

**CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE**

IO

**Atti delle giornate di studio
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona
2006-2007**

Ovidio e la cultura europea

**Conversazioni
con**

**DOMENICO SILVESTRI, UMBERTO TODINI
ARTURO DE VIVO, DIEGO POLI**



A cura di
**S. CARDONE, A. COLANGELO,
V. GIAMMARCO**

L'inizio del secondo decennio del *Certamen* si annuncia con la piena conferma della sua dimensione europea: ben tredici delle quarantacinque istituzioni partecipanti non sono italiane. Ovidio è a pieno titolo nel canone culturale europeo.

La strada è indicata: la si potrà percorrere ugualmente poiché la formula messa a punto è valida in quanto risulta da un insieme di elementi che vanno dal rigore delle procedure garantite dalla commissione esaminatrice (formata da illustri cattedratici) alla accoglienza (che si sforza di essere inappuntabile e calda), alla dottrina impiegata nella trattazione dei temi ovidiani, anno dopo anno diversi e raccolti in pregevoli volumetti, come quello presente.

La persistenza delle predette caratteristiche, congiunta al sistematico vaglio ed accoglimento di punti di vista innovatori, è garanzia di successo e vitalità.

GIUSEPPE EVANGELISTA
Preside

PREFAZIONE

Lo scorrere dei fotogrammi delle giornate ovidiane della decima edizione del *Certamen Ovidianum Sulmonense* hanno fissato nella nostra memoria una felice concomitanza che ha visto eminenti cattedratici, anche stranieri, e allievi di licei italiani ed europei, ciascuno per le proprie competenze, recuperare la profondità del messaggio ovidiano. Sul percorso avvincente "Ovidio e la cultura europea" sono state avviate riflessioni che hanno fatto riemergere rivoli di quell'immenso fiume carsico della poesia ovidiana che affluisce nel gran mare della cultura europea; si è aperta così per il nostro appuntamento culturale e per la comunità peligna una prospettiva allettante ed ambiziosa nel contempo: provare ad essere luogo di riferimento, catalizzatore di una novella *Aetas Ovidiana*.

Nel suo intervento Domenico Silvestri, quale testimonianza della dimensione europea riconosciuta alla poesia di Ovidio, propone passi tradotti dai primi quattro libri delle *Metamorfosi* ad opera di Ludovica Koch, finissima intellettuale, amante ed esperta di culture nordiche. Questa traduzione di Ovidio, definita "boreale", si caratterizza per uno spessore critico e una sensibilità creativa tali da rendere l'attività traduttiva quasi un procedimento inventivo di secondo grado, che va ben al di là dell'imperativo classico della fedeltà al testo. Riproponendo immagini di miti metamorfici, Silvestri sottolinea come la traduzione della Koch renda tutta la magia della espressività "fotofila" tipica della poesia di Ovidio. Questo lavoro traduttivo costituisce, così, l'esempio migliore di quelle che Silvestri chiama "le metamorfosi delle traduzioni", intendendo che la traduzione non può e non deve essere un problema di corrispondenza lessicale, ma una "ricodificazione efficace del complessivo ritmo poetico", il raggiungimento di una perfetta sintonia tra testo di partenza e testo di arrivo. Seguire citazioni parallele di questi due testi emoziona, e nasce lo stupore di fronte ad una traduzione mai impersonale e scontata, di

fronte ad una Ludovica Koch che sembra gareggiare con l'originale in un "agonismo" realmente "poietico". Questo è il risultato di una traduzione "boreale", in quanto la nostra traduttrice, dice Silvestri, arriva ad Ovidio non attraverso le reminescenze di un classicismo tradizionale, ma attraverso il recupero di analogie con il mondo poetico di Byron, la stessa magia di intense sensazioni visive, che con sapienza traduttiva "metatestuale" la Koch coglie rivivendo la poesia di Ovidio come tensione verso la riconquista moderna del "lontano".

Nell'articolo dall'accattivante titolo *Ovidio, Metamorfosi per l'Europa* il professor Todini, portando in evidenza i caratteri che fanno di Ovidio un cittadino europeo e mondiale ideale, ripercorre le tappe attraverso le quali si è tentato di trovare comuni denominatori all'integrazione comunitaria degli stati europei finora associati e ne individua luci ed ombre. Per dare concretezza al richiamo alle comuni radici culturali, punta l'attenzione sull'opera di Ovidio enucleandone alcuni temi fondanti, quali l'invenzione del femminile (nelle *Heroides* e soprattutto nelle *Metamorfosi*), con la prospettiva di una *pietas* tra il mito di Licaone e Pitagora fondata sul principio di non violenza, ben diversa da quella dell'*Eneide*, troppo "imperiale" e "imperiosa"; l'evocazione di territori indistinti, attraverso un'azione narrativa che coinvolge un territorio mai altrettanto vasto nell'*epos* antico, con tutte le sue componenti mitologiche e culturali preservate e pur inglobate in un *unicum* divenire di trasformazioni; l'anticlassicismo, che scavalca ogni attesa narrativa e che, avvalendosi di una poetica della sorpresa e del mutamento, resta disponibile al nuovo, al diverso, all'ignoto. Caratteri tutti che permettono di ritrovare un Ovidio fautore di una umanità sempre aperta e che, in un'epoca di globalizzazione e spaesamento, possono costituire punto di riferimento per costruire modelli di convivenza pacifica basata su valori condivisi.

La leggerezza e la molteplicità sono i valori peculiari dell'opera di Ovidio che lo accomunano a Calvino nel suo modo di fare letteratura: Arturo De Vivo rintraccia tale sintonia attraverso i saggi delle *Lezioni americane*, in cui la volontà di togliere *peso alla scrittura e al mondo ormai di pietra* innesca il ricordo del mito di Medusa e dell'eroe alato Perseo, emblema della leggerezza. Anche il mito di Fetonte, la cui storia, che si svolge entro indistinti confini, è associata alla realizzazione del valore di molteplicità, rivela, nella rilettura di De Vivo, suffragata dal giudizio di Seneca, una ricerca di leggerezza a livello

esistenziale e di immagini, a partire dal desiderio di essere liberato dal *peso* del dubbio sulla paternità che grava sull'animo di Fetonte, per proseguire, attraverso l'idea di afferrare il cielo con la mente, con il *lieve* balzo sul carro *lieve* del Sole nella vertiginosa e caotica corsa dell'inesperto auriga, pietosamente interrotta da Giove, il cui intervento, in chiave ironica e divergente dal modello lucreziano, produce un *alleggerimento* del registro tragico, con il volo mortale paragonato alla rapidità di una stella cometa, e finire con il gesto *leggero* del fiume Eridano che purifica il volto in fiamme dell'eroico giovinetto. Levità ed eleganza come reazione al peso di vivere sono ribadite da Calvino nelle notazioni che accompagnarono la composizione della *Trilogia*, in cui la riflessione finale di De Vivo riafferma non solo il tradizionale debito ad Ariosto, ma appunto identifica l'impronta del poeta sulmonese nella rappresentazione nitida di molteplici forme viventi i cui confini alleggeriti e confusi si dissolvono in una assimilazione tra mondo umano, animale e vegetale.

Barbarus hic ego sum, quia non intellegor ulli (Tristia V 10). Fermando l'attenzione su questi versi di Ovidio, Diego Poli invita a riflettere su una tesi affascinante, cara alla linguistica moderna, l'acquisizione del getico da parte del nostro Poeta durante la sua *relegatio* fra gli Sciti. È suggestivo pensare alla possibilità di un Ovidio, poeta augusteo, sensibile all'accoglimento della tradizione barbarica, primo mediatore di comunicazione interlinguistica. Non esistono a questo proposito elementi di prova, resta tuttavia documentato storicamente come Ovidio abbia influito in modo decisivo sulla formazione della cultura occidentale. Poli dimostra, attraverso una puntuale panoramica diacronica della letteratura europea, come il riconoscimento di una "aetas Ovidiana" (sec. XII e XIII) sia riduttivo rispetto al fascino tematico e alla suggestione linguistica che senza soluzione di continuità la poesia di Ovidio è stata capace di comunicare.

Il messaggio ovidiano è stato colto nel corso dei secoli in tutta la sua metamorfica creatività e complessità: la "presenza" di Ovidio nel mondo letterario è legata al suo ruolo canonico di *magister amoris*, a quello di medico della patologia d'amore, a quello di esperto, suo malgrado, delle pene dell'esilio, a quello di poeta *maior*, sapienziale, etico, misteriosofico, mago, sempre, però, artista della parola che sa dettare nei suoi versi straordinari effetti fonico – lessicali.

La presenza straordinaria di Ferdinando Bologna, professore all'Università *la Sapienza* di Roma, e di Madison Sowell, professore di lingua e letteratura francese ed italiana alla Brigham Young University (USA), hanno impreziosito la ricorrenza del decennale del *Certamen*; il primo, nel trattare il tema della statuaria ovidiana, ha tracciato un interessante percorso che apre nuove e più ampie prospettive alla diffusione dell'immagine e dell'opera dell'illustre poeta sulmonese; il secondo ha mirabilmente trasmesso la passione per la cultura classica e la conoscenza di Ovidio, nei rapporti con la tradizione medioevale ed in particolare dantesca, passione presente anche nella realtà ultramoderna e globalizzata d'oltremare.

Interessante sottolineare la sconcertante modernità del passo ovidiano dalle *Metamorfosi* con cui si sono confrontati gli studenti partecipanti al *Certamen*: il mito di Ifi, presa da amore per una donna e per questo trasformata da donna ad uomo, è un dramma indagato con profonda conoscenza della sensibilità e della psiche femminile da Ovidio che, da uomo, ha preso cognizione delle difficoltà della donna denunciandole, con serietà ma anche *leggerezza* di immagini, attraverso la poesia.

Nel segno di una *viva* presenza di Ovidio si è svolta infine la cerimonia di premiazione, con lo spettacolo *Io, Ovidio il soffio volubile di Cupido*. Attraverso le parole degli *Amores*, delle *Heroides* e dei *Medicamina faciei*, interpretate dall'attore e regista Domenico Galasso e dalla voce del soprano Emanuela Marulli, si è snodato il dialogo del poeta con l'Amore (il pianoforte di Sabrina Cardone) che "costringe" a fallire versi epici per obbligarlo a versi d'amore (contrappuntati dalle melodie di Schumann, Gluck, Satie, Haendel, Chopin, Monteverdi, ma anche i moderni Piazzolla ed Einaudi) attraverso cui descrivere la seduzione delle donne al trucco, la prigionia d'amore, la gelosia ossessiva, l'attesa spasmodica sotto la porta chiusa dell'amata, la rievocazione dell'incontro erotico, il rifiuto della donna e, nonostante tutto, esprimere il desiderio appassionato e intrepido di dichiararsi ancora e per sempre "prigioniero" del volubile Amore.

Sulmona, aprile 2008

I CURATORI

DOMENICO SILVESTRI

Ovidio e Byron
(a proposito di una traduzione "boreale" delle *Metamorfosi*)

Tra le molte traduzioni delle *Metamorfosi*, di alcune delle quali per altro mi sono informalmente occupato nella prima (e ormai remota) di queste conversazioni ovidiane, ho scelto di parlare qui di un caso del tutto particolare che ottimamente illustra quelle che io chiamo le "metamorfosi" delle traduzioni, vale a dire il continuo rifarsi e ricostituirsi, attraverso la reiterata prassi traduttiva, di un testo. Mi riferisco, in questo caso, alla traduzione di Ludovica Koch dei primi due libri dell'irrinunciabile testo ovidiano, da poco uscita nella collana "Scrittori greci e latini" della mondadoriana "Fondazione Lorenzo Valla" (2005). Ludovica Koch, amica carissima immaturamente scomparsa, è stata un'intellettuale straordinaria con un finissimo senso della dimensione letteraria espressa in lingue antiche e moderne, ma è stata anche una splendida traduttrice dalle più importanti lingue germaniche (certi titoli parlano da soli: il *Beowulf*, *Gli scaldi: poesia cortese d'origine vichinga*, l'opera di Sassone Grammatico *Gesta dei re e degli eroi danesi*; certi nomi parlano da soli: Goethe e, appunto, Byron, di cui cercherò di mostrare, se non di dimostrare, alcune peculiari consonanze ovidiane). Questa sua particolarissima attitudine ha indotto Alessandro Barchiesi (2005, p.XIII) ad un'opportuna puntualizzazione che, senza nulla togliere ai meriti della traduttrice, ne coglie un aspetto specifico se non addirittura idiosincratice: «Nel caso particolare della versione da Ovidio... Ludovica Koch è arrivata a lui non per la strada maestra di tutti noi italiani figli del Liceo Classico, ma per una via per così dire boreale, evitando la familiarità propria del

classicismo mediterraneo. Così è successo che la sua traduzione mi ha dato molto di più di quanto era ragionevole aspettarsi, dopo che ero già stato saturato da tante voci diverse di traduttori e interpreti del mondo romano». È proprio vero: questa traduzione, purtroppo limitata ai primi quattro libri del poema, parla con una voce inconfondibile e con una densità di implicazioni e reminiscenze letterarie che non esiterei a definire “europea”, proprio nel senso che si è inteso dare al nostro incontro ed al confronto di Ovidio con l’Europa, più esattamente con l’eredità di Ovidio in Europa.

La traduzione, giova ricordarlo, è come l’ovidiana metamorfosi “persistenza nella differenza”, come ci insegna la percezione che di essa si è avuta sin dai tempi più antichi e nei paesi più diversi. Così, ad esempio, la più antica parola cinese per “traduzione” è costituita dal sinogramma che si legge *Yi* e che indica l’unico mezzo a disposizione per comunicare *la stessa cosa* tra chi parla lingue diverse. In sumerico esiste invece l’espressione e m e. b a l, lett. “girare la lingua = tradurre”, la cui idea di fondo corrisponde a lat. *vertere* (ancora *identità nel mutamento!*). In egiziano antico *wh’* vuol dire innanzi tutto “sciogliere, slegare” ed anche “interpretare (passi difficili, problemi linguistici), ma, sciolta o legata che sia, si tratta pur sempre della... *stessa corda (espressiva, naturalmente!)*. E ancora: se gli Ittiti dell’Anatolia del II millennio a. C. definiscono *tarkummai* la funzione dello “spiegare” e Babilonesi e Assiri coevi chiamano *targumannu* il “traduttore” e se la parola indeuropea ricostruita più vicina è **tergo*, che designa il “mercato”, come sottrarsi al confronto semantico con il lat. *interpres*, a sua volta evidentemente connesso con la nozione di *pretium*, quello appunto che si pattuisce nel mercato, e come dimenticare che anche qui l’oggetto della transazione è *lo stesso*? Ma ora è giunto il momento di mostrare come la traduzione di Ludovica Koch funzioni nei termini di una (peculiare) persistenza in una (altrettanto peculiare) “differenza”. Ma prima ancora un’ulteriore postilla, che si riferisce ad “altre metamorfosi” (senza Ovidio forse impensabili) della letteratura italiana (D’Annunzio di *Alcione* e l’episodio di Dafne mutata in lauro) e europea (Kafka e la metamorfosi in ragno dell’impiegato Gregor Samsa), ma molto prima ancora le mirabili (e agonistiche!) metamorfosi dantesche della bolgia infernale dei ladri con perentori inviti al...silenzio al nostro Ovidio e all’assai meno

accorsato Lucano. Ovidio, insomma, è ben presente come costanza di modello nella variegata rimodulazione letteraria che di lui fanno questi rappresentanti di primissimo piano della letteratura europea. Ma vediamo ora il nostro caso particolare.

Prendo le mosse da un saggio di Ludovica Koch (1997: *Byron e le sensazioni*) per andare alla ricerca di analogie tra Byron e Ovidio. Ne trovo (a prescindere da fin troppe ovvie analogie nelle loro personalità umane e poetiche) almeno due. In entrambi sussiste quella che definirei con Ludovica l’ossessione del visivo che evoca, nel caso di Ovidio, il calviniano “procedimento cinematografico” di un celebre giudizio sulle *Metamorfosi*. Ma lasciamo parlare la sua cara, inconfondibile voce: «Byron comincia a lavorare, sembra, rilevando le apparenze: non in modo sistematico, ma per sondaggi, campioni e strategie esplorative. Una reazione intenzionalmente irriflessa al mondo fisico (eccitata, irritata)» (l’*animus* ovidiano, parola centrale e fondante del primo verso delle *Metamorfosi*! Ma anche la *mens congesta* e imperativa di Claudiano del quarto verso del primo libro del *De raptu Proserpinae*!) «mette in moto una registrazione veloce e irregolare delle sensazioni. Attraverso il tatto e soprattutto attraverso la vista. Non esiste forse uno scrittore più visivo e più fotofilo» (ma proprio Ludovica mostra con la sua straordinaria traduzione delle *Metamorfosi* di averlo trovato!). «I larghi movimenti dei suoi racconti sono lacerati continuamente da effetti cangianti di luce e di colore, per piani e per sprazzi: bagliori, foschie, rifrazioni o, appunto, fuochi fatui. Il lessico, che spesso affetta una trasandatezza *blasée*, è in questi casi attentissimo alle sfumature del lucido e dell’opaco, ai gradi del baluginare, del tralucere, dell’adombrarsi» (e tutto questo si può dire anche di Ovidio, a cui Ludovica giunge in qualche misura anche attraverso la traduzione di Byron!). Aggiungerei, come secondo aspetto (più sottile e in qualche modo subliminale), gli elementi comuni “antiepici”, consistenti anche in formule metatestuali in Byron (v. avanti) e “a siepe”, cfr. ingl. *Hedges*, in Ovidio. A questo proposito ritengo di nuovo opportuno ascoltare Ludovica a proposito di una percezione tutta byroniana del poemetto *Beppo* da lei egregiamente tradotto (e vorrei dire: simpateticamente –e queste sono le migliori traduzioni!): «Il principio della combinazione incongrua e apparentemente capricciosa» (ma questo, proprio questo sono le *Metamorfosi* e

questo, proprio questo –in fondo– è lo stesso Ovidio!) «si estende alla costruzione stessa del poemetto, che alterna ottave narrative ad altre digressive, chiacchierone, falsamente moraleggianti» (non c'è in questo qualcosa di ovidiano?) «e a interventi d'autore che mettono in risalto (se ce ne fosse bisogno) la novità del proprio metodo fingendo di deprecarlo:

Deviazioni, riprese: ma che diavolo!
Il racconto continua a scivolarmi
tra le dita, perché è costretto a assumere
i giri della strofa, e tira in lungo;
una volta adottata questa metrica
non posso più interromperla, ma ho gli obblighi
del cantastorie, mantenere il tempo
e il tono; ma se arrivo fino in fondo
non ci riasco, la prossima volta».

Questa è la traduzione (citata in coda) dell'ottava 63 di *Beppo*, che per far meglio apprezzare la maestria traduttiva di Ludovica Koch ora riporterò nell'originale inglese, che esibisce il ben noto (e delizioso) gioco di rime della tradizione poetica di questa lingua (prima delle mirabili disintegrazioni ritmiche di un Eliot o di un Pound):

To turn, -and to return;- the devil take it!
This story slips for ever through my fingers,
Because, just as a stanza likes to make it,
It needs most be- and so it rather lingers;
This form of verse began, I can't well break it,
But must keep time and tune like public singers;
But if I once get through my present measure,
I'll take another when I'm next at leisure.

E Ovidio? Anche Ovidio interviene in margine al flusso testuale e coinvolge il lettore con formule come –a proposito dei Gigantiscires e sanguine natos (*Met.* I 162), puntualmente tradotto (e non con classicheggiante «linguaggio aromatico» per usare l'espressione polemica di Quasimodo) da Ludovica con un ammiccante e colloquiale «erano figli del sangue, si capiva». Più sotto, parlando della sistemazione degli dei nell'Olimpo lungo la via Lattea (*Lactea nomen habet*,

non tradotto in modo professorale «di Lattea ha il nome», ma –se Dio vuole– «si chiama via Lattea»), Ovidio dichiara: *Hic locus est quem, si uerbis audacia detur, / haud timeam magni dixisse Palatia caeli* (*Met.* I 175-176). La traduzione è puntuale (e simpatica): «Se la battuta non fosse temeraria, non esiterei / a definire il quartiere il Palatino del cielo supremo». A proposito di Apollo seduttore e “parolaio”, Ovidio, nel celeberrimo episodio di Dafne, dichiara (e gli crediamo!): *Plura locuturum timido Peneia cursu / fugit cumque ipso uerba imperfecta reliquit* (*Met.* I 525-526). Proprio così: Dafne lo pianta e lo lascia (l'immagine è di effettivo realismo visivo) in compagnia del suo discorso non finito. Di grande efficacia è la traduzione: «Avrebbe altre cose da dire: ma scappa, fuggendo atterrita / la figlia del Peneo, piantandolo in mezzo a una frase».

Questi primi esempi orientano già a sufficienza sulla peculiarità di questa traduzione, che sottolinea una dimensione –per così dire– “metatestuale” di cui Ovidio e Byron sono, a conti fatti, specifici (e, direi, inaspettati) rappresentanti. In realtà, uno dei fondamenti del linguaggio poetico, quando questo raggiunge livelli di valore assoluto, è proprio un'acuta consapevolezza del suo farsi, una consapevolezza “poietica” appunto. Sono i momenti in cui Dante rivendica la sua indiscutibile condizione di “miglior fabbro”, sono anche i momenti in cui il traduttore (quando è veramente bravo) non può fare a meno di gareggiare con l'originale, secondo un agonismo che vorrei nuovamente chiamare “poietico”. In questi casi si realizza una sintomatica contiguità tra l'*understatement* autoperceptivo e il coinvolgimento nella scommessa del sublime. Non ci sorprende, anzi ancora di più ci convince L.Koch, quando nel suo saggio *Eroico, arcaico, solenne. Su qualche problema di tradurre l'epica* (in *La traduzione del testo poetico* a cura di F.Buffoni, Milano 1989: Guerini) dichiara: «Il traduttore...riconosce... di preferire continuare a leggere...come per la prima volta: con emozione e con meraviglia»; e aggiunge: «Quanto potrà andare avanti una lettura (una traduzione) condotta sul crinale di un'attenta, ammirata meraviglia?» (la sottolineatura è mia; e qui si noti il movimento endecasillabico, la fluidificante sinalefe e la studiata ridondanza concettuale di questa formula interrogativa!). «Molto avanti...se, soprattutto, è meraviglioso il cuore stesso della storia, ostentato fino all'imbarazzo». Questo è detto a proposito del *Beowulf*, ma si applica perfettamente anche alle *Metamorfosi*, in cui meravigliosamente si

dilata in un'exasperata ostensione un raccontare inesausto! Ma seguiamo ora nuovamente la nostra traduttrice su questa (da me sottolineata) doppia lunghezza d'onda (metatestuale nel testo-fonte e intertestuale del testo tradotto).

Nel primo libro (primi quattro versi) è stato opportunamente notato dalla critica che la "novità" del poema non coinvolge solo i *corpora* ma anche la metrica ovidiana, che abbandona il collaudatissimo distico elegiaco per cimentarsi con l'epicità dell'esametro. Proprio nel secondo verso si legge, in forma necessariamente parentetica, la dichiarazione *nam uos mutastis et illa*, che –se opportunamente riferita alla "mossa di apertura" del primo verso (ma *coeptis* ha proprio questa funzione anaforica e cotestuale!)- può essere intesa come consapevolezza metatestuale che dopo il primo esametro viene (e qui sta il *novum!*) un secondo esametro e non un pentametro (e qui starebbe il *notum!*). Ma c'è di più: il pentametro (per la prima volta e definitivamente) negato da questa particolarissima metamorfosi sussiste di fatto (ma spezzato!) nei primi due emistichi del secondo e terzo verso (basterà leggere con una tipica situazione di rima: **corpora; di, coeptis adspirate meis!*), per cui diventa a questo punto evidente il (doppio) valore o, se si preferisce, la polivalenza del *perpetuum...carmen*, che è tale non solo perché va senza interruzioni dal caos primigenio all'ordine augusteo, ma anche perché non si affida (più) alla sistole e alla diastole dei distici ma si espande senza interruzioni e pulsazioni nel *continuum* epico degli esametri. Ludovica Koch sembra intuire questo straordinario messaggio, sia quando traduce *adspirate* con un arioso «date respiro» (liberandosi con agile sicurezza dalla scontatissima "ispirazione" poetica) sia quando rende *perpetuum deducite...carmen* con «guidate i miei versi a discendere...di seguito», rendendo alla "nuova" (per Ovidio!) forma poetica dell'esametro il suo specifico modo enunciativo. Ma sfogliamo (purtroppo *magnis itineribus*) le pagine di questa traduzione bellissima, che invito tutti a leggere e ad apprezzare. Nella descrizione del caos (I, 16-20) Ovidio usa l'aggettivo *instabilis* per la terra, *innabilis* per l'acqua del mare ed esalta il contrasto, nell'unico corpo primordiale, del freddo con il caldo, dell'umido con il secco, del molle con il duro, del senza peso con il pesante (*sine pondere habentia pondus*), che è anche clausola di questo discorso; la traduzione, quasi in gara con l'originale, rende il sintag-

ma preposizionale *sine pondere* con «l'imponderabile», che chiude in una cornice formalmente omogenea e decisamente efficace un discorso che si era aperto con i riferimenti all' «instabile» e all' «innavigabile». Più avanti (I, 49 e 75) tornano, nel discorso ovidiano, aggettivi di questo tipo (*non est habitabilis, agitabilis aer*), ma qui non agisce, nel quadro della memoria a breve termine, il principio di coesione testuale del "parallelismo", per cui le scelte traduttive risultano comprensibilmente diverse («dimorarvi è impossibile», «la mobile aria»). Questo ci deve far capire che la traduzione poetica, prima di essere un problema banale (e disperante) di equivalenza lessicale, deve essere innanzi tutto una ricodificazione del complessivo ritmo poetico con i suoi luoghi e con i suoi tempi. In altri casi ricompaiono accorte intrusioni traduttive del linguaggio quotidiano: Giove, adirato con Licaone, lo definisce in un suo discorso agli dei *notus feritate*, e la traduzione ne fa con pieno successo «una belva notoria»; la reazione degli dei, tutt'altro che...olimpica, semmai peculiare replica ovidiana ad un modulo virgiliano notissimo (*Confremuere omnes vs Conticuere omnes* dell'Eneide), diventa in traduzione «rumoreggiano tutti», che –come per altro il precedente- è tipico modulo di linguaggio giornalistico. Del resto, se vogliamo volgere nel pregio di una consonanza simpatetica una possibile (e professorale!) accusa di "indisciplina" nei confronti della nostra traduttrice, non aveva dichiarato, con tono supercilioso, Quintiliano (IV 1, 77) che proprio Ovidio *lasciuire in Metamorphosesin solet?* Proprio nel caso della metamorfosi di Licaone (I, 236-239) Ludovica Koch si dimostra estremamente consapevole delle sue scelte: il verso 236 *in uillos abeunt uestes, in crura lacerati* ha una fortissima coesione testuale, che si basa nel primo emistichio sull'allitterazione di *uillos* e *uestes*, mentre nel secondo emistichio la coesione è diversamente conseguita sul piano sequenziale (*crura* in quanto parzialmente ripreso in *lacerati*); il verso 236 tradotto suona (ma sarebbe meglio dire: consuona) *Si mutano in peli i vestiti, le braccia diventano zampe*, e qui si noterà nel primo emistichio la replica sequenziale delle vocali di *peli i* e di *vestiti*, mentre nel secondo si apprezzerà la ripresa speculare (ugualmente parziale) delle vocali di *le braccia* e di *zampe*. Siamo in presenza di una straordinaria equipollenza testuale e dell'ulteriore dimostrazione, se pure ce ne fosse bisogno, che la traduzione poetica (quella valida) è ricodificazione (efficace) del complessivo ritmo poetico con i suoi luoghi e con i suoi tempi. Nello

stesso passo Ovidio, a conferma di una persistenza identitaria nel mutamento evidente della fenomenologia metamorfica, dichiara quattro volte questa identità sostanziale che non nega, ma trascende le *mutatae formae* di I,1: *canities eadem est, eadem uiolentia uultus / idem oculi lucent, eadem feritatis imago est*; con sapienza semantica la traduzione rende con «immutato» e «immutati» le prime tre occorrenze e poi, con felice *variatio*, assume la quarta ad ipostasi e clausola («è lui l'immagine stessa della violenza»). Il verso 237 (*fit lupus et ueteris seruat uestigia formae*) gioca ancora una volta l'alternativa della persistenza (*seruat*) nel quadro del più radicale mutamento (*fit lupus*), anche se questa persistenza è appena «un'ombra» (*uestigia*) «del volto di un tempo» (*ueteris...formae*). Qui si noti la felice metamorfosi traduttiva della *forma* nella salienza del «volto» e non si trascuri, dato che ci siamo, l'irrispettosa eco ovidiana (ma lo sappiamo: lui *lasciuire in Metamorphosesin solet...*) della celebre formula virgiliana (*adgnosco ueteris uestigia flammae*), che Dante, grande anche come traduttore, in ben altro contesto stupendamente rende («conosco i segni dell'antica fiamma»).

Nei primi due libri delle *Metamorfosi* sono temi salienti, con mirate e spesso mirabili scelte traduttive, il disordine acquatico del diluvio (I, 285ss.) e il disordine igneo dello smarrimento solare di Fetonte (II, 171 ss.), entrambi potenti emblemi del caos che persiste (e può ritornare e ritorna) nel mutarsi apparentemente ordinato e illusoriamente definitivo delle forme. Una straordinaria replica letteraria del primo disordine, che equivale ad un rito primordiale di purificazione, è in una serie di prose di Leonardo da Vinci, i cui temi salienti sono sintetizzati dallo stesso Leonardo sotto la rubrica «Divisioni» nel modo seguente:

«Tenebre, vento, fortuna di mare, diluvio d'acqua, selve infocate, pioggia, saette del cielo, terremoti e ruina di monti, spianamenti di città.
 Venti revertiginosi che portano acqua, rami di piante e omini infra l'aria.
 Rami stracciati da' venti, misti nel corso de' venti, con gente sopra.
 Piante rotte, cariche di gente.
 Navi rotte in pezzi, battute in iscogli.
 Grandine, saette, venti revertiginosi.
 Delli armenti.
 Gente che sien sopra piante che non si posson so[s]tenere.

Alberi e scogli, torri, colli pien di gente, barche, tavole, madie e altri strumenti da notare.

Colli coperti d'uomini e donne e animali, e saette da' nuvoli che allu-mini[n]o le cose.».

Il calviniano “procedimento cinematografico” applicato ad Ovidio vede, nella fattispecie, Leonardo “sceneggiatore” impareggiabile. Negli altri brani, che qui non posso citare adeguatamente perché di fatto meriterebbero una trattazione a parte, la pittura con parole consegue risultati eccellenti sia nelle sue peculiari torsioni sintattiche (all'uso del congiuntivo programmatico del tipo «Sia in prima figurato», «si veda», «discenda», «scoprino», «sieno», etc. subentra l'indicativo presente risultativo «si vede», «acquista peso», «apre e penetra», «risalta», «resta», etc. di un “quadro”, per così dire, già fatto; e, subito dopo, una sorta di vaticinante futuro «percoteranno», «risalterà», «sarà fatto», «si discosterà», etc. con una successiva e progressiva riconversione all'indicativo presente «han», «discende», «trita», «si mischia», «leva», etc. e al congiuntivo auspice e conclusivo «scorran», seguito da un quasi memoriale «si vedea») sia nelle sue irrinunciabili modulazioni sintagmatiche («aspro monte», «turbolente corso», «ritorte e gluppolente radici», «ringorgata acqua», «ravviluppate nuvoli», «viscosa schiuma», e su tutto e su tutti l'imperio dei «venti revertiginosi»; e si noti qua e là la forza stilistica della continua ripresa del prefisso iterativo!).

Per l'altro grande disordine igneo, che si potrebbe sintetizzare nella formula “le metamorfosi del fuoco e la rivincita della luce” (che è stato oggetto di una mia “conversazione” ovidiana inedita, risalente al 2001), segnalo che le due grandi polarità tematiche: la LUCE (= “ordine”) e il FUOCO (= “disordine”) hanno una assai diversa modulazione nei blocchi narrativi qui di seguito individuati (le traduzioni sono ovviamente di Ludovica Koch):

Descrizione della reggia del Sole (II, 1-30):

Regia Solis erat sublimibus alta columnis,
 clara micante auro flammasque imitante pyropo
 cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat,
argenti bifores radiabant lumine valvae

Alta su eccelse colonne si levava la reggia del Sole,
fulgida d'oro splendente e di piropo simile a fiamma:
lucido avorio vestiva il fastigio del tetto,
raggiavano luce d'argentole porte a doppio battente.

(vv.1-4)

in cui si noterà l'iniziale dominanza dei termini di riferimento alla LUCE (in corsivo) su quello di riferimento al FUOCO (in neretto) e, insieme, la forte topicalizzazione della materia in quanto connessa con i due temi (termini sottolineati: oro, avorio, argento = LUCE, piropo = FUOCO, in questo caso espressa nella scelta del grecismo *pyropus* "colore del fuoco", che è lega di tre parti di rame e di una d'oro).

Descrizione dell'ordine spaziale (II, 5-18):

*terra uiros urbesque gerit siluasque ferasque
fluminaque et nymphas et cetera numina ruris*

Sulla terra c'è gente e città, foreste e animali,
e fiumi e ninfe, e gli altri dèi campestri

(vv.15-16)

in cui si apprezzerà la sapienza estrema della sequenzialità (fenomeni di specularità lessicale, uso differenziato della congiunzione per enclisi e di quella per polisindeto).

Arrivo di Fetonte, che si ferma a distanza (II, 19-24):

.....; *neque enim propiora ferebat
lumina. Purpurea velatus veste sedebat
in solio Phoebus claris lucente smaragdis*

.....ché più vicino non ne regge
Il fulgore. Coperto di un manto di porpora,
Febo sedeva su un trono sfavillante di chiari smeraldi.

(vv. 22-24)

con un'evidente dominanza dei termini di riferimento alla LUCE.

Descrizione dell'ordine temporale (II, 25-30):

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

C'era la Primavera, recinta di un serto di fiori,
c'era l'Estate nuda, che portava ghirlande di spighe,
c'era l'Autunno, imbrattato dell'uva pestata,
e il gelido Inverno, dagli ispidi e bianchi capelli

(vv.27-30)

e qui non si può non apprezzare questa abbagliante sintesi "visiva" e non si può fare a meno di pensare che queste sono le... "quattro stagioni" di Ovidio, che non hanno nulla da invidiare a quelle "uditivie" della celebre declinazione vivaldiana...

Descrizione dell'incontro tra padre e figlio (II, 31-149).

Ci dedicheremo ora al rapporto complementare della LUCE e del FUOCO:

*Ille refert: "O Lux immensi publica mundi,
....."*

Lui risponde: "Luce comune all'immenso universo,
....."

(v.35)

*Dixerat. At genitor circum caput omne micantes
deposuit radios propius accedere iussit
amplexumque dato.....*

A queste parole, suo padre si toglie i raggi fulgenti
in giro alla testa, lo invita a venirgli più presso,
l'abbraccia e.....

(vv.40-42)

*Paenituit iurasse patrem; qui terque quaterque
concutiens illustre caput.....*

Rimpiante di avere giurato, suo padre: tre, quattro volte
scosse la testa lucente.....

(vv.49-50)

Faccio notare, nel quadro della dominanza tematica dei termini di riferimento alla LUCE, la mirabile delicatezza paterna del Sole, che si toglie dal capo la corona di raggi brillanti per consentire al figlio di avvicinarsi e di abbracciarlo!

*.....placeat sibi quisque licebit,
non tamen ignifero quisque consistere in axe
me valet excepto.....*

Certo, chiunque fa quello che vuole, ma fuori di me
nessuno è capace di reggersi sul carro che carica il fuoco.

(vv.58-60)

Qui ricompare, minaccia implicita, il FUOCO...e subito dopo si evocano (vv.63-83) il viaggio del Sole, il moto e le insidie del cielo...

*Nec tibi quadrupedes animosos ignibus illis,
quos in pectore habent, quos ore et naribus efflant,
in promptu regere est: vix me patiuntur, ubi acres
incaluere animi.....*

E poi i miei cavalli, eccitati dai fuochi che portano in petto,
che sbuffano da bocca e narici, non è gioco guidarli;
è tanto se reggono me, se gli bolle l'istinto impetuoso.....

(vv.84-87)

e c'è la ricomparsa non casuale del riferimento al FUOCO!

*Aureus axis erat, temo aureus, aurea summae
curvatura rotae, radiorum argenteus ordo;
per iuga chrysolithi positaeque ex ordine gemmae
clara repercusso reddebant lumina Phoebos.
Dumque ea magnanimus Phaethon miratur opusque
perspicit, ecce vigil nitido patefecit ab ortu
purpureas Aurora fores et plena rosarum
atria.....*

D'oro era il mozzo, il timone d'oro, d'oro il cerchione
delle ruote, d'argento la serie dei raggi;
lungo il giogo, un fregio simmetrico di gemme e topazi
rimandava con chiari bagliori il riflesso di Febo.
E mentre l'audace Fetonte l'ammira, ed esamina
quel gioiello, ecco aprire l'Aurora già desta
del limpido oriente le porte di porpora e gli atri
pieni di rose.....

(vv.107-114)

In questi versi, che precedono il caos igneo, si noterà (e si apprezzerà) l'ultima dominanza dei termini di riferimento alla LUCE, prima del trionfo del fuoco. Riprenderò più avanti l'esame del secondo libro, di cui ora ho voluto anticipare il tema positivo saliente. Ora invece mi dedico alla traduzione "boreale" di Ludovica Koch per sondarne gli esiti felici sul primo di questi due particolari argomenti.

Dice Ovidio (I, 291-292): *iamque mare et tellus nullum discrimen habebant / omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto*; replica Ludovica, tenace e affettuosa agonista: "Non c'è più confine fra il mare e la terra: / è oceano ogni cosa, e perfino l'oceano si sente mancare le sponde" con una dilatazione referenziale quanto mai giusta e opportuna. All'ovidiano *mirantur sub aqua lucos urbesque domosque / Nereides* (I, 301-302) si replica così: "Sott'acqua, stupite, contemplano boschi, città e case / le Nereidi", bella movenza nella sfera del "visivo" che riscrive il verbo attivo *mirantur* come aggettivo "affettivo" *stupite* e ricorda, non tanto da lontano, un momento topico nella sfera dell' "uditivo" delle *Grazie* foscoliane («stupefatto, / perde le reti il pescatore ed ode»). All'ovidiano *pulsabantque noui montana cacumina fluctus* (I, 310) si replica con un elegante e modernissimo «ondate mai viste tempestano i picchi dei monti». E ancora si ammira la precisione iperrealistica dell'ipertraduzione «e dopo un giorno lunghissimo, i boschi mettono a nudo / le cime e il fango rimasto attaccato alle foglie», che è una vera e propria "zummata" rispetto all'originale (I, 346-347) *postque diem longam nudata cacumina silvae / ostendunt limumque tenent in fronde relictum*. Più avanti (e lasciamo da parte altre traduzioni esemplari) ritorna la dimensione dell'*understatement* byroniano (e ovidiano).

no!): è il caso di I, 393-394 *magna parens terra est; lapides in corpore terrae / ossa reor dicere*, che –a parte il suo essere eco virgiliana, ma senza l'enfasi in termini di *grandeur* augustea delle messi e degli eroi (*salve magna parens frugum, Saturnia tellus, / magna uirum...*)– viene tradotto così: «La grande madre è la terra; la terra ha un corpo, e suppongo che i sassi si possono dirne le ossa»; ed è il caso della freschissima resa di *sed quid temptare nocebit?* di I, 397 con «Ma a fare una prova, rischio non c'è» o ancora (I, 400) rispetto alla laica domanda *quis hoc credat nisi sit pro teste uetustas?* è il caso della anodina resa «chi lo crederebbe, se ad attestarlo non fosse / la tradizione?», che è cosa autorevole ma anche indubitabilmente... “vetusta”. Assai sottile e invero quasi enigmatica è invece la resa «discordia concorde» del canonico sintagma antifrastico *discors concordia* (I, 39) con trasferimento della negatività dall'aggettivo al sostantivo, che, secondo me, riposa su una ripresa memoriale della traduttrice del nono verso del primo libro *non bene iunctarum discordia semina rerum*, dove *discordia* è tuttavia aggettivo flesso al nominativo neutro plurale. Più avanti (I, 456-457) l'apostrofe di Apollo a Cupido intento a piegare l'arco “*quid*”que “*tibi, lasciue puer, cum fortibus armis?*” / *dixerat; “ista decent umeros gestamina nostros...* diventa –alla faccia di Quintiliano e delle sue accuse di...lascivia– un vivacissimo «e: “che ne fai, ragazzaccio, di un'arma da adulto?” / gli aveva detto. “È un gingillo, che meglio sta alla mia spalla...”», dove «gingillo» può forse apparire traduzione troppo... “leggera” dei ponderosi *gestamina* dell'originale, ma è in perfetta armonia proprio con questo modo di tradurre che è allo stesso tempo leggero e bellissimo.

Una splendida prova viene esibita dall'episodio di Dafne, che è una delle più belle “fughe” ovidiane, a cui si potrebbe paragonare per tenuta musicale solo quella mirabilmente ariostesca di Angelica. Di fronte ad Apollo, innamorato cotto e...parolaio, Ovidio (sempre solidale con le donne!) fa fuggire all'improvviso Dafne. In effetti alla nostra traduttrice la minaccia della violenza erotica e solipsista del dio di Delo sembra intollerabilmente aggravata dal ...*plura locuturum* di I, 525, per cui fa fuggire la poveretta «piantandolo in mezzo a una frase» (cfr. I, 525-526: *Plura locuturum timido Peneia cursu / fugit cumque ipso uerba imperfecta reliquit*). E qui la poesia (e con essa la traduzione poetica) si solleva improvvisamente e in modo irresistibile:

*tum quoque uisa decens: nudabant corpora uenti,
obuiaque aduersas uibrabant flamina uestes,
et leuis impulsos retro dabat aura capillos;
aucta fuga formast.....*

Anche allora a lui parve bellissima: le spogliavano il corpo le folate, palpitava la veste opponendosi al soffio dei venti e l'aria leggera buttava all'indietro e rialzava i capelli. La fuga l'ha resa più bella.....

(vv.526-530)

Mirabilmente in contrasto, dopo tanto movimento, sta il racconto della stasi di Dafne nella sua conversione metamorfica in albero; ma è stasi percorsa da un palpito doloroso dove si incontrano o, meglio, si scontrano il desiderio deluso ed il rifiuto implacabile. I meravigliosi versi ovidiani rivivono nella soavità traduttiva di Ludovica, si animano di una tormentosa e femminile bellezza proprio nella formulazione poetica di un amore negato per sempre:

*uix prece finita torpor grauis occupat artus;
mollia cinguntur tenui praecordia libro;
in frondem crines, in ramos brachia crescunt;
pes modo tum uelox pigeris radicibus haeret;
ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.
Hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus,
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.*

Appena ha finito la supplica, le invade un pesante torpore le membra, una lieve corteccia le cinge il morbido seno, i capelli si levano in foglie, le braccia si drizzano in rami, i piedi fin lì così rapidi si fissano in lente radici, la chioma le invade la faccia: non resta di lei che il fulgore. Anche così, Febo l'ama e posando la mano sul tronco le sente il cuore che palpita, sotto la nuova corteccia. Le stringe ai rami le braccia, come se fossero membra, le copre il legno di baci: ma il legno respinge i suoi baci.

(vv.548-556)

Nella successiva storia di Io il *pathos* torna ad attenuarsi, anche se a bruciare d'amore è Giove in persona. Il fiume Inaco, che cerca

invano la figlia, «dentro di sé teme il peggio», che è modo opportunamente dimesso di rendere *animo peiore ueretur* dell'originale (I, 587). Giove offre tutte le sue credenziali («scettro celeste» e «folgori erranti»), ma alla sua imperiosa supplica «non scappare!» (resa bellamente prosaica di un *ne fuge me!*) Ovidio (e Ludovica) con l'ombra di un disincantato sorriso dichiarano (*fugiebat enim*), insomma –tanto per capirci– «Lei invece scappava». Per restare in tema: la...scappatella di Giove non sfugge a Giunone «esperta com'era, / dei raggiri di lui, per averlo tante volte sorpreso sul fatto» (cfr. I, 605-606: *ut quae / deprensi totiens iam nosset furta mariti*), «ma lui, presentando l'arrivo della moglie, aveva già trasformato / la figlia dell'Inaco in una splendente giovenca. / Anche da vacca è stupenda...» (Cfr. I, 610-612: *coniugis aduentum praesenserat inque nitentem / Inachidos uultus mutauerat ille iuuenca; / bos quoque formosa est...*). A chi credesse, a questo punto, che Ovidio sta rinunciando alla descrizione di una metamorfosi, il poeta di Sulmona gioca un tiro decisamente mancino, proponendo al momento del felice scioglimento della vicenda un caso forse più unico che raro di “metamorfosi inversa” e Ludovica tiene egregiamente il passo:

*ut lenita dea est, uultus capit illa priores
fitque quod ante fuit. Fugiunt e corpore saetae,
cornua decrescunt, fit lumen artior orbis,
contrahitur rictus, redent umerique manusque,
ungulaque in quinos dilapsa absumitur ungues.
De boue nil superest formae nisi candor in illa.
Officioque pedum nympha contenta duorum
erigitur metuitque loqui, ne more iuuencae
mugiat, et timide uerba intermissa retemptat.*

La dea s'addolcisce e l'altra riprende il suo aspetto, ritorna com'era già stata: le setole lasciano il corpo, le corna scompaiono, si contraggono i globi degli occhi, le fauci si serrano, ritrova le spalle e le mani, sparisce lo zoccolo, si scinde in cinque unghie, e altro a lei non rimane della vacca, se non lo stupendo candore. Si risollewa la ninfa, e due piedi le bastano a reggersi ma di parlare ha paura: se dovesse tornare a muggire come fa una giovenca? Ritenta esitante la lingua perduta.

(vv.738-746)

Non c'è, per restare alla metafora calviniana del cinematografo, altro da dire, se non che qui l'“effetto moviola” è decisamente stupefacente; e insieme si apprezzano, nell'originale e nel testo tradotto, finezze psicologiche e formali, come nel caso del facile recupero della stazione eretta e, per converso, del difficile riappropriarsi della facoltà del linguaggio nel complessivo processo di riantropizzazione. Ma siamo ormai giunti, in questa cursoria e saltabecante lettura, alla fine del primo libro e alle prime battute dell'episodio di Fetonte, desideroso di appurare la sua condizione di figlio del Sole, a ciò incoraggiato dalla madre Climene. E lui, Fetonte, «si slancia fuori all'istante, felice di quanto gli ha detto / sua madre» e, traduzione mirabile e intensiva dell'ovidiano *concepit aethera mente*, «e s'empie la mente di cielo» (e verrebbe voglia di aggiungere con le parole di Manzoni dedicate a Omero “poeta sovrano” ed estensibili a tutti quelli che sono veri poeti, come Ovidio e come Chi adeguatamente lo traduce, «e patria ei non conosce altra che il cielo»).

Il secondo libro è dominato all'inizio dal pauroso incendio del mondo, causato dall'imprudenza di Fetonte che, in cerca di legittimazione, non ha saputo riconoscere i suoi limiti. Bellissima è la descrizione di Ovidio del sentimento di terrore che invade il giovinetto quando, perduto ormai il controllo dei cavalli, scorge sotto di sé lontanissima la terra (II, 178-181):

*ut uero summo despexit ab aethere terras
infelix Phaeton penitus penitusque patentes,
palluit et subito genua intremuere timore
suntque oculis tenebrae per tantum lumine obortae.*

Ed ecco una traduzione che non è in nulla inferiore all'originale in virtù di uno straordinario agonismo linguistico che consegue la pienezza di un'equipollenza formale

Ma quando dal sommo dell'etere guardò giù alla terra lo sfortunato Fetonte, e la vide sotto di sé remotissima, impallidi, le ginocchia gli tremarono d'improvviso terrore e gli cadde sugli occhi, nel cuore di tanta luce, la tenebra.

Faccio notare che il superlativo «remotissima» riunisce in felice sintesi l'iterazione del modificatore avverbiale *penitus* dell'attributo *patentes*; che la sequenzialità continua e poi franta delle “t” e delle “r” dell'originale (*intremuere timore*) è perfettamente ripresa e sapientemente enfatizzata nella traduzione («tremarono d'improvviso terrore»); che soprattutto infine l'ossimorico prevalere del buio interiore sulla luminosità esteriore presenta un perfetto bilanciamento formale tra testo d'arrivo e testo di partenza. Della meravigliosa descrizione del mirabile incendio la traduzione di Ludovica Koch ci consegna una replica eccellente: prima bruciano le più vicine vette dei monti, poi si prosciugano i fiumi (anche quelli più grandi), infine diventa invivibile, anzi addirittura mortifera l'immensa massa d'acqua del mare. Il realismo descrittivo tocca allora altissime vette (II, 265-268):

*ima petunt pisces nec se super aequora curui
tollere consuetas audent delphines in auras;
corpora phocarum summo resupina profundo
exanimata natant.....*

Nei fondali fuggono i pesci, agli arcuati delfini
manca il coraggio d'alzarsi come sempre nell'aria;
a fior d'acqua galleggiano esanimi carogne di foche
col ventre all'aria.....

dove si apprezzerà innanzi tutto la magistrale resa dell'allitterazione *ima petunt pisces* con l'equipollente «nei fondali fuggono i pesci» in una complessiva resa dell'accelerazione descrittiva; e ancor ci resteranno per sempre impressi i corpaccioni senza vita delle foche che galleggiano nell'universale bollore dell'acqua, in qualche misura anch'essi *noua...corpora* in virtù dell'incessante trasmutare delle forme.

Più avanti, nell'episodio della ninfa violata da Giove e pertanto non più cara a Diana, Ovidio dà prova ancora una volta della sua straordinaria finezza psicologica. Prima, quando fa dire alla “ragazza” (così è opportunamente tradotta e attualizzata la parola latina *uirgo*) che si rivolge a Giove apparsole sotto le mentite spoglie di Diana: *salve numen, me iudice...audiat ipse licet, maius Ioue* («Salute... dea a mio parere più grande - dovesse pure sentirmi - di Giove») con goffa e ingenua adulazione, per cui l'impenitente dio *ridet et audit* («Lui ascol-

ta e sorride»), espressione che in Ovidio è accorta e ben variata reminiscenza del catulliano *spectat et audit*, a sua volta efficacissima resa della celebre espressione di Saffo (ci vogliono veri poeti per tradurre i poeti veri!). Poi, quando l'imbarazzo per lo stupro subito porta la ninfa a non staccare lo sguardo da terra nel momento in cui entra nel corteggio della dea e Ovidio (ma sta parlando di sé!) esclama: *heu quam difficile est crimen non prodere uultu!* e Ludovica ribatte. «Ah, che cosa difficile non svelare nel volto una colpa!». Vien voglia di pensare ancora una volta all'*error*, alla sua incoercibile (e irrinunciabile) forza... Ancora più avanti, in occasione di una delle scontatissime ire giunoniche, un *infir* incipitario (II, 511) che preannuncia una delle solite tirate della dea è giustamente reso, secondo un opportuno *understatement*, con un attualissimo «e attacca» e, del resto, Giunone non va tanto per il sottile nel qualificare la sua avversaria (*ne puro tingatur in aequore paelex*, come dire «è una puttana, non deve bagnarsi nelle acque pure del mare»), secondo la traduzione decisamente disfemistica di Ludovica). Altre belle modernizzazioni traduttive (ma, se Dio vuole, si tratta di una traduzione “boreale”!) è possibile trovare se si prosegue con una lettura solidale e attenta: v. 570 *nota loquor* reso con «è una storia risaputa», v. 571 *ne me contemne* reso con «non ridere», v. 597 *nos uanum spernimus omen* reso con «me ne rido delle tue baggianate profetiche», v. 659 *non fuerant artes tanti* reso con «non valeva la spesa, quest'arte», tutte cose che una traduzione ...“australe” mai e poi mai si sarebbe potuto permettere!

Nella metamorfosi di Aglauro, che si converte in sasso (II, vv.819 ss.), Ovidio raggiunge un'altra vetta del suo realismo poetico così intenso da farsi visione idiosincratica di uno specifico evento, quando dice *pallent amisso sanguine uenae* (v.824). Ludovica Koch ci ripropone l'asserto secondo un duplice e quasi simultaneo movimento, in cui il dato iniziale è -in modo assai significativo- conseguenza del secondo: «le vene si sbiancano e perdono il sangue». La conversione della carne in pietra non potrebbe essere espressa in modo più perfetto. E intanto siamo giunti all'episodio del ratto di Europa e di nuovo Giove è in primissimo piano con la sua imponente massa taurina (Ovidio II, 852-853: *quippe color niuis est, quam nec uestigia duri / calcaere pedis nec soluit aquaticus Auster*; Koch: «Ha assunto un colore di neve intatta da impronte pesanti / di piedi, e ancora non sciolta

dall’Austro piovoso»), di cui ora riusciamo ad apprezzare il compatto biancore grazie alla forza evocatrice della poesia e della traduzione poetica. La salienza del paragone con la neve si conferma qualche verso più avanti (Ovidio II, 864-865: *et nunc adludit uiridique exsultat in herba, / nunc latus in fuluis niueum deponit harenis*; Koch: «Ora si mette a saltare per scherzo sull’erba verdissima, / ora abbandona alla bionda sabbia i suoi fianchi di neve»), dove è abbastanza agevole scorgere nella versione italiana una larvata reminiscenza dannunziana nella contiguità attributiva «bionda sabbia», che ricorda la splendida movenza di *Settembre*: «il sole imbianca sì la viva lana / che quasi dalla sabbia non divaria». Ma la memoria dei poeti e di chi poeticamente traduce può giocare altri “scherzi” sottili e intriganti: quando, qualche verso dopo (II, 870), Ludovica traduce *sicco...a litore* con un decisamente manzoniano «arida sponda», siamo –e noi con lei- al memoriale «soffermati sull’arida sponda / volti i guardi al varcato Ticino / etc.» della poesia *Marzo 1821*, che di recente l’immarcrescibile e (l’unico veramente) non metamorfosabile Mike Bongiorno è riuscito a stravolgere –quiz permettendoglielo- in un imperioso e...imperativo: «Soffermati sull’arida sponda!», che è equivoco di lettura proprio di chi non si... sofferma a capire quello che sta leggendo. Del resto l’innossidabile Mike non è nuovo nella sbandata di lettura, se è vero che molti anni fa leggendo caratteri cubitali soccorrevoli della sua pluriennale miopia convertì un banale e scontatissimo PAOLO VI ANDÒ IN TERRASANTA in un insignificante «Paolo vi (!) andò in Terrasanta», non riuscendo poi a raccapezzarsi intorno al personaggio così impropriamente significato... Ma ecco Europa in groppa al toro trasportata nell’immensa distesa del mare (Ovidio II, 873-875: *...pauet haec litusque ablata relictum / respicit et dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est; tremulae sinuantur flamine uestes*; Koch: «Atterrita, lei guarda sparire la spiaggia / da cui l’ha strappata: la destra stringe un corno, la sinistra gli posa / in groppa, si gonfiano e palpitano al vento le vesti»): e sono meravigliose note finali del secondo libro, dove uno straordinario primo piano ci consegna i particolari delle mani tenere e timide e insieme la soave immagine di un vagheggiato corpo di donna e infine, quasi in dissolvenza, nuove, inusitate vele, i vestiti che vibrano e disegnano variate volute nel vento.

POST SCRIPTUM

Nel marzo 2007 è uscito nella collana “Scrittori greci e latini” della “Fondazione Lorenzo Valla” il secondo volume della traduzione delle *Metamorfosi*: esso contiene la traduzione del III e IV libro, ultima fatica di Ludovica Koch prima della sua scomparsa. Di questa pubblicazione ho avuto conoscenza troppo tardi per poterne parlare adeguatamente nell’ultima delle nostre conversazioni ovidiane. Provo a farlo, per sommi capi, adesso, se non altro per rendere un parziale, anzi del tutto insufficiente, ma in ogni caso dovuto omaggio alla nostra bravissima traduttrice “boreale”.

All’inizio del terzo libro ricompaiono le ormai note formule traduttive che evocano il byroniano *understatement* metatestuale: ad esempio, quando Ovidio dice di Giove che riguardo a Europa *se confessus erat* (III, 2), Ludovica ha buon gioco nel rendere «s’era ormai dichiarato», che forse sa un po’ di innamorati *d’antan*, ma Giove è, comunque sia, un dio...d’epoca. Quanto al padre di Europa *ignarus* (III, 3) della sorte toccata alla figlia, mi sembra normale che per ciò stesso egli sia «all’oscuro di tutto», e altrettanto a mio agio sono quando alla domanda latina *quis enim deprendere possit / furta Iouis?* (III, 6-7) viene offerta un’acconcia riformulazione italiana «gli imbrogli di Giove chi arriva a sventarli?». Più avanti Cadmo prende visione dell’enorme serpente abbattuto: Ovidio (III, 95) dice: *Dum spatium uictor uicti considerat hostis*, la traduzione propone: «Ha vinto: e studia la stazza del nemico che ha vinto», dove «stazza» è resa forte ed efficace dell’allusivo *spatium* dell’originale latino. Poi, quando cominciano le disgrazie di Cadmo, ecco (III, 142) una domanda retorica, che, scritta da Ovidio, assume un inaspettato, straordinario valore autobiografico: *quod enim scelus error habebat?* Appunto: «che crimine c’è in un errore?» sembra voler dire Ovidio di se stesso (e Ludovica coglie questa implicazione e lo dimostra la conversione del verbo da imperfetto narrativo a presente assertivo): ma, aggiungiamo noi, l’errore è in ogni caso deviazione e smarrimento e pertanto contiene in sé una sorta di autopunizione. Ulteriori processi di attualizzazione traduttiva sono reperibili nella resa «smettono il loro daffare» del sintagma verbale *intermittunt... laborem* di III, 154 e ci piace assai vedere una *succincta...Diana* di III, 156 ricomparirci davanti con grazioso piglio gio-

vanilista come «Diana dal corto vestito» (quasi una postsessantottina...minigonna!); dire di un personaggio a cui la metamorfosi ha inibito l'uso della parola (III, 201: «*me miserum!*» *dicturus erat; uox nulla secuta est*) «“ahimè!” voleva gridare; ma non gli veniva una sillaba» potrebbe soddisfare i fonetisti più agguerriti (e a me sembra scelta fraseologica di assoluta freschezza!); dopo un lunghissimo e defaticante elenco di nomi di cane (III, 207-224), assai mal disposti nei confronti dell'incervito Atteone, giunge opportuno, in forma di clausola risolutiva, un liberatorio *quosque referre mora est* (III, 225), che bellamente diventa in traduzione «e altri, che è troppo elencare» (come dire: *traductor...in fabula!* con quel «troppo» che ipertraduce *mora...*). Ma ora smetto, che non si dica di me quello che dice Ovidio di Giunone metamorfosata in loquacissima vecchia *captato sermone...diuque loquendo* (III, 279), come dire «attaccato discorso...con chiacchiere lunghe»; e vado ad altre verifiche, che prometto brevi e succose.

Del grande, drammatico e vorrei dire archetipico mito di Narciso ci sarebbe da dire molto, anzi moltissimo. Io dirò invece l'essenziale. Innanzi tutto propongo questa densissima sintesi (III, 425-426): *se cupit imprudens et qui probat ipse probatur, / dumque petit petitur, pariterque accendit et ardet*, il cui concettoso piglio secentista rivive in questa traduzione “perfetta”, cioè compiutamente realizzata: «Si illude, e vagheggia se stesso; è attratto dall'altro e lo attrae; / si cerca, e il se stesso lo cerca: si infiamma del fuoco che ha acceso». Gli grida, si grida allora Ovidio, che un verso prima ha di nuovo formulato la parola seminale *error*, e lo grida anche a noi perché in fondo un (bel) po' narcisi siamo tutti (III, 432-434): *credula, quid frustra simulacra fugacia captas? / quod petis est nusquam; quod amas, auertere, perdes. / ista repercussae quam cernis imaginis umbra est*. E Ludovica: «Ingenuo, a che scopo inseguire invano fantasmi fuggevoli? / Quello che cerchi non c'è: quello che ami lo perdi / solo a voltarti. Non è che un riflesso, quest'ombra che vedi». Mi chiedo se questi versi di Ovidio siano stati in qualche modo presenti a Goethe, quando nel prologo del secondo Faust fa dichiarare al protagonista di fronte alle iridescenze dell'acqua della cascata: «È dell'umana attività, lo specchio. / Medita bene: e ne sarai più certo. / In un'iride solo di riflessi, / noi possediam la vita» (tr. di Vincenzo Errante). Proprio così: noi poveri Narcisi possiamo solo dire «Am farbigen Abglanz haben wir das Leben», cioè

«Soltanto nei colori del suo riflesso ci è dato possedere la vita» (tr. di Franco Fortini). Molto più avanti, nell'episodio dei marinai trasformati in delfini in punizione dell'offesa recata a Bacco, le mani (III, 678) *iam non posse manus, iam pennas posse uocari*, cioè «meglio ormai parlare di pinne»; e, quando Ovidio dei marinai finiti in acqua dice (III, 685) *inque chori ludunt speciem*, non è forse di straordinaria efficacia visiva (ma Ovidio è poeta visivo!) la resa «scherzano al modo di un corpo di ballo» (ma Ovidio, lo sappiamo, è *lasciuus et doctissimus puer* nelle sue metamorfosi)?

Siamo così giunti al quarto libro e volge al suo termine questa affascinante e inesausta lettura del testo ovidiano e di questa sua traduzione polarmente differenziata rispetto a tutte le altre. L'episodio, che in esso mi sembra saliente, è quello del folle innamoramento della ninfa Salmacide per un ragazzo bellissimo e la sua confusione con esso e il suo riformularsi nell'unico e duplice corpo dell'Ermafrodito. Salmacide non ama la caccia, le piace invece lavare alla fonte «il bel corpo» (IV, 310: *formosos... artus*), le piace lasciarsi i capelli col pettine, specchiarsi e aggiustarsi «secondo i consigli dell'acqua» (IV, 312 *spectata consulit undas*). Si veste di un velo traslucido, si adagia su morbida erba, non cessa di cogliere fiori, ma...ma «una volta che stava cogliendoli / vide il ragazzo, e le venne voglia di prenderselo» (IV, 316: *cum puerum uidit uisumque optauit habere*). Non c'è che dire: Salmacide è una che prende l'iniziativa! «Prima di andargli incontro, però, nonostante la smania, / si dette un colpo di pettine, buttò sui suoi veli un'occhiata, / spianò la faccia a un sorriso, accertandosi d'essere bella» (finissime notazioni di Ovidio, felicissima traduzione di Ludovica!). Quello che segue è prima argomentata seduzione, ma la reazione del bellissimo è del tutto spiazzante (IV, 329-331): *Nais ab his tacuit, pueri rubor ora notauit / (nescit enim quid amor), sed et erubuisse decebat. / hic color aprica pendentibus arbore pomis* «La Naiade tacque. Il ragazzo arrossì tutto in faccia / (non sa che sia amore), e il rossore lo rese perfino più bello. / È un colore di mela sul ramo di un albero al sole» (e quest'ultimo verso tradotto gergia e pareggia il conto con l'originale!). Poi Salmacide passa a vie di fatto, «ma lui “La finisci?” le grida, “o scappo e ti pianto qui sola”» (IV, 336 “*desinis, an fugio tecumque*” *ait* “*ista relinquo!*”). Quello che segue è di tale bellezza formale, di tanto intenso e tormentato erotismo, di

tanta vittoriosa sapienza traduttiva, da non poter essere citato se non per intero, ma questa volta solo in traduzione, affinché di più e meglio s'apprezzi lo straordinario agonismo di questa amorosa guerriera della parola e del verso, di Ludovica Koch che fino all'ultimo istante ha saputo dare, pagando di persona, nitore di forma mirabilmente moderna alle antiche e sempre attuali parole del nostro grande poeta peligno:

Si spaventa Salmacide, e “Prenditi questo posto”, gli dice “straniero, te lo lascio” e finge d'andarsene girando sui tacchi, ma guardandosi spesso alle spalle. Andò ad appostarsi dentro a una fitta boscaglia, sedendosi a gambe incrociate. L'altro, convinto che il prato sia vuoto e nessuno l'osservi, girella qua e là, bagnando al capriccio dell'onda la punta del piede, la pianta, immergendo il tallone; quindi, sedotto dal dolce tepore dell'acqua, si toglie dal tenero corpo le morbide vesti. Allora sì che le piacque; la nuda bellezza di lui accese di desiderio Salmacide: ha in fiamme anche gli occhi come, a opporgli uno specchio, il disco fulgente di Febo rimanda riflesso un bagliore accecante. Fatica ormai ad aspettare, fatica a posporre il piacere; smania ormai per l'amplesso, delira e non sa più tenersi. Lui intanto si batte veloce le palme sul corpo, poi salta nel lago, e muovendo ora un braccio ora l'altro riluce in quell'acqua chiarissima, come una statua d'avorio o un candido giglio attraverso il più limpido vetro. “Ho vinto”, grida la Naiade, “è mio!” Butta via ogni vestito, si tuffa in mezzo alle onde, lo stringe, mentre lui si dibatte, a viva forza gli strappa dei baci, gli passa le mani in basso, gli accarezza il petto ribelle, s'avvinghia tutta al ragazzo da un lato e dall'altro. Infine malgrado la lotta di lui che si sforza a fuggirla, l'allaccia come un serpente, tenuto nel becco dall'aquila reale e portato nell'alto dei cieli (sospeso com'è le avvolge le zampe e la testa, le avvinghia le ali spiegate dentro la coda); o come l'edera chiude nel suo groviglio i gran tronchi, o, in fondo al mare, il polipo che cattura un nemico l'imprigiona buttandogli intorno da tutte le parti i tentacoli. Resiste il nipote d'Atlante, e rifiuta alla ninfa il piacere che s'aspetta; ma quella lo stringe, congiunge al suo tutto il corpo, s'attacca a lui e “Hai un bel combattere”, dice, “insolente che sei:

tanto non scappi; accordatemi, dèi, che non venga mai il giorno che lui si stacchi da me o che io mi stacchi da lui”. La preghiera le valse gli dèi: e avvinghiati com'erano i corpi dei due si confondono, assumono un'unica forma come, quando uno innesta sotto la scorza dei rami, li vede, man mano che crescono, saldarsi ed evolversi insieme, così s'accoppiarono i corpi dentro l'amplesso tenace: e non sono più due, ma una duplice figura, impossibile a dirsi donna o ragazzo, che ha l'aria di nessuno dei due e tutti e due.

Ogni commento mi sembra superfluo. Resteremo allora a lungo con l'impressione di questa straordinaria metamorfosi, che non converte l'essere umano in animale o albero o sasso, ma lo pone ancora una volta di fronte al problema della duplicità complementare dei sessi e all'unicità dell'atto sessuale, che è insieme progetto e destino. Ma resterà in noi anche un'altra impressione, quella –in questo caso specifico– dell'incontro felicissimo e della fusione (non la confusione!) riuscitissima del testo originale e del testo tradotto, per cui alla fine l'uno e l'altro sembrano assumere «l'aria di nessuno dei due e tutti e due» e noi restiamo pensosi e intenti ad «altre cose leggere e vaganti».

DOMENICO SILVESTRI
Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”

UMBERTO TODINI

Ovidio
Metamorfosi per l'Europa

Sono ormai frequenti le occasioni in cui studiosi ed esperti tentano di fare il punto sul futuro dell'Europa, sullo stato delle frontiere culturali e geografiche, sul ruolo delle etnie in gioco. Evidentemente dalla costituzione dal nucleo originario («sous l'oeil des Russes» e con la protezione della NATO) dei sei fondatori dell'Europa all'ampliamento in corso agli attuali ventisette stati, si vengono ponendo problemi di fondo (culturali) e di azione (politici) che sono sostanziali e ineludibili sul concetto di identità e sulle prospettive di conservazione e di integrazione delle culture e dei territori.

Tra le proposte che ricorrono, ad esempio negli incontri organizzati nel corso del 2007 dall'Ecole Française de Rome e dall'Ambasciata di Francia in Italia, resiste quella di rifarsi alla visione dell'Alleanza Atlantica e tuttora legata alla operatività della NATO, oppure quella di tornare a riflettere non pregiudizialmente sulla concezione antica – e segnatamente romana – di *imperium* dove, ad una griglia politica ferrea, corrispondevano nella realtà effettiva, una libertà etnica e territoriale assolute. Tuttavia la constatazione più sorprendente che assise di specialisti tanto scelte e competenti, continua ad offrire in corso d'opera, proviene dall'assenza pressoché totale dell'impiego dei termini di laicità e di cultura degli stati. In effetti è a questi due termini, laicità e cultura, ovvero alle aree di riflessione che essi implicano, che deve essere ricondotto ogni sforzo di costruire un futuro dell'Europa che, senza pregiudizi, ne salvaguardi le componenti originarie, storiche e costitutive. È certamente da con-

dividere l'opinione di chi ritiene che l'Europa sia costituita grazie alla «grande influenza civilizzatrice del capitale» (Marx) e che a ben poco abbiano giovato fino ad ora le chiacchiere cultural-filosofiche di una identità europea, di una eredità comune cristiana e infine di una nazione Europa. Eppure, fatta salva l'esigenza di salvaguardare il principio di laicità, indispensabile a garantire la neutralità di uno stato comune (e senza che in ciò siano sacrificate le pur forti radici cristiane), sembra ormai giunto il momento di dovere riprendere o più semplicemente porre la questione delle radici culturali comuni dell'Europa dei ventisette.

Seppure fosse il caso di tornare a concepire tanto e tanto vario assieme sotto la concezione di un *imperium*, una sua realizzazione non sarebbe neppure concepibile senza il supporto di una politica culturale adeguata e in una prospettiva europea che peraltro risulta ancora quasi esclusivamente economica, un limite cui potrebbe forse ovviare l'iniziativa dell'Anno Europeo per il Dialogo appena inauguratosi all'Auditorium di Roma (sotto il patrocinio del Ministero dei Beni Culturali e del Consiglio d'Europa). Un *imperium* in tali condizioni servirebbe soltanto a fomentare regressioni nostalgiche e confessionali, prive di ancoraggi concreti alle molte realtà dell'Unione Europea. Peraltro alcuni studi di settore del secolo scorso hanno appurato che quel modello di *imperium* romano che, *mutatis mutandis*, oggi si vorrebbe emulare, fu il frutto già a partire del terzo secolo avanti Cristo, di un progetto politico che decise "a tavolino" l'internazionalizzazione della cultura di Roma. Di esso fulgidi campioni furono, tra gli altri, Livio Andronico, Quinto Ennio, come pure Tito Maccio Plauto con la sua riscrittura della commedia greca. Autori peraltro, come gran parte degli intellettuali di Roma nel corso di tutta la sua storia, di natali non romani e per questo già di per sé suggestivi per noi.

Ma per entrare in argomento di culture – o di *imperium* che si voglia – in una prospettiva odierna per l'Europa, si può iniziare col mettervi a fuoco il ruolo eventuale che il rilancio delle *Metamorfosi* potrebbe rivestirvi. Infatti è questo poema a racchiudere, per il nostro mondo e per quello antico, la rappresentazione più complessa e più innovativa, in termini simbolici, del nuovo *imperium* di Roma dopo quello che – bene osservò Rostozeff – si era costituito con le guerre puniche; ma anche – lo comprendiamo oggi più chiaramente, per il

progresso degli studi di settore – grazie alla sprovincializzazione che gli *Annali* di Ennio con il loro carico acculturante, omerizzante, metrico e filoitalico (se non pure orientalizzante con quel simbolo del pavone che ne domina il sogno iniziale), avevano prodotto nella vita dell'Urbe. Questo poema esprime dunque il riassetto, la nuova mappa di un universo territoriale politico e culturale del quale la crisi della repubblica e il suo evolversi in impero, diviene con l'epos di Ovidio (ivi inclusi i *Fasti*), il segnale più nuovo e più vivo soprattutto a fronte dell'*Eneide*. Il Mediterraneo e la sua intricata complessità vi irrompono e vi ridisegnano i confini del mondo, ne attivano, in una luce enciclopedica e poetica, un'interazione inedita, eco-compatibile, amorosa ed etica, e sotto l'egida di un'Urbe che vi appare *domina* e *serva* di tradizioni molteplici e di un futuro, grazie alla dottrina del poema, una geniale modernizzazione da parte di Ovidio di sei secoli di filosofia sotto il segno del pitagorismo (enniano) e dell'atomismo (lucreziano), in una visione dagli incerti confini e intrinsecamente dinamica.

Giustamente Hermann Fraenkel disse di Ovidio «ultimo uomo del mondo antico, primo uomo del nostro mondo» per quanto oggi forse, potremmo dire, dei nostri mondi. In effetti per quanto l'Enea di Virgilio sia stato un nerbo nella cultura e nella storia d'Europa (financo nelle recenti mitologie dei flussi migratori statunitensi), quella storia e quell'Europa possono apparire ormai alquanto desuete, se non pure a rischio, a fronte dell'*homo globalis* che ci si chiede ormai di divenire e del cui prototipo, Ovidio coi personaggi di Pitagora e di Numa, come ho tentato di illustrare a più riprese anche sulle pagine degli Atti di questo *Certamen*, deve essere oggi considerato a giusto titolo ideatore e artefice.

Ma ad un'Europa *in fieri*, tra una mitologia che ne pone l'origine sotto il segno del rapimento e dello stupro, e un futuro che le prospetta «la casa comune» di Michail Gorbacev o il «villaggio» di Jacques Delors, i 'messaggi' dell'*Eneide*, pur fatta salva la grandezza di questo poema, appaiono tuttavia inadeguati, troppo 'romano-centrici', in sostanza, autoreferenziali. Mentre quelli delle *Metamorfosi*, invece, grazie alla *vis* 'perturbante' che le anima – prendo il termine 'unheimliche' dal linguaggio della psicoanalisi – veicolano in chi legge, uno stupore e una inquietudine sempre feconde, sempre interrogative. Il perturbante che ne muove ogni azione, relativizza indivi-

duo e universo, proponendo una cultura di attesa e di sperimentazione. È Ovidio che, sotto tale segno, più di altri autori antichi, appare essere l'inventore di un mondo dal quale, in quanto europei e partecipi di una realtà dagli incerti confini, noi possiamo tuttora sentirci naturalmente coinvolti sotto un tetto comune, 'casa' o 'capanna' che sia. Ovidio è per antonomasia il cittadino ideale di un'Europa di cui preconizza una cultura plurale e interrogativa.

Ma di questa vicinanza tra Ovidio e l'Europa, prima di raccogliere le componenti di fondo, vale forse la pena di riportare un'esperienza recente e illuminante.

Il caso francese

È noto lo stato di languore estremo in cui da qualche tempo versano in Francia l'insegnamento e lo studio della cultura latina e greca. Alain Michel negli ultimi anni del suo magistero alla Sorbonne, vedendo l'avvento di tale stato di cose, manifestandomelo anche personalmente, era solito farsene un cruccio patente. Eppure che non tutto fosse, e non sia, ancora perduto in quella parte d'Europa (dove ad ogni buon conto gli studi di greco e latino hanno preso direzioni autonome e fortemente innovative come con Pierre Vidal-Naquet, Paul Veyne, e Jean-Pierre Vernant), lo aveva affermato nel corso del *Certamen Ovidianum Sulmonense* del 2004 ("Ovide telematique", p. 85 ss.), Hélène Waysbord, ora mano destra dell'attuale ministro francese della cultura, allora intrepida *chargé de mission* per le letterature del Ministère de l'Education nationale. La sua tesi era che si poteva e doveva produrre, in tanto naufragio degli antichi, un'inversione di tendenza e dal 'basso' e usando quegli stessi media sotto il cui segno si voleva produrne la fine. E proprio in quell'occasione illustrò la nascita di un sito del web che comprendeva Ovidio, disponibile su rete e destinato a studenti e docenti di ogni ordine e grado. Il sito è tuttora in funzione (cndp@) e gli accessi hanno ormai raggiunto le centinaia di migliaia.

Ma l'aspetto che qui interessa di tale iniziativa è che dopo due anni di vita, per la prima volta nella storia dell'educazione in Francia, Ovidio nel 2006 è divenuto, per le discipline di antichità, l'argomento dei programmi di esame di Baccalaureat (la nostra Maturità) in

tutto il territorio del paese, incluso l'Outremer. Peraltro da allora nuove iniziative letterarie e teatrali attorno al nome e all'opera di Ovidio, hanno cominciato a susseguirsi (da ultimo una messa in scena di grande richiamo, sulle *Metamorfosi* al Teatro Nazionale di Marsiglia). Tanto inatteso successo andrà certamente ricondotto alla notorietà e alla formulazione del sito, e tuttavia qualche merito - e non è qui il caso di sottacerlo - dovrà pure essere attribuito a Ovidio stesso, ad una congenialità ritrovata con noi, coi nostri mondi, siano essi francese, italiano, tedesco, iberico, rumeno, e così di seguito... per ventisette volte viene da auspicare per l'Europa a venire, sia essa fatta di 'case', di 'villaggi' oppure di 'nazioni', e perché essa cessi di essere, grazie anche al più potente referente di metamorfosi della cultura dell'Occidente, di essere "l'ultima utopia dell'Europa stessa" (Cf. R. Burger, "Una fusione continentale?" in, AA.VV., *L'Europa alla prova del consenso*, Roma 2006, p.5). Un'inversione di tendenza dunque non è soltanto auspicabile ma pure possibile anche se a condizioni di non ritorno degli abusi del passato, ideologici e culturali. Penso soprattutto al caso della Germania nazista, che sotto la sua presunta e pretestuosa grecità ariana, voleva riunificare l'Europa intera... ma anche all'Italia fascista.

Ma del 'caso francese' ci si può inoltre rallegrare anche in considerazione del fatto che questo *Certamen* è stato tra i primi ad accoglierne e ad ascoltarne la promotrice ancora quando i risultati dell'operazione appena intrapresa, erano tutt'altro che scontati. Io, poi, ho motivo di rallegrarmene ulteriormente perché, richiesto di partecipare alla creazione di quel sito con una pagina d'introduzione che spiegasse Ovidio ad un pubblico, il più vario possibile, non esitai a rielaborare dalla postfazione a un mio volumetto allora appena uscito (*Il magma e la luce. Racconto e pensiero nella metamorfosi di ovidio*, Salerno 2003) qualche consiglio per tornare a leggere o a rileggere le *Metamorfosi*. Consigli che visti ormai gli esiti dell'iniziativa, non è forse fuor di luogo tornare a riproporre seppure in una paginetta di sintesi qui di seguito.

Perché Ovidio

Leggere le *Metamorfosi* oggi, significa entrare nel tessuto genetico di uno dei miti fondatori del Mediterraneo prima di Roma e dell'Impero (al di là di Omero, Esiodo, di Lucrezio e di Ennio, Ovidio rielabora fonti che lui stesso ha raccolte in Grecia). Le meraviglie (*mirabilia*) del mondo, vengono raccontate nei primi dodici libri, e costituiscono le forme e i corpi transitori della dottrina dei quattro elementi che spiega una visione della storia governata da mutazioni, scambi, reincarnazioni. La stessa storia di Roma, cui Ovidio assegna uno spazio mai altrettanto limitato in tutta la tradizione epica latina (e forse sulla scia del *De rerum natura*), diviene effetto di questa dottrina che ne fa parte ultima di un cosmo in evoluzione dove Roma è *caput mundi* perché reincarnazione estrema dell'*anima mundi*. Un doppio imperativo etico la domina: non-violenza e eros (Pitagora in persona lo spiega a Numa nel XV libro).

Leggere le *Metamorfosi* oggi è una scelta necessaria, soprattutto perché quel senso generalizzato e solare di precarietà, di estraneità incombente e di inquietudine interrogativa che per la prima volta, nella sfera della cultura, abitano il mondo di Ovidio, sono ormai parte della nostra consapevolezza del mondo, della sua globale trasformabilità come pure della sua intima fragilità; ben oltre quanto ci possono trasmettere l'*Eneide* o l'*Illiade* e l'*Odissea*. Ma è pur vero che ai nostri giorni, allorché ci si immerge nelle *Metamorfosi*, si può non riescire a coglierne in continuità progetto d'insieme e logica narrativa. Abbiamo allora davanti a noi un'alternativa.

- Concedersi direttamente senza altre mediazioni il piacere e il divertimento che questo testo, anche affrontato senza sforzi preliminari, offre di per se stesso. Anche a semplice apertura di pagina, ci scopriremo catturati da una magia che ci porta da Dante a Kafka, da Poussin a Offenbach. In effetti il linguaggio di Ovidio è strutturato come una messa in scena dell'immaginario di chi legge, ne riesce a utilizzare e ad attivare ogni risorsa, quale che sia. Come al cinema, il nostro immaginario vi viene messo in moto, nostro malgrado. Con Ovidio ciò è tanto più possibile in quanto è lo stesso linguaggio delle *Metamorfosi* ad essere strutturato secondo un codice di comunicazione logica (del *genus* cui il poema appartiene) e insieme visiva, cioè a dire retorica e, in questo caso, secondo le regole della metonimia.

- Se invece si è in cerca di un approccio ortodosso e più nutriente, occorre provvedersi di qualche sussidio preliminare per entrare in quella *mens* stupefacente, nella 'testa cyber' del più moderno dei poeti antichi; occorre apprenderne la logica espositiva e il progetto di fondo che pilotano il poema. Progetto che, secondo me, emerge in modo chiaro e preciso in due passi che costituiscono le chiavi di volta del poema e che possono essere messi adeguatamente in vista dal lettore stesso o da chi lo introduce alla lettura. Ma sembra volerlo fare anche Ovidio stesso in due sezioni, del primo e del quindicesimo libro. Sezioni che propongo dunque di leggere quasi come proemi separati e che spiegano 'il racconto' e 'il pensiero' dell'opera.

Questi brani una volta isolati, osservati nello spazio che occupano nel poema, appaiono come due chiavi di volta dell'universo ovidiano; sui primordi il primo e, *ore Pythagorae*, su Numa 'maestro di Roma', il secondo. Il primo (*Met. I, 1-451*) si sviluppa tra il magma primordiale e la comparsa di Apollo, dio della luce e dell'ordine sociale; 'prepara' a leggere le successive trasformazioni del mondo (circa duecento, fino alla nascita di Roma e alla morte di Romolo). Il secondo è situato nell'ultimo libro ed espone quel nucleo di conoscenze che Numa, prima di divenire il secondo re di Roma, è andato a cercare da Pitagora, a Crotona. Questi due passi (di cui il secondo, potrebbe imitare il discorso di Omero negli *Annali* di Ennio, e nella genesi del poema potrebbe aver preceduto il primo), rivestono funzioni e polarità di fondo e narrativamente convergenti: rappresentano rispettivamente il corpo del racconto, il *dicere* di Ovidio, e l'anima del pensiero, il *docere* di Pitagora (e di Numa). Una loro lettura preliminare, sotto il segno del *dicere* e del *docere* che linguisticamente li distinguono, può giovare notevolmente alla visibilità di chi si avvicina per la prima volta alle *Metamorfosi*.

Racconto e pensiero (*dicere* e *docere*, secondo Ovidio), non sono definiti soltanto attraverso le parole che il poeta impiega per distinguere il suo ruolo da quello che egli attribuisce alla fine del poema, al personaggio di Pitagora. Questi verbi hanno per obiettivo quello di esprimere e di far interagire i due momenti differenti, ma parimenti fondanti, di una stessa poetica. Nel primo passo, Ovidio assegna a se stesso il compito di *raccontare* (*dicere*), in quanto poeta, la storia del mondo (dal magma primordiale alla luce ritrovata sotto il segno di Apollo, il quale uccide l'ultimo dei mostri che minacciano

la nuova umanità); nel secondo passo egli attribuisce a un filosofo della tradizione italica e romana, il compito di **insegnare** (*docere*) la dottrina che costituisce il fondamento della sua opera. Così un Pitagora ‘in carne e ossa’ e apertamente apollineo (*Delphosque meos ... recludam* sono sue parole...), istruisce colui che diventerà il secondo re dell’Urbe, Numa e Roma stessa. Nel corso dei quattrocento versi successivi viene così illustrata quella dottrina che stabilisce un rapporto diretto tra alimentazione ed etica della non-violenza. Un Pitagora campione antitirannico e pensatore ‘verde’ si erge così dietro Numa e dietro Ovidio. Così “il fondatore del pensiero italico [*conditor Italicae sapientiae*]” (Pitagora nelle parole di Orazio), in assoluta contro tendenza, diviene maestro di Roma e di Numa, fondatore dello *jus* di Roma.

In sostanza racconto ‘frontale’ e pensiero ‘di fondo’ in funzione bipolare costruiscono il messaggio del poema. In questo modo l’Urbe potrà divenire la reincarnazione legittima, dopo quelle di Troia, di Sparta, di Micene, di Tebe e di Atene, dell’*anima mundi* secondo la dottrina dei quattro elementi.

Ma superando questa visione introduttiva, torniamo a pensare le *Metamorfosi* nel loro assieme, torniamo a cercarne quei tratti portanti che oggi potrebbero farne un poema per l’Europa, per un’Europa in metamorfosi.

L’invenzione del femminile

Nella meravigliosa e drammatica crescita delle diversità dell’Europa, s’innesta in modo significativo e costante l’emancipazione del femminile. La sua storia fa ormai parte di un ripensamento di origini recenti, quelle che ne hanno segnato la crescita dal secolo scorso ma anche di modelli più remoti ed antichi, ad esempio quelli che dall’antico mondo di Roma sono pervenuti fino a noi e grazie anche, *mutatis mutandis*, alla presenza delle donne, alla cultura del femminile, se si vuole, nella storia della cultura latina.

Una cultura storicamente ed endemicamente maschilista e priva di voci autonome del femminile, andrà subito chiarito, ma che tuttavia grazie all’opera di Ovidio (prevalentemente per influsso euripi-

deo), acquista una evidenza e una consistenza propri, come mai prima. *Heroides*, *Metamorfosi*, ma soprattutto l’*Ars amandi* sanciscono e legittimano, in un plesso culturale mai altrettanto variegato ed eroticamente differenziato, un femminile socialmente radicato e operante, additandone all’immaginario collettivo, il vissuto, l’energia, i diritti ad esistere e a progredire. In altri termini Ovidio dà volto e corpo ad un femminile che si emancipa in tutte le sue espressioni concrete, anche se – e in ciò è un limite invalicabile per chiunque studi il femminile nella poesia di Roma – sempre per interposta persona.

In realtà a Roma, il femminile, per quanto mai protagonista in prima persona ne affolla tuttavia, la storia e la poesia. Ma è soltanto con Ovidio che esso diviene multiforme e sovrano, un genere di tutta evidenza e di tutta presenza. *Amores*, *Heroides*, *Medea*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris*, *Medicamina faciei*, per varietà di approcci e di tipologie, lo illustrano senza ombra di dubbio. Eppure è nelle *Metamorfosi* che il femminile raccontato da Ovidio e maturato attraverso le sue opere precedenti giunge alla massima espressione, si colloca nello statuto di un epos nel quale fino ad allora era stato ospite subalterno e sovente dimesso. Lo rivela già la funzione della dottrina delle *Metamorfosi* che pone l’*ignis* a fondamento del *mundus*, l’*ignis* che aggrega e disaggrega, storia celeste e storia terrestre e al cui vertice gerarchico è posta Hera coi suoi pavoni screziati, custode dell’*anima mundi* e del suo reincarnarsi senza fine. Ma lo rivela soprattutto la folla di dee, semidee, ninfe, naiadi, soggetti e oggetti di ogni forma di amore, che calcano la scena e ne dominano l’azione. Della presenza del femminile nelle *Metamorfosi* si possono addirittura raccogliere le tipologie: dell’amore, con Dafne e Venere; della trasgressione, Pasifae, Medea, Scilla, e Biblide e Mirra; della maternità, Proserpina, Cèrere, Driope; della vendetta, Aracne, Clizia, Giunone. Le donne sparsamente cantate da secoli di poesia elegiaca prendono ora quasi i panni di un sociale che progredisce, che riflette in concreto un mondo cambiato.

Di tale evoluzione, quasi una rivoluzione, che Ovidio esibisce, ciò che qui preme osservare, sono due momenti che aiutano a delinearne origine e statuto. Il primo è nella constatazione di ciò che rende possibile e caratterizza *ab externo* la rivoluzione irreversibile del genere epico che Ovidio opera. Una constatazione che noi non dovremmo dimenticare di rileggere come corollario al famoso giudizio di Ovidio sull’elegia (“Tibullo successore di Gallo, Properzio suc-

cessore di Tibullo, Ovidio successore di Properzio”) e che vede la sua diversità nel suo essere il solo poeta elegiaco ad esser divenuto epico. Questo evento biografico gli consente di innescare l’esperienza elegiaca del femminile nel contesto dell’epos storico. Ne scaturisce una variazione narrativa *ad infinitum* dei motivi erotici e amorosi tradizionali (un geniale trapianto sulla scia del romanzo alessandrino?). In altri termini, Ovidio inventa la possibilità di ‘pensare’ i fenomeni di amore’ in chiave storica, fornendo loro una tripla diegesi (racconto, rete, commento). Lo spazio epico fornisce al femminile, per quanto sempre raccontato, una identità nuova, una evidenza inattesa, una visibilità reale e concreta. Lo si percepisce *aperto libro* e come progetto consapevole.

Il secondo momento cui accennavo, richiama alle sue valenze odierne il limite di quella poesia. Anche in Ovidio “Il femminile” è proiezione e racconto del desiderio maschile e dell’eros che lo muove. In altre parole esso esiste col beneficio di un inventario impossibile perché nella storia della letteratura di Roma, il femminile resta un fantasma maschile, un fantasma che con Ovidio viene ad abitare il castello, forse il più bello di quel mondo che fu. E tuttavia in Ovidio, la rappresentazione delle donne, dee, naiadi, ninfe, eroine, donne *tout court*, dà vita per la prima volta nella storia della cultura occidentale, ad un mondo femminile reale, sociale, erotico, affettivo, un femminile che agisce ed è prodromo di una coscienza di sé tuttora vigente, tuttora in crescita nelle diversità delle culture europee. Si rifletta, ad esempio, sull’influsso delle mitologie ovidiane del femminile, riprese e trasmesse alle culture odierne dalle arti figurative, plastiche e pittoriche, dal quindicesimo secolo in poi.

Un territorio indistinto

L’Europa nel processo attuale di integrazione tra nucleo territoriale di origine (greco-latino-romano) e quello di ampliamento in fieri, deve ricercare e applicare, ai diversi livelli di formazione dei suoi cittadini, strumenti culturali idonei, modelli propositivi non invasivi, insieme diversificanti e unificanti. Anche in questo caso la carica semantica e storica del temine di metamorfosi e la sua elaborazione nel poema di Ovidio può fungere da cordone ombelicale di molteplici corpi...

La rappresentazione del territorio operativo della poesia ovidiana in ciascuna delle sue opere fino alle ultime non ha eguali in tutta la storia del Mediterraneo fino alle sponde del Bosforo. La geografia narrativa ne è stata sconvolta. La capacità di aprirsi ad una storia della cultura senza confini, è ben superiore a quella di Quinto Ennio che pure, due secoli prima, coi suoi *Annali* aveva per la prima volta tentato di ‘italicizzare’ Roma dopo le guerre puniche. Nell’universo poetico ovidiano l’*arrière pays*, il nuovo e sconfinato retroterra geografico e territoriale coincide col mondo di allora, e riecheggia come in una immensa cassa di risonanza. In essa identità plurime, parallele e interagenti iniziano a coesistere e ad armonizzarsi, anche quelle che nel prosieguo dei secoli diverranno l’Europa.

Un mondo dagli «indistinti confini», affermava genialmente Italo Calvino del mondo narrativo delle *Metamorfosi*, in un famoso scritto, ma anche non raramente nella consuetudine di un’amicizia che da quegli anni mi portò a frequentarlo e a parlare con lui anche di cose latine, di Ennio, di Lucrezio, di Ovidio... Oggi quelle parole, mutandone il punto di osservazione, aiutano a ripensare l’Europa attraverso l’incipit di una immensa e affascinante avventura di metamorfosi nella quale un territorio enorme, economicamente e ideologicamente centripeto e insieme centrifugo, deve esprimere, unendole e mantenendole, le sue molteplici identità culturali. Quegli indistinti confini bene illustrano il pensiero di un grande scrittore moderno quanto quelle dell’appassionato studioso di Ovidio che mi pregio di essere, sulla natura e sulle novità ancora non viste, dell’universo ovidiano. Da oltre un decennio sostengo che struttura e narrazione delle *Metamorfosi* rappresentano quanto di più eversivo sia occorso nella poesia latina dai tempi di Ennio. Ma non intendo qui entrare nel merito di una questione che ho ormai già sceverato altrove e anche, sovente, sulle pagine dei precedenti *Certamina*.

Qui piuttosto mi limito a rammentare il sacrificio doloroso cui Ovidio sottomette l’orgoglio di Roma nelle *Metamorfosi*. La drastica riduzione dello spazio narrativo romano ad appena tre libri su quindici (XIII, XIV, XV) stravolge e scardina la tradizionale geografia del potere dell’Urbe rispetto a quella che appena qualche anno prima veniva celebrata come univoca e assoluta nell’*Eneide*. La tradizionale geografia dell’epos (di Ennio o di Virgilio) si frammenta e decanta in un universo frammentato e mobile; una geografia dagli incerti con-

fini, quasi una deriva di etnie e territori invade e delimita viepiù lo spazio di Roma, un'orbe troppo vasta ne muta immagine e fini, come in quella descrizione ovidiana di un luogo della Via lattea abitato dagli dei, quasi una città del futuro, di fantascienza, sospesa nel cosmo, doppio di un'Urbe la cui ombra si espande sul mondo

*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 valuis celebrantur apertis.
Plebs habitat diversa locis; a fronte potentes
caelicolae circaque suos posuere penates.
Hic locus est quem, si verbis audacia detur,
haud timeam magni dixisse palatia caeli.*

Esiste in alto nel cielo una via, che si vede quand'è sereno, si chiama Lattea, spicca per il suo stesso candore. E' questa la strada dei celesti che vanno dal grande Tonante e al palazzo regale. A destra e a sinistra si rincorrono aperti i battenti, gli atri degli dei nobili. La plebe abita sparsa qua e là; davanti e all'intorno i potenti abitanti del cielo hanno posto i propri penati. Questo luogo è quello che, se le parole avessero coraggio, non avrei paura di chiamare il Palatino del grande cielo.

(Met. I, 169-175)

Un rapporto interagente - *inter pares* si potrebbe osare - sembra per la prima volta coinvolgere l'Urbe e l'Orbe di allora nello sguardo di Ovidio anche se l'ironia insita nell'*audacia* di queste parole che mettono a fronte Palazzo celeste e Palazzo terrestre, sembra quasi sminuire il potere del cielo di fronte alla terra...

Radici lontane, da lande lontane e ignote, *mirabilia* di ogni ordine e grado affollano sia la parte non romana del poema, cioè a dire lo spazio dei primi dodici libri, sia la restante parte romana, ridisegnandone la geografia inedita: un *imperium* delle diversità, coeso dalla dottrina dei quattro elementi e del suo principio di trasformazione. Roma ne è una fase, ulteriore e globale, e, nel contempo, espressione del realizzarsi dell'*anima mundi*; Roma deve imporre a se stessa e ai territori coi quali interagisce una *pietas* fatta di eros/amore, tolle-

ranza, sapienza. Il divieto delle carni che tra mito di Licaone e dottrina di Pitagora sul *nefas* alimentare, attanaglia l'intero poema, null'altro è se non l'*ethos* fondante di questa *pietas* della non violenza.

E di cosa altro, sconvolti da fanatismi religiosi ed economici, l'Europa e il mondo, hanno oggi bisogno? Ricerca di una cultura della tolleranza infinita, del rispetto inesausto, è quanto chiedono la crescita smisurata di confini che sono tornati ad essere indistinti e globali per propria scelta. Se la rappresentazione dell'orbe negli *Annali* di Ennio suggeriva uno spazio di conquista e di sottomissione del mondo, la geografia delle *Metamorfosi* propone insieme coesione e condivisione dei territori del mondo, umane, politiche, culturali come vedrà anche Plinio attento lettore dell'enciclopedismo del poema. Ma anche la *pietas* ovidiana costituisce una rifondazione. Quella virgiliana celebrava il divino e il *clan*; quella che Pitagora insegna a Numa, vuole scienza e non-violenza, *ad infinitum*.

Tutto ciò è *humus* vitale per un'Europa che cercando se stessa muta in un nuovo corpo, in una nuova Europa.

L'anticlassico

L'Europa non può scegliere una soltanto delle sue culture. Deve piuttosto ricercare, tra le radici di cui dispone, le suggestioni di una cultura che abbia strutture normative deboli, la cui natura esuli dalla connivenza colpevole tra classico (nella sua accezione più... classica) e potere. Anche in questo caso, una rilettura dell'anticlassicismo di Ovidio in funzione didattica (ai diversi livelli) e attenta agli accademismi sempre in agguato, potrà fornire qualche elemento utile alla riflessione; ad esempio, sul fatto che nessuna delle traduzioni moderne delle *Metamorfosi*, sembra farsi carico dell'anticlassicismo ovidiano.

Che Ovidio debba ormai essere considerato anti-classico (perfino ampliando il termine alle sue valenze attuali), lo rivelano in specie le *Metamorfosi*, ovunque, ad apertura. Un poema che, a fronte di qualsiasi altro poema epico precedente, appare subito essere una medusea dimostrazione dei limiti e del superamento dei canoni estetici tradizionali, ad esempio di quelli dell'*Ars* oraziana, un manuale censorio che, in ossequio alla norma (al potere) irride alla libertà e

alla fantasia dell'arte e propugna in essa un contenutissimo impiego degli ibridismi. Mentre oggi sappiamo che pure il più verisimile dei ritratti, perfino fotografici, costituisce un ibrido, per sua stessa natura. Ovidio lo comprese e ne fece sistema narrativo globale: un coacervo di *mostra* assurgono così ad eroi del suo nuovo epos. Com'è noto, l'anticlassicismo di Ovidio, nel mondo antico, inizia con l'essere messo in evidenza dalla profonda incomprensione che nei suoi riguardi esprimono Seneca retore e Seneca. A differenza dei lettori comuni del tempo e che, anche malgrado censure passate e a venire, continueranno ad attribuirgli un successo ininterrotto, di Ovidio, i dotti lettori non comprendono la libertà espressiva e innovativa del poema; la giudicano 'ridondanza' ovvero *lascivia*. Quintiliano addirittura, nel suo *furor* normativo, considererà *lascivi*, i *transitus sententiae* ovvero il sistema narrativo stesso del poema che proibirà alla diffusione scolastica in *saecula saeculorum...* (la censura di Quintiliano durerà fino al secolo undicesimo). Eppure l'anti-classicismo di Ovidio, un anti-classicismo che si precisa nell'invenzione di un modello narrativo che potremmo tornare a definire 'perturbante' ante litteram, nasce dal superamento dell'estetica oraziana. In esso *impossibilia* e *monstra* entrano a far parte della norma, di quel canone che imponeva a modello l'esistente in natura e con una forzatura che lo designava come bello in natura e non di per sé.

Ma in effetti, sotto l'egida del termine anticlassico, in realtà occorre tornare, ormai lo stato degli studi ovidiani lo consente, alla questione delle differenze che l'opera di questo autore presenta. Una questione che ormai da qualche decennio viene suggerita dalla riscoperta impressionante della sua poesia e che, tuttavia, viene percepita soltanto a tratti. Mentre tanta congenialità col nostro mondo sembra dover condurre, ad esempio nel caso de *Le Metamorfosi*, ad una riflessione mirata sulla genesi di un pensiero narrativo 'moderno' e 'anticlassico' ovvero antioraziano e antivirgiliano (e senza perciò voler nulla togliere a tali 'modelli', rispettivamente estetico ed epico, che dominano pur *a contrariis* l'epos ovidiano). Una questione a versanti molteplici, antichi e moderni, e il cui nucleo risiede in una scrittura che malgrado le potenti censure che ne hanno accompagnato la *fortuna* istituzionale e fin dai suoi inizi, almeno per un millennio, torna oggi a proporre la sua diversità assoluta: ad esempio, nell'uso anomalo dei 'transitus sententiae', di cui si è già osservato; oppure, nell'im-

piego della metonimia come a noi oggi viene da riscontrare; differenze che sono profondamente radicate nell'*usus* del poeta (Cf. "Questioni di poetica e di bestiario", in *Certamen*, 5, pp.25-38).

La '*lascivia*' o 'ridondanza', più che un'offesa alle regole dell'e-
pos come alcuni suoi critici coevi vollero, rivela ai nostri giorni un tratto grande e dirompente di Ovidio, prodromo consapevole e geniale di un nostro attuale "piacere del testo", ma anche un tratto, quel tratto che, scrittura permettendo e malgrado i luoghi comuni accumulatisi nel corso di una *fortuna* dalla storia controversa, può fare di un uomo come Ovidio, il simbolo stesso di un poeta e di un narratore 'contro'. 'Contro' molto più di gran parte dei classici antichi, e proprio in questo, oggi, europeo dove potrebbe sotto questo segno, aprirsi una nuova ed inedita *aetas* ovidiana. Chissà!? Un nuovo Chretien, un nuovo Boccaccio, e Petrarca e Chaucer, e Dante, e Cervantes... Non sono anche essi corpo di una Europa che ha inseminato il mondo e che, come una Fenice plurima, può rinascere in mille nidi diversi?

L'Europa e Ovidio

Le rappresentazioni del femminile, del territorio e dell'anticlassico (come laboratorio delle differenze), a ben considerare, sono qui evocate per suggerire agli operatori di oggi punti di osservazione nodali tra le culture dell'Europa latina e non. In questa fase fluida e costitutiva delle identità europee gli strumenti ritrovati possono essere proposti sotto il segno complessivo di una rilettura della *fortuna* di Ovidio, una *fortuna* che abbraccia e fomenta l'intera storia dell'Occidente e le cui odierne spinte di riflessione possono configurarsi in più direzioni.

- **Educare** allo studio di quel nuovo Ovidio che la critica degli ultimi decenni ha portato alla luce non soltanto in Italia dove pure il modello di questo *Certamen Ovidianum Sulmonense* ha fornito tramite operativi e modi di attuazione e di collaborazione tra istituzioni e etnie diverse stimolandone gli interessi scientifici e divulgativi, nazionali, europei e non (Romania, Germania, Spagna, Stati Uniti d'America, Francia con la sua recente e innovativa esperienza) come

pure il tramite per restituire alla città di Sulmona una identità ovidiana scevra dai trionfalismi e dagli accademismi d'occasione e di celebrazione. Il dato di fondo che emerge dalle esperienze di questo *Certamen* di Sulmona, consiste nell'aver mostrato di poter saldare fra di loro, studenti, operatori, istituzioni e tessuto sociale sotto il segno di culture diverse e diversamente praticate.

- **Affiancare** l'illustrazione di questo Ovidio ritrovato e delle *Metamorfosi* in specie ad una lettura comparativa dell'*Eneide*. È il modo più patente, e divertente, per spiegare il nuovo Ovidio ai giovani (ne ho sperimentato l'efficacia lungamente nella mia docenza universitaria). Un poeta antico, forse l'unico, che problematizza e globalizza il tratto più distintivo dell'epos latino che è quello di narrare e pensare la storia in forma interrogativa. Sono numerose in questa prospettiva, le chiavi di lettura plausibili, formali, linguistiche, di contenuto, ad esempio il ridimensionamento della leggenda di Enea cui Ovidio affianca in modo frontale e preponderante la riscoperta dei personaggi di Pitagora e di Numa e del loro ruolo nelle *origines* dopo la morte di Romolo; ma anche e con esiti ben più dirompenti, la creazione di un primato parallelo e indipendente rispetto a quello di Enea nel racconto delle origini troiane di Roma. Laddove nella tradizione fino Virgilio, Enea risulta essere il solo a tenere il testimone della fine di Troia, con Ovidio – e purtroppo ne ignoriamo la fonte, seppure esisteva – con il racconto di Pitagora che attesta la propria reincarnazione in Euforbo, figlio di Panto, nel tempo della guerra di Troia; tale primato viene infranto e doppiato da un eroe fuggito da Samo, Pitagora, che a Crotone ne investe Numa, secondo re e fondatore dello *jus* di Roma.

- **Spiegare** che la modernità di Ovidio è effetto di una *mens* che attualizza, problematizza, e rilancia il tratto più distintivo dell'epos latino, che è quello di narrare e pensare la storia in forma filosofica. Ennio, Lucrezio, Ovidio si trovano in effetti, su una stessa linea evolutiva che in gradi diversi (per Ennio, è Lucrezio a chiarirlo, per Ovidio lo rivela la sua rilettura combinatoria del pitagorismo ennio e dell'epicureismo lucreziano) narra e pensa la storia in forma interrogativa.

La fortuna

Onde evitare di trasformare qualche considerazione conclusiva in profluvio bibliografico, mi sia infine concesso di rammentare qualche esperienza, qualche punto che abbia fomentato il mio interesse per l'opera e la personalità di Ovidio.

Di Ettore Paratore ricordo tuttora con stupore, il nesso curioso che lo studioso poneva tra i due conterranei, Ovidio e D'Annunzio. Sulla superiorità che egli attribuiva al D'Annunzio, era evidentemente succube del vecchio luogo comune che vedeva in Ovidio un poeta «leggero e barocco», per cui D'Annunzio... Eppure, le letture e i commenti delle *Metamorfosi* che seguì in un suo corso – non ricordo se come studente o assistente – mi rivelarono una capacità di analisi ed una mancanza di pregiudizio non frequenti. Ma allora ero preso da interessi quasi esclusivi verso la poesia arcaica ai quali mi aveva indirizzato Ubaldo Pizzani, e non ricordo di aver mai sollecitato il comune maestro su quel suo curioso giudizio. Fu Scevola Mariotti, più tardi, negli scritti e nel sodalizio di un'amicizia che durò quasi fino alla sua scomparsa, a persuadermi dell'esigenza di dover ricondurre Ovidio al grado zero di una lettura che consentisse di rileggerlo... con Ovidio stesso e, insistevo io, coi suoi autori latini. Soprattutto in Ennio e in Lucrezio, giunsi a riconoscere gli autori dei suoi libri *de chevet* in particolar modo per la genesi delle *Metamorfosi*. Di William S. Anderson, illuminato e instancabile editore delle *Metamorfosi*, mio ospite presso la Temple University di Roma, ed io suo, presso la Dwinelle Hall di Berkeley, condivido la visione di Orazio. Ma a tutti gli studiosi di Ovidio che ho letto e ascoltato con profitto mi sarebbe impossibile rendere giustizia seppure in elenco. E tuttavia è anche ad essi che si deve fare appello per poter ritrovare un Ovidio europeo e non senza raccomandare loro di continuare a liberarne lo studio e la diffusione dai narcisismi e dagli oscuramenti di una filologia talora 'assassina'.

Un nucleo di partenza per tracciare una fortuna di sintesi di Ovidio per l'Europa, potrebbe, in conclusione, essere in quelle poche e magistrali paginette del manuale letterario di Michael Von Albrecht. Pagine che fanno emergere chiaramente la pervasività ovidiana nella cultura europea e che terminano con un intrigante quesito «cosa accadrà quando il cinema scoprirà Ovidio?». Vorrei provare a rispon-

dere che probabilmente il cinema ha già scoperto, seppure sottacendola, la forza di quella scrittura. Ma come per la pittura e la scultura, occorrerebbe andare a cercarne usi, riusi ed abusi (questo stesso *Certamen* potrebbe lanciare l'iniziativa). E inoltre, a quella domanda che comunque resta, vorrei intanto giustapporre ciò che disse Federico Fellini ad una insigne dantista francese che tentava di impegnarlo a fare della *Divina Commedia* un film, «Non è possibile. Il film l'ha già fatto Dante ed è tutto lì dentro.».

Ma chissà, l'Europa... uno *scriptum*, una voce fuori campo.

UMBERTO TODINI
Università degli Studi di Salerno

ARTURO DE VIVO

Calvino e Ovidio (note di lettura)

Nell'estate del 1985 Italo Calvino lavora a sei conferenze che avrebbe dovuto tenere nell'Università americana Harvard: non le avrebbe mai pronunciate, perché muore nel settembre di quell'anno. Tra le sue carte restano cinque di quei testi, che saranno pubblicati con il titolo *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (Milano 1988)¹. Oggetto di queste lezioni è la letteratura: «Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore, cercando di situarle nella prospettiva del nuovo millennio» (p. 3). Una proposta per il futuro dello scrittore che riflette sul concetto stesso di letteratura, attraverso il filtro della sua personale esperienza, costante paradigma di riferimento.

L'*incipit* del primo saggio/conferenza sulla qualità della Leggerezza rende conto del metodo con cui Calvino ha costruito le sue categorie ermeneutiche e assume il valore di una vera premessa programmatica a tutta la raccolta:

«Dedicherò la prima conferenza all'opposizione leggerezza-peso, e sosterrò le ragioni della leggerezza. Questo non vuol dire che io consideri le ragioni del peso meno valide, ma solo che sulla leggerezza penso d'averne più cose da dire.

¹ Una nuova edizione delle *Lezioni americane* è comparsa nel 1993 (Oscar Mondadori Opere di Italo Calvino) e da questa cito.

Dopo quarant'anni che scrivo *fiction*, dopo aver esplorato varie strade e compiuto esperimenti diversi, è venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro; proporrei questa: la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio.

In questa conferenza cercherò di spiegare – a me stesso e a voi – perché sono stato portato a considerare la leggerezza un valore anziché un difetto; quali sono gli esempi tra le opere del passato in cui riconosco il mio ideale di leggerezza; come situo questo valore nel presente e come lo proietto nel futuro» (p. 7).

La Leggerezza è lo sforzo costante che Calvino ha prodotto nel suo modo di fare letteratura, di scrivere romanzi, soprattutto quando ha sentito di dover abbandonare le forme della letteratura neo-realista e assecondare lo slancio sempre più forte verso il fantastico e il favoloso, per togliere peso alla scrittura e al mondo che lo circondava, ormai di pietra. Questa metafora della pietrificazione del mondo innesca il ricordo del mito di Medusa («Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa», p. 8) e di Perseo, l'eroe alato simbolo della leggerezza, capace di tagliarle la testa e riscattare se stesso e il mondo dal rischio di diventare di pietra; e il mito non può che risolversi nella sua memoria letteraria, fissata nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Perseo, nel complicato intreccio delle sue vicende narrative, ha con la Medusa un rapporto complesso, che Ovidio riesce a cogliere e a rappresentare in una scena di straordinaria delicatezza: dopo che l'eroe ha sconfitto il mostro marino che teneva prigioniera Andromeda, intende lavarsi le mani e deve quindi deporre il capo mozzato di Medusa, che porta sempre con sé. Perché la sabbia non arrechi danno, stende foglie e rami di piante marine su cui adagia la testa di Medusa; miracolosamente i rami, a contatto con il volto della Gorgone, si irrigidiscono e si trasformano in coralli, e le Ninfe godono di far ripetere più volte il prodigio². Così commen-

² Cfr. *Ov. met.* IV 740-752 *Ipse manus hausta victrices abluuit unda, / anguiferumque caput dura ne laedat harena, / mollit humum foliis natasque sub aequore virgas / sternit et inponit Phorynidos ora Medusae. / Virga recens bibulaque etiamnunc viva medulla / vim rapuit monstri tactuque induruit huius / perceptitque novum ramis et fronde rigorem. / At pelagi nymphae factum mirabile temptant / pluribus in virgis et idem contingere gaudent / seminaque ex illis iterant iactata per undas. /*

ta Calvino: «Mi sembra che la leggerezza di cui Perseo è l'eroe non potrebbe essere meglio rappresentata che da questo gesto di rinfrescante gentilezza verso quell'essere mostruoso e tremendo ma anche in qualche modo deteriorabile, fragile» (p. 10).

Nel tentativo di sfuggire all'opacità del mondo e della scrittura, Calvino vede realizzata in Ovidio la sua idea di leggerezza³ e da lui prende slancio per costruire un modo nuovo di fare e di intendere la letteratura⁴. Il poeta di Sulmona, assente nelle tre successive lezioni (*Rapidità, Esattezza, Visibilità*), ritorna nella quinta dedicata alla *Molteplicità*, il cui tema è il romanzo contemporaneo inteso «come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo» (p. 116).

Nunc quoque curaliis eadem natura remansit, / duritiam tacto capiant ut ab aere, quodque / vimen in aequore erat, fiat super aequora saxum («Lui attinge acqua e lava le mani vittoriose, / ma, perché la sabbia dura non offenda il capo che porta i serpenti, / ammorbidisce il terreno con foglie e stende rami nati sott'acqua, / e vi mette sopra la testa della figlia di Forco, Medusa. / I rami freschi assorbono nel midollo ancor vivo e poroso / la forza del mostro, e s'induriscono al suo contatto, / assumendo nei rami e nelle fronde una strana / rigidità; ma le Ninfe del mare ripetono su più rami / il prodigio e godono che si ripeta, / e lo moltiplicano gettando i semi in acqua. / Anche adesso i coralli conservano questa caratteristica, / di indurirsi a contatto con l'aria, per cui ciò che in acqua / era un giunco, diventa un sasso fuor d'acqua» (trad. di G. Paduano, in Ovidio, *Opere*, II *Le metamorfosi*, edizione con testo a fronte, traduzione di G. Paduano, introduzione di A. Perutelli, commento di L. Galasso, Torino 2000).

³ Egli associa, con grande finezza critica, Ovidio a Lucrezio, due poeti enciclopedici nei quali «la conoscenza del mondo è dissoluzione della compattezza del mondo» (*Lezioni americane*, p. 14).

⁴ Calvino, dopo aver puntualizzato che egli associa la leggerezza alla precisione e alla determinazione, giunge a offrirne tre possibili accezioni, che meglio chiariscono anche l'accostamento a Ovidio. Queste le definizioni: «1) un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso, fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza... 2) la narrazione d'un ragionamento o d'un processo psicologico in cui agiscono elementi sottili e impercettibili, o qualunque descrizione che comporti un alto grado di astrazione... 3) una immagine figurale di leggerezza che assuma un valore emblematico...» (*Lezioni americane*, pp. 20-22).

Questa interpretazione del romanzo come grande rete, come opera che tende alla moltiplicazione dei possibili, comporta il rischio che si allontani «da quell'unicum che è il *self* di chi scrive» (p. 134); osserva, tuttavia, Calvino:

«magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...

Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose?» (p. 135).

È significativo che le *Lezioni americane* si concludano, così come si erano inaugurate, nel segno di Ovidio e delle *Metamorfosi*, il poema cui Calvino aveva dedicato già nel 1979 il saggio *Gli indistinti confini*, premesso all'edizione einaudiana di Piero Bernardini Marzolla⁵. Lo scritto è compreso poi nella raccolta *Perché leggere i classici* (Milano 1991), in cui compare col nuovo titolo voluto dall'autore (*Ovidio e la contiguità universale*, pp. 36-49) e con l'aggiunta di una pagina lasciata manoscritta. L'importanza di questo scritto ovidiano in relazione allo sforzo teorico delle *Lezioni americane* è stata discussa in modo convincente da Emilio Pianezzola in due articoli del 1993 e del 1997⁶. In una fitta trama di corrispondenze che egli evidenzia, Pianezzola dimostra che i temi delle cinque conferenze sono la riproposizione, già nel titolo, di quelle che sono le qualità che Calvino attribuisce alla poesia delle *Metamorfosi*.

⁵ PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, testo a fronte, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, Torino 1979 (il saggio di Calvino è alle pp. VII-XVI).

⁶ Calvino: da Ovidio alle "Lezioni americane", in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, III, Padova 1993, pp. 2241-2244; *Molteplicità e leggerezza nelle "Metamorfosi": per una decostruzione dell'epicità*, in G. PAPPONETTI (a cura di), *Metamorfosi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Sulmona, 20-22 novembre 1994, Sulmona 1997, pp. 55-69. I due saggi sono stati ristampati in E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, rispettivamente alle pp. 193-197 e 199-210, da cui cito.

Il mito di Perseo e della Medusa, con l'episodio della trasformazione in corallo dei rami acquatici, su cui è costruito il paradigma della leggerezza, è già presente nel saggio sulle *Metamorfosi* (se pure con ottica diversa)⁷; a proposito del mito di Fetonte del II libro (sul quale ci soffermeremo più avanti), Calvino parla esplicitamente di molteplicità, esattezza, evidenza/visibilità, rapidità⁸; ancora per il mito di Aracne nel VI libro, egli sottolinea la precisione tecnica e soprattutto la molteplicità⁹. Affascinante, d'altra parte, è anche l'ipotesi avanzata da Pianezzola¹⁰, il quale pensa che da un'altra qualità che Calvino sottolinea in Ovidio, la coerenza poetica¹¹, egli possa aver preso spunto per l'argomento della sesta lezione americana, di cui non resta che il titolo, 'Consistency', traducibile proprio con 'Coerenza'.

Vorrei a questo punto costruire un altro percorso: non più dallo scritto ovidiano alle *Lezioni americane*, quanto piuttosto un ritorno alla lettura einaudiana delle *Metamorfosi* alla luce delle idee sulla letteratura che Calvino propone nelle *Lezioni americane*.

⁷ Cfr. PIANEZZOLA, *Ovidio...*, cit., pp. 194-195.

⁸ Cfr. CALVINO, *Perché leggere i classici*, pp. 37-39.

⁹ Cfr. CALVINO, *Perché leggere i classici*, pp. 40-41: «Le *Metamorfosi* vogliono rappresentare l'insieme del raccontabile tramandato dalla letteratura con tutta la forza d'immagini e di significati che esso convoglia, senza decidere –secondo l'ambiguità propriamente mitica– tra le chiavi di lettura possibili. Solo accogliendo nel poema tutti i racconti e le intenzioni di racconto che scorrono in ogni direzione, che s'affollano e spingono per incanalarsi nell'ordinata distesa dei suoi esametri, l'autore delle *Metamorfosi* sarà sicuro di non servire un disegno parziale ma la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto o ignoto».

¹⁰ Cfr. PIANEZZOLA, *Ovidio...*, cit., pp. 197 e 205.

¹¹ Cfr. CALVINO, *Perché leggere i classici*, p. 47: «Col racconto cosmogonico del libro I e la professione di fede di Pitagora dell'ultimo, Ovidio ha voluto dare una sistemazione teorica a questa filosofia naturale, forse in concorrenza col lontanissimo Lucrezio. Sul valore da dare a queste enunciazioni si è molto discusso, ma forse la sola cosa che conta per noi è la coerenza poetica nel modo che Ovidio ha di rappresentare e raccontare il suo mondo: questo brulicare e aggrovigliarsi di vicende spesso simili e sempre diverse, in cui si celebra la continuità e la mobilità del tutto».

Esemplare mi sembra, al riguardo, il mito di Fetonte, il primo che lo scrittore sceglie quasi a dare subito conto delle ragioni del titolo del suo saggio *Gli indistinti confini*¹²:

«La poesia delle *Metamorfosi* mette radice soprattutto su questi indistinti confini tra mondi diversi [mia la sottolineatura] e già nel libro II trova un'occasione straordinaria nel mito di Fetonte che osa mettersi alla guida del carro del Sole. Il cielo vi appare come spazio assoluto, geometria astratta e insieme come teatro di un'avventura umana resa con tale precisione di dettagli da non farci perdere il filo neppure per un secondo, portando il coinvolgimento emotivo fino allo spasimo» (p. 37).

Questa storia che si svolge tra terra, cielo e mare, che annulla i confini tra mondi diversi, è secondo Calvino una vera enciclopedia del cosmo, evidente già in apertura nella descrizione della reggia del Sole e delle sue raffigurazioni (*met.* II 1-18): gli indistinti confini sono la realizzazione di quella molteplicità, che è la qualità con cui nel segno di Ovidio si chiudono le *Lezioni americane*. Alla molteplicità, come valore precipuo dell'unità narrativa ovidiana, lo scrittore associa –come si legge nel passo prima citato– la precisione di dettagli, l'esattezza¹³, un concetto che chiarisce di seguito insieme con quello intimamente connesso della visibilità¹⁴:

¹² D'altra parte il nuovo titolo con cui il saggio è riproposto (*Ovidio e la contiguità universale*) trova anch'esso immediata corrispondenza nella programmatica premessa: "Le forme e le storie terrestri ripetono forme e storie celesti ma le une e le altre s'avvolgono a vicenda in una doppia spirale. La contiguità tra dei e esseri umani [mia la sottolineatura] –imparentati agli dei e oggetto dei loro amori compulsivi– è uno dei temi dominanti delle *Metamorfosi*, ma non è che un caso particolare della contiguità tra tutte le figure o forme dell'esistente, antropomorfe o meno [mia la sottolineatura]. Fauna, flora, regno minerale, firmamento inglobano nella loro comune sostanza ciò che usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee e psicologiche e morali" (Calvino, *Perché leggere i classici*, pp. 36-37).

¹³ «Esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose: 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato; 2) l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili...; 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione» (CALVINO, *Lezioni americane*, pp. 65-66).

¹⁴ «Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fonda-

«Non è soltanto la precisione nei dati concreti più materiali, come il movimento del carro che sbanda e sobbalza per l'insolita leggerezza del carico, o nelle emozioni del giovane maldestro cocchiere, ma nella visualizzazione di modelli ideali, come la mappa celeste» (p. 37).

D'altra parte, il racconto del mito di Fetonte con la sublime cavalcata nel cielo, la ribellione dei cavalli, la distruzione del carro del Sole, il volo precipite dell'auriga, evoca in Calvino le immagini e i tempi narrativi propri della rapidità, la qualità che in letteratura ha per lui come emblema il cavallo¹⁵:

«il cielo è una sfera attraversata da vie in salita e in discesa, riconoscibili per i solchi delle ruote, ma nello stesso tempo rotante vorticosamente in direzione contraria a quella del carro solare; è sospeso ad altezza vertiginosa sopra le terre e i mari che si vedono là in fondo» (p. 37);

«L'episodio culmina con lo sconquasso del carro solare colpito dal fulmine di Giove, in un'esplosione di pezzi sparsi... Non è questo il solo incidente della circolazione nelle *Metamorfosi*...» (p. 39).

Non c'è dubbio che una rilettura del nostro testo delle *Metamorfosi* alla luce delle categorie critiche sviluppate nelle *Lezioni americane* consente di estendere e di approfondire le intuizioni del saggio *Gli indistinti confini*. Tuttavia in questa sorta di percorso a ritroso che prima ho annunciato (dalle *Lezioni americane* a Ovidio), emerge un dato intrigante: la qualità della leggerezza, per la quale Calvino si ispira dichiaratamente a Ovidio, non sembra aver posto nella fulminante interpretazione dell'episodio di Fetonte. Su questa traccia,

mentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare per immagini*» (CALVINO, *Lezioni americane*, p. 103).

¹⁵ «Il cavallo come emblema della velocità anche mentale marca tutta la storia della letteratura, preannunciando tutta la problematica propria del nostro orizzonte tecnologico. L'era della velocità nei trasporti come nell'informazione, comincia con uno dei più bei saggi della letteratura inglese, *The English Mail-Coach* (Il postale inglese) di Thomas De Quincey, che nel 1849 aveva già capito tutto ciò che oggi sappiamo del mondo motorizzato e autostradale, compresi gli scontri mortali a grande velocità» (CALVINO, *Lezioni americane*, p. 47).

alla ricerca della leggerezza, vorrei perciò tentare di rileggere la saga del figlio del Sole.

La storia di Fetonte costituisce una delle narrazioni più ampie delle *Metamorfosi*, che si apre con un importante prologo alla fine del I libro (vv. 747-779)¹⁶. Ovidio, a conclusione della storia di Io, riferisce di suo figlio Epafo, che si ritiene nato dal seme di Giove, ed è a questo punto che introduce in modo quasi inatteso Fetonte, il coetaneo di cui Epafo mette in dubbio la pretesa discendenza dal Sole. Il giovane, senza parole per la vergogna, incapace di smentire l'infame insinuazione, si rivolge alla madre Climene e la implora di dargli le prove della legittima paternità. Climene, sconvolta dallo smarrimento di Fetonte, giura solennemente che egli è figlio del Sole e lo invita ad andare dal padre per chiederne a lui diretta conferma. E' qui che Fetonte concepisce il suo ardito disegno e, senza esitazione, si mette in viaggio e giunge all'oriente del padre (*met.* I 776-779):

*Emicat extemplo laetus post talia matris
dicta suae Phaeton et concipit aethera mente
Aethiopasque suos positosque sub ignibus Indos
sidereis transit patriosque adit inpiger ortus.*¹⁷

Non esiterei a ritenere questo finale come uno dei momenti più importanti della costruzione narrativa di Ovidio e la chiave di lettura può essere proprio la leggerezza, a livello esistenziale e a livello di immagini. Fetonte, privato di ogni certezza sulla sua nascita e improvvisamente oppresso dal peso del vivere, reagisce con l'aspirazione al cielo proprio per liberarsi da questo peso¹⁸: supplica la madre

¹⁶ Nella sua interezza la narrazione del mito di Fetonte, di cui si possono considerare parte integrante anche la storia delle Eliadi e quella di Cigno, comprende il finale del primo libro (*met.* I 743-779) e quasi la metà del secondo libro (*met.* II 1-400).

¹⁷ «Balza lieto Fetonte dopo queste parole / della madre, ed ha il cielo nei suoi pensieri. / Attraversa l'Etiopia, e l'India disposta / sotto il fuoco del sole, e arriva zelante dove il padre sorge» (trad. Paduano).

¹⁸ Se pure in tutt'altro contesto, a proposito del desiderio di leggerezza, come aspirazione al volo e al cielo, Calvino scrive: «Credo che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta. È questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua» (*Lezioni americane*, p. 33).

di inserirlo in cielo (*met.* I 761 *meque adsere caelo*) e, poi, con la mente afferra già il cielo (*met.* I 777 *concipit aethera mente*). Le immagini suggeriscono leggerezza, a partire da *emicat* (v. 776)¹⁹, il verbo che dà l'idea dello slancio e del guizzo di luce di cui si connota il giovane *laetus*; la velocità del pensiero annulla la pesantezza del corpo (v. 777); infine l'aggettivo *inpiger* (v. 779) che amplifica l'idea di prontezza e di energia.

L'opposizione peso/desiderio di leggerezza ispira il primo patetico colloquio tra il Sole e Fetonte (*met.* II 31-39):

*Inde loco medius rerum novitate paventem
Sol oculis iuvenem, quibus adspicit omnia, vidit
«Quae» que «viae tibi causa? Quid hac» ait «arce petisti,
progenies, Phaeton, haud infitianda parenti?».
Ille refert: «o lux immensi publica mundi,
Phoebe pater, si das usum mihi nominis huius,
nec falsa Clymene culpam sub imagine celat,
pignora da, genitor, per quae tua vera propago
credar, et hunc animis errorem detrahe nostris»²⁰.*

Benché il Sole, che tutto vede, tenti subito di rassicurare il giovane appellandolo figlio, un figlio che mai il padre potrebbe rinnegare, Fetonte manifesta tutta la propria angoscia e prega Febo di offrirgli una prova certa della sua nascita e di strappargli questo dubbio dall'animo: *detrahe* (v. 39) è nella sua prima accezione un verbo della sfera materiale, implica lo sforzo fisico necessario a rimuovere

¹⁹ Sul significato di *emicat* e sull'aspirazione all'altezza di Fetonte rinvio al commento di Alessandro Barchiesi, in Ovidio, *Metamorfosi*, vol. I (libri I-II), a cura di A. Barchiesi, con un saggio introduttivo di Ch. Segal. Testo critico basato sull'edizione oxoniense di R. Tarrant, traduzione di Ludovica Koch, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. 233.

²⁰ «Seduto al centro, con gli occhi che vedono tutto, / il Sole vide il giovane spaventato dalla novità delle cose, / e chiese: "Perché vieni? Che cerchi in questa rocca, / Fetonte, figlio mio, che tuo padre mai rinnegherebbe?" / Rispose Fetonte: " Comune luce dell'universo, / padre Febo, se mi concedi di usare questa parola, / se Climene non cela una colpa sotto una falsa immagine, / dammi una prova, che mi possa credere tuo vero figlio, / e togli dal mio animo questo dubbio"» (trad. Paduano).

un peso che opprime e tale è il dubbio (*error*) che grava sull'animo di Fetonte. La pena esasperata del figlio induce il Sole ad abbracciarlo e a confermargli la verità di quanto Climene ha rivelato, e infine a giurare solennemente che avrebbe concesso qualunque cosa egli avesse chiesto²¹. Fetonte, senza esitazione, pronuncia allora la sua terribile richiesta: salire per un giorno sul carro del padre e guidare i cavalli dai piedi alati (*met. II 47-48 Vix bene desierat, currus rogat ille paternos / inque diem alipedum ius et moderamen equorum*). Non sembra sul momento riflettere, ma egli non fa che cogliere l'opportunità offertagli dall'incauto genitore, per realizzare quel desiderio di liberarsi dal peso del vivere con l'aspirazione al cielo, che fin dall'inizio della storia ha concepito.

Il mito di Fetonte diventa tragedia. Il Sole pentito e angosciato descrive al figlio tutti i pericoli di un'impresa impossibile anche per gli dei e destinata per lui a funesto fallimento, e lo invita perciò a esprimere desideri più saggi (*met. II 102 «sed tu sapientius opta»*); ma il giovane non cede agli ammonimenti, è fermo nel proposito maturato e brucia dal desiderio del carro (*met. II 104 propositumque premit flagratque cupidine currus*)²², al quale infine il padre lo conduce. La cavalcata celeste di Fetonte ha effetti disastrosi e catastrofici nell'intero universo (paragonabili a quelli prodotti dal diluvio prima descritto in *met. I 253-312*) ed è Giove stesso, su sollecitazione della Terra, a intervenire e a colpire mortalmente con il fulmine l'inesperto auriga, ter-

²¹ Cfr. Ov. *met. II 40-46 Dixerat, at genitor circum caput omne micantes / deposuit radios propiusque accedere iussit / amplexuque dato "Nec tu meus esse negari / dignus es, et Clymene veros" ait "edidit ortus, / quoque minus dubites, quodvis pete munus, ut illud / me tribuente feras. Promissis testis adesto / dis iuranda palus oculis incognita nostris"* ("Così disse, e il padre depose i raggi splendenti / tutt'intorno al suo capo, e gli disse di avvicinarsi / e, dopo averlo abbracciato, gli disse: "Non meriti / ch'io neghi che sei mio figlio, e Climene ha detto il vero / sulla tua nascita: perché tu non ne dubiti, chiedimi / qualunque dono e te lo darò. Tu, palude su cui gli dei giurano, / sconosciuta ai miei occhi, sii testimone di questa promessa"», trad. Paduano).

²² L'uso metaforico del verbo *flagrare*, in riferimento al 'fuoco' del desiderio, che ha per oggetto, peraltro, il carro 'fiammeggiante' del Sole, si carica di evidenti valenze allusive al fuoco di cui Fetonte è destinato a bruciare, cfr., in particolare, *met. II 227 ss.*

rorizzato dall'altezza e dai prodigi del cielo, e ormai pentito della richiesta al padre e perfino della nascita rivelata²³.

Eppure nel raccontare la vicenda di Fetonte, che rischia di riportare il cosmo e i suoi elementi al caos primigenio, il punto di vista di Ovidio non è mai di condanna, quanto piuttosto di attenzione e di ammirazione per il desiderio sublime di altezza. Il giovane, che con orgoglio si presenta come libero e fiero (*met. I 757-758 ille ego liber / ille ferox*), è detto dal poeta *magnanimus* (*met. II 111*); anche quando è vinto dalla paura Ovidio ne compiangere la sventura (*met. II 179 infelix*); il suo epitafio ne celebra l'eroismo per la grande impresa che ha osato (*met. II 327-328*).

Nel racconto, che attraverso lo sconvolgimento dell'universo giunge alla morte del protagonista, la catastrofe tragica è come marcata e riscattata anche linguisticamente dalla 'leggerezza': lieve è il balzo giovanile con cui Fetonte sale sul carro 'lieve' del Sole e afferra le 'lievi' redini dei cavalli veloci (*met. II 150-155*):

*Occupat ille levem iuvenali corpore currum
statque super manibusque leves contingere habenas
gaudet et invito grates agit inde parenti.
Interea volucres Pyrois et Eous et Aethon,
Solis equi, quartusque Phlegon hinnitibus auras
flammiferisque implent pedibusque repagula pulsant*²⁴.

²³ Cfr. Ov. *met. II 178-184 Ut vero summo despexit ab aethere terras / infelix Phaethon penitus penitusque iacentes, / palluit et subito genua intremuere timore, / suntque oculis tenebrae per tantum lumen abortae, / et iam mallet equos numquam tetigisse paternos / iam cognosse genus piget et valuisse rogando; / iam Meropis dici cupiens ita fertur...* («Quando il povero Fetonte guardò dall'alto del cielo / la terra che giaceva lontanissima in fondo, / impallidi, e le ginocchia tremarono d'improvviso timore / e in mezzo a tanta luce gli calò il buio sugli occhi. / Già preferiva non aver mai toccato i cavalli del padre; / si pente di aver conosciuto la sua nascita e soddisfatto / le sue preghiere, già desidera di esser detto figlio di Merope...», trad. Paduano).

²⁴ «Fetonte balza sul carro leggero col giovane corpo; / e sta là, contento di tenere in mano le redini / leggere, e ringrazia il padre, riluttante; e nel frattempo / Piroente, Eoo ed Etone, i veloci / cavalli del Sole e per quarto Flegonte, riempiono l'aria / di nitriti fiammeggianti, e scalpitano contro i cancelli» (trad. Paduano).

Ma proprio il peso ‘leggero’ del giovane, che realizza la sua aspirazione al cielo, innesca la tragedia; i cavalli del Sole che non riconoscono il peso consueto si lanciano in una corsa sfrenata e vertiginosa che sgomenta l’auriga inesperto e getta nel disordine il cosmo (*met.* II 161-168):

*Sed leve pondus erat, nec quod cognoscere possent
Solis equi, solitaque iugum gravitate carebant,
utque labant curvae iusto sine pondere naves
perque mare instabiles nimia levitate feruntur,
sic onere adsueto vacuus dat in aere saltus
succutiturque alte similisque est currus inani.
Quod simulac sensere, ruunt tritumque relinquunt
quadriugi spatium nec, quo prius, ordine currunt²⁵.*

Le fiamme incendiano il mondo e la Terra, soffocata dal vapore e ripiegata negli antri più vicini agli inferi, invoca Giove perché intervenga a salvare quel che resta dell’universo sul punto di ripiombare nel caos²⁶. Giove deve correre ai ripari per sottrarre il mondo alla fine e scaglia un fulmine contro l’auriga, spingendolo fuori dal carro e dalla vita (*met.* II 312-313 *pariterque animaque rotisque / expulit*). È l’epilogo della storia, che Ovidio organizza secondo una pluralità di registri espressivi e ideologici coerenti con il punto di vista narrativo del lungo racconto. L’incipit del contesto è solenne e allusivamente impegnativo, *At pater omnipotens* (*met.* II 304); il nesso, proprio dell’epica (Ennio e Virgilio), è memoria diretta di Lucrezio (V 399), che a

²⁵ «Ma il peso è lieve, non lo riconoscono / i cavalli del Sole: il giogo non aveva la solita / pesantezza e, come le navi ricurve vacillano senza la giusta / zavorra e vagano in mare instabili per l’eccessiva / leggerezza, così il carro privo del peso consueto sobbalza, / si scuote profondamente ed è come fosse vuoto. / Appena lo sentono, si precipitano ad abbandonare / la via consueta, e non corrono più con lo stesso ordine» (trad. Paduano)

²⁶ Cfr. *Ov. met.* II 298-300 «*Si freta, si terrae pereunt, si regia caeli, / in chaos antiquum confundimur. Eripe flammis, / siquid adhuc superest, et rerum consule summae!*» («Se muiono il mare e le terre e la reggia del cielo, / torneremo a confonderci nel caos antico. Se ancora resta / qualcosa, strappalo al fuoco, provvedi all’universo!”), trad. Paduano).

proposito delle catastrofi cosmiche rievoca il mito di Fetonte (V 396-406), frutto della fantasia dei poeti (ben altra la spiegazione della scienza epicurea):

*Ignis enim superavit et ambiens multa perussit,
avia cum Phaethonta rapax vis solis equorum
aethere raptavit toto terrasque per omnis.
At pater omnipotens ira tum percitus acri
magnanimum Phaethonta repenti fulminis ictu
deturbavit equis in terram. Solque cadenti
obvius aeternam suscepit lampada mundi
disiectosque redegit equos iunxitque trementis,
inde suum per iter recreavit cuncta gubernans,
scilicet ut veteres Graium cecinere poetae.
Quod procul a vera nimis est ratione repulsum²⁷.*

Ovidio accredita Lucrezio come evidente intertesto attraverso una serie di riprese verbali²⁸ e soprattutto per il punto di vista positivo su Fetonte, *magnanimus* nelle *Metamorfosi* (II 111) come nel contesto del *De rerum natura* (V 400); e proprio per questa scelta l’intervento di Giove, pur introdotto in *met.* II 304 con l’emistichio lucreziano (V 399), si differenzia profondamente nella dinamica narrativa. Il ‘padre onnipotente’ nel poeta epicureo agisce in preda all’ira e immediata è la sua punizione con il fulmine improvviso; al contrario nelle *Metamorfosi* Giove, richiamato drammaticamente dalla Terra,

²⁷ «Il fuoco infatti trionfò e propagandosi arse gran parte del mondo, / quando il rapace impeto dei cavalli del sole sviò Fetonte, / trascinandolo per tutto l’etere e per tutte le terre. / Ma il padre onnipotente, acceso da aspra ira, / con un improvviso colpo di folgore sbalzò il temerario Fetonte / giù dai cavalli in terra; il Sole, fattosi incontro al precipite, / riuscì a raccogliere l’eterno lume del mondo, / radunò i cavalli sbandati riaggiogandoli al carro ancora tremanti, / e guidandoli sul consueto percorso rianimò tutto il creato, / come appunto cantarono gli antichi poeti greci. / Ma tutto ciò è molto lontano da una corretta ragione» (trad. di L. Canali, in Tito Lucrezio Caro, *La natura delle cose*, introduzione di G. B. Conte, traduzione di L. Canali, testo latino e commento a cura di I. Dionigi, Milano 1990).

²⁸ Per le riprese lucreziane nella narrazione del mito di Fetonte nelle *Metamorfosi* rinvio ai commenti citati di Galasso (pp. 813, 822-823) e di Barchiesi (pp. 229-230, 261-262).

sembra voler riflettere, chiama a testimoni gli dei e lo stesso Sole quasi a giustificare l'inevitabilità del suo intervento, peraltro la decisione di colpire mortalmente Fetonte con il fulmine scaturisce dall'impossibilità di ricorrere a nuvole e pioggia, di cui il 'padre onnipotente' autore del diluvio era allora inspiegabilmente privo, così che paradossalmente è costretto a estinguere il fuoco con il fuoco²⁹. Questa diversione dal modello lucreziano, in chiave di paradossale ironia, produce un alleggerimento del registro tragico e la morte di Fetonte diventa una fatale necessità, piuttosto che una punizione divina. Ovidio non esprime alcun commento, ma risolve la narrazione in immagini che traducono sul piano visuale la descrizione del terribile impatto del fulmine con il carro e il suo giovane auriga (*met.* II 314-322):

*Consternuntur equi et saltu in contraria facto
colla iugo eripiunt abruptaque lora relinquunt.
Illic frena iacent, illic temone revulsus
axis, in hac radii fractarum parte rotarum,
sparsaque sunt late laceri vestigia currus.
At Phaethon rutilos flamma populante capillos
volvitur in praeceps longoque per aera tractu
fertur, ut interdum de caelo stella sereno
etsi non cecidit, potuit cecidisse videri³⁰.*

Con precisione nitida il poeta ritrae l'impennarsi dei cavalli che con un balzo all'indietro sottraggono il collo al giogo e spezzano le

²⁹ Cfr. *Ov. met.* II 309-313 *sed neque, quas posset terris inducere, nubes / tunc habuit nec, quos caelo dimitteret, imbres: / intonat et dextra libratum fulmen ab aure / misit in aurigam pariterque animaque rotisque / expulit et saevis conpescuit ignibus ignes* («ma non aveva nubi da calare in terra, / né pioggia che potesse riversare dal cielo; / tuona e, librato un fulmine dall'orecchio destro, / lo scaglia contro l'auriga e lo espelle insieme / dal carro e dalla vita, ed estingue il fuoco con un terribile fuoco», trad. Paduano).

³⁰ «I cavalli si impennano e, con un salto all'indietro, / sottraggono il collo al giogo, spezzano e lasciano / le briglie. Qua giacciono i morsi, là l'asse divelto / dal timone, là i raggi delle ruote rotte; / si spargono per largo tratto i frantumi del carro. / Fetonte, col fuoco che gli devasta i capelli rossi, / rotola a precipizio lasciando nell'aria una lunga / scia, come talvolta una stella non cade, / ma sembra che cada giù dal cielo sereno» (trad. Paduano).

briglie; quindi descrive con la maggiore attenzione possibile i singoli dettagli del carro in frantumi così da evocare con l'esattezza delle parole l'aspetto sensibile delle cose. (Vorrei qui ricordare che l'esattezza e la visibilità sono altre due qualità della letteratura che Calvino propone nelle sue *Lezioni americane*, senza trascurare peraltro come a proposito della leggerezza egli osserva che questa caratteristica del linguaggio per lui «si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso»³¹). Ovidio passa quindi a descrivere il volo mortale di Fetonte, puntando ancora su un processo immaginativo che solleciti il lettore a 'vedere' la scena del giovane che vorticosamente precipita e lascia nell'aria una lunga scia luminosa, ritratto in un solo particolare fisico, il rosso dei capelli devastati dal fuoco del fulmine celeste (v. 319 *rutilos flamma populante capillos*). L'immagine veloce e rapida si traduce in una similitudine che alleggerisce la tragedia attraverso il paragone anch'esso visivo di Fetonte con una stella cometa³² che sembra cadere dal cielo sereno (v. 321 *de caelo stella sereno*: anche l'aggettivo sottrae peso alla drammaticità del contesto). Il poeta evoca tuttavia anche la natura ingannevole del fenomeno delle stelle cadenti, giacché quello che percepisce la vista dell'uomo è solo apparenza: una precisazione si direbbe scientifica (v. 322 *etsi non cecidit, potuit cecidisse videri*) di un atteggiamento razionale di tipo lucreziano, che potrebbe anche giudicarsi un cedimento a quel concettismo spesso caro a Ovidio, ma che forse è un ulteriore elemento per spiazzare il lettore e allentare il dramma della narrazione.

Il racconto si sposta dal cielo alla terra, la terra lontana in cui è precipitato Fetonte, e qui il poeta introduce il gesto pietoso e 'leggero' del maestoso Eridano, il fiume che lo accoglie e ne deterge, ne purifica (*abluit*) il viso in fiamme, con un'immagine di vita piuttosto che di morte: *Quem procul a patria diverso maximus orbe / excipit*

³¹ Cfr. Calvino, *Lezioni americane*, p. 20.

³² Barchiesi (*op. cit.*, p. 262) osserva che l'analogia di Fetonte e di una stella cometa non è forse "estranea alla memoria della cometa che aveva accompagnato la morte di un altro eroe, Cesare (cfr. XV 841 sgg.)". Il commento di Barchiesi è sempre attento a cogliere tutte le implicazioni ideologiche della narrazione ovidiana del mito di Fetonte.

*Eridanus flagrantiaque*³³ *abluit ora* (*met.* II 323-324). Sono infine le Naiadi dell'Esperia che danno sepoltura a quel corpo ancora fumante per il fuoco a tre punte del fulmine e affidano alla eternità della poesia il nome e la memoria del giovane che è caduto osando una grande impresa (*met.* II 325-328):

*Naides Hesperiae trifida fumantia flamma
corpora dant tumulo, signant quoque carmine saxum:
HIC SITUS EST PHAETHON CURRUS AURIGA PATERNI
QUEM SI NON TENUIT MAGNIS TAMEN EXCIDIT AUSIS*³⁴.

L'epitafio fissa nella scrittura, con scelta antirealistica, la dimensione eroica di Fetonte, protagonista dell'episodio delle *Metamorfosi* poeticamente più ambizioso, per lunghezza e per grandiosità di stile: Ovidio, come osserva finemente Barchiesi³⁵, tenta la sfida del sublime, correndo sul piano estetico gli stessi rischi del giovane che ha desiderato il cielo.

E questa sfida il poeta sembra averla vinta, almeno a giudizio di un lettore d'eccezione come Seneca, che nel dialogo *De providentia* quando enuncia la massima che la via della virtù è sempre in salita e attraversa luoghi non sicuri (*prov.* 5,10 *Vide quam alte escendere debeat virtus: scies illi non per segura vadendum*), sceglie Fetonte come emblema di questa verità e si affida alla poesia delle *Metamorfosi* quale mezzo più efficace di ammaestramento. Il filosofo cita, infatti, alcuni versi (*met.* II 63-69; 79-81) del discorso con cui il Sole, confessando i timori che egli stesso prova, descrive al figlio l'ardua salita del carro al cielo e la precipite discesa verso il mare, ma reinventa il testo in un dialogo drammatico cui partecipa *ille generosus adulescens* (*prov.* 5,11), Fetonte l'eroe *magnanimus* di matrice ovidiana. Il giovane prima

³³ *Flagrantiaque* (per *fumantiaque* dei codici) è congettura di Riese, accolta dall'ultimo editore delle *Metamorfosi*, R. Tarrant (Oxford 2004).

³⁴ «Il corpo fumante per la fiamma a tre punte lo seppellirono / le Naiadi d'Occidente e sulla lapide scrissero: / QUI GIACE FETONTE, AURIGA DEL CARRO PATERNO: / NON RIUSCI' A GUIDARLO, MA CADDE OSANDO UNA GRANDE IMPRESA» (trad. Paduano).

³⁵ Sui complessi significati dell'iscrizione funeraria di Fetonte esemplare è il commento di Barchiesi (*op. cit.*, p. 263), che istituisce, tra l'altro, l'affascinante confronto con una sentenza citata dall'Anonimo *Del Sublime* (3,3).

esclama che la via verso il cielo lo affascina e l'impresa vale anche il rischio di una caduta, poi ordina al padre il carro: è eccitato dai pericoli annunciati e gli piace mostrarsi fermo là dove il Sole stesso vacilla³⁶. E sulle parole di Fetonte Seneca costruisce la *sententia* finale (*prov.* 5,11): *Humilis et inertis est tuta sectari: per alta virtus it.*

Nella schiera ininterrotta dei grandi lettori di Ovidio non c'è dubbio che si collochi Calvino, che riconosce nel poeta latino il suo ideale di leggerezza, la qualità che inaugura le sue *Lezioni americane* e rappresenta, in sintesi, il suo stesso concetto di letteratura. Proprio a partire da qui vorrei introdurre una riflessione finale, quasi un corollario al percorso seguito, che proponga suggestioni di lettura.

Nella lezione sulla leggerezza Calvino ripensando alla sua personale esperienza di scrittore scrive:

«Quando ho iniziato la mia attività, il dovere di rappresentare il nostro tempo era l'imperativo categorico d'ogni giovane scrittore. Pieno di buona volontà, cercavo d'immedesimarmi nell'energia spietata che muove la storia del nostro secolo, nelle sue vicende collettive e individuali. Cercavo di cogliere una sintonia tra il movimentato spettacolo del mondo, ora drammatico ora grottesco, e il ritmo interiore picaresco e avventuroso che mi spingeva a scrivere. Presto mi sono accorto che tra i fatti della vita che avrebbero dovuto essere la mia materia prima e l'agilità scattante e tagliente che volevo animasse la mia scrittura c'era un divario che mi costava sempre più sforzo superare. Forse stavo scoprendo solo allora la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo: qualità che s'attaccano subito alla scrittura, se non si trova il modo di sfuggirle» (*Lezioni americane*, pp. 7-8).

Quindi introduce il mito di Perseo e individua nell'episodio delle *Metamorfosi* il primo esempio letterario di leggerezza. Il discorso sembra riportarci a quanto Calvino, in due occasioni, scriveva a proposito della trilogia *I nostri antenati*, e segnatamente per il primo dei tre romanzi, *Il visconte dimezzato* (scritto nel 1951, pubblicato nel 1952). Nella 'Postfazione ai *Nostrì Antenati* (Nota 1960)³⁷, lo scrittore rispon-

³⁶ SEN. *prov.* 5,11 '*placet*' *inquit* '*via, escendo; est tanti per ista ire casuro*'... *Post haec ait: 'iunge datos currus: his quibus deterreri me putas incitor; libet illic stare ubi ipse Sol trepidat*'.

³⁷ Cfr. ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di J. Starobinski, vol. I, Milano, I Meridiani Mondadori, 2003, pp.1208-1219.

de a una serie di interrogativi relativi al perché abbia scelto quel tipo di storie fantastiche e inverosimili:

«Io prima facevo dei racconti ‘neorealistici, come si diceva allora. Cioè raccontavo delle storie successe non a me ma ad altri, o che immaginavo che fossero successe o potessero succedere, e questi altri erano gente, come si dice, ‘del popolo’, ma sempre un po’ degli irregolari, comunque persone curiose, che fosse possibile rappresentare solo dalle parole che dicono e dai gesti che fanno, senza perdersi dietro ai pensieri e ai sentimenti...

Così provai a scrivere altri romanzi neorealistici, su temi della vita popolare di quegli anni, ma non riuscivano bene, e li lasciai manoscritti nel cassetto. Se pigliavo a raccontare su un tono allegro, suonava falso, la realtà era troppo complessa; ogni stilizzazione finiva per essere leziosa. Se usavo un tono più riflessivo e preoccupato, tutto sfumava nel grigio, nel triste, perdevi quel timbro che era mio, cioè l’unica giustificazione del fatto che a scrivere fossi io e non un altro. Era la musica delle cose che era cambiata...

Così, in uggia con me stesso e con tutto, mi misi, come per un passatempo privato, a scrivere *Il visconte dimezzato*, nel 1951. Non avevo nessun proposito di sostenere una poetica piuttosto che un’altra né alcuna intenzione d’allegoria moralistica o, meno che mai, politica in senso stretto. Certo risentivo, pur senza rendermene ben conto, dell’atmosfera di quegli anni. Eravamo nel cuore della guerra fredda, nell’aria era una tensione, un dilaniamento sordo, che non si manifestavano in immagini visibili ma dominavano i nostri animi. Ed ecco che scrivendo una storia completamente fantastica, mi trovavo senz’accorgermene a esprimere non solo la sofferenza di quel particolare momento ma anche la spinta a uscirne» (pp. 1208-1209).

Questo senso di disagio e di sofferenza per il peso di un mondo opaco Calvino ribadisce in un altro testo inedito sulla stessa trilogia di romanzi, la ‘Introduzione inedita 1960 ai *Nostri antenati*’³⁸, dove tuttavia chiarisce a quali modelli letterari si ispirava:

«Gli anni ‘50-60 formano uno spesso muro. Sono stati anni esteriormente non ingenerosi e il nostro benessere è aumentato. Ma in realtà sono stati anni duri, con alterne fasi di denti stretti, ventate di speranze, calate di pessimismo e di cinismo, gusci che ci siamo costruiti. Tutti abbiamo perduto qualcosa di noi stessi, poco o tanto...

Di scrivere storie realistiche non ho mai smesso, in questi dieci anni, ma mi venivano sempre storie negative, storie di sconfitte; i tre romanzi fan-

³⁸ Ibid., pp. 1220-1224.

tastici qui raccolti sono nati da un bisogno che ogni volta mi veniva di esprimere una carica attiva, a suo modo ottimistica *senza mentire*.

Rileggo Ariosto. Mi è stato, in questi anni, tra tutti i poeti della nostra tradizione, il più vicino e nello stesso tempo il più oscuramente affascinante. Limpido, ilare, incredulo, senza problemi, eppure in fondo così misterioso, così abile a celare se stesso. Ariosto così lontano dalla tragica profondità che avrà Cervantes, ma con tanta tristezza pur nel suo continuo esercizio di levità ed eleganza» (pp. 1222-1223).

Levità ed eleganza sono le qualità letterarie di Ariosto, che esprime «un’energia volta verso il futuro... non verso il passato» (p. 1224), e di esse Calvino va in cerca per uscire dalla crisi dei tempi che lo opprimeva e ne inaridiva ogni capacità di scrittura; come dirà nelle *Lezioni americane* è “la ricerca della leggerezza come reazione al peso del vivere”.

La ricerca di leggerezza è perciò la spinta che ha indirizzato Calvino verso quelle storie fantastiche, che, come *Il visconte dimezzato*, non nascono da concetti astratti da dimostrare, ma solo da immagini da tradurre in letteratura. Leggiamo ancora la ‘Postfazione ai *Nostri antenati* (Nota 1960)’:

«In partenza avevo solo questa spinta, e una storia in mente, o meglio un’immagine. All’origine di ogni storia che ho scritto c’è un’immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine, e nello stesso tempo –ma i due processi sono spesso paralleli e indipendenti– mi convinco che essa racchiude qualche significato. Quando comincio a scrivere però, tutto ciò è nella mia mente ancora in uno stato lacunoso, appena accennato. È solo scrivendo che ogni cosa finisce per andare al suo posto.

Dunque, da un po’ di tempo pensavo a un uomo tagliato in due per lungo, e che ognuna delle due parti andava per conto suo» (p. 1210).

A distanza di quindici anni dalle sue riflessioni sulla trilogia fantastica, Calvino pubblica una nota di lettura su Ariosto³⁹, il poeta della levità e dell’eleganza che egli rileggeva negli anni della svolta segna-

³⁹ L’articolo intitolato *Piccola antologia di ottave* compare in «La rassegna della letteratura italiana» 79, n. 1-2, gennaio-agosto 1975, e ora è compreso in *Perché leggere i classici*, pp. 88-95 (da cui cito).

ta da *Il visconte dimezzato* e che ha sempre prediletto⁴⁰. Nella sua *Piccola antologia di ottave* segnala alla fine un'ottava degli incompiuti *Cinque Canti*:

«Mi resta da esemplificare l'ottava truculenta, cercando quella in cui si concentrano più carneficine. Non c'è che l'imbarazzo della scelta: spesso sono le stesse formule, gli stessi versi che vengono ripetuti e variamente disposti. A una prima sommaria ricognizione direi che il primato nell'entità dei danni in un'ottava sola si trova nei *Cinque canti*, IV 7.

Dui ne parti fra la cintura e l'anche:
restâr le gambe in sella e cadde il busto;
da la cima del capo un divise anche
fin su l'arcion, ch'andò in due pezzi giusto;
tre ferì su le spalle o destre o manche;
e tre volte uscì il colpo acre e robusto
sotto la poppa dal contrario lato:
dieci passò da l'uno a l'altro lato»⁴¹.

Calvino si sofferma quindi solo a discutere della ripetizione della parola *lato* negli ultimi due versi rimati, ma non c'è dubbio che in questa ottava truculenta colpisce l'uomo diviso nettamente in due pezzi durante una carneficina ('*da la cima del capo.../ fin su l'arcion*'), e mi chiedo se non possa essere proprio questa ottava ariostesca l'origine di quell'immagine («un uomo tagliato in due per lungo, e che ognuna delle due parti andava per conto suo»), da cui nasce *Il viscon-*

⁴⁰ «Nel cinquecentenario ariostesco mi si chiede cosa ha significato il *Furioso* per me. Ma indicare dove e come e quanto la mia predilezione per questo poema ha lasciato traccia nelle cose che ho scritto, m'obbliga a ritornare sul lavoro già fatto, mentre lo spirito ariostesco per me ha sempre voluto dire spinta in avanti, non voltarmi indietro. E poi penso che tali tracce di predilezione siano abbastanza vistose per lasciare che il lettore le trovi da sé» (*Perché leggere i classici*, p. 89).

⁴¹ Cfr. *Perché leggere i classici*, cit., p. 94.

⁴² A testimonianza di quanto siano importanti le riflessioni contenute nei due scritti relativi alla trilogia fantastica nell'elaborazione delle *Lezioni americane* leggiamo quanto Calvino scrive a proposito della visibilità: «Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio, una di queste immagini è stata

*te dimezzato*⁴², se non possa essere una di quelle tracce vistose della sua predilezione per Ariosto, che egli invita il lettore a trovare da sé.

Ariosto è il poeta della leggerezza, proprio come Ovidio, che nel rappresentare in immagini nitide la trasformazione delle molteplici forme viventi ne dissolve e ne confonde i confini. E con una grandiosa scena in movimento, a sorpresa metamorfica, comincia a scorrere la scrittura del racconto dell'uomo tagliato in due, *Il visconte dimezzato*, e si mette in moto il processo di visualizzazione delle immagini. Il visconte Medardo cavalca con il suo scudiero Curzio per la pianura di Boemia verso l'accampamento dei cristiani e l'accompagna il volo di bianche cicogne. Lo scudiero spiega che quegli uccelli volano verso i campi di battaglia, perché a causa della carestia ormai si nutrono di carne umana: «Dove ci son cadaveri, le cicogne e i fenicotteri e le gru hanno sostituito i corvi e gli avvoltoi». Il giovane Medardo, di fronte a questo straordinario stravolgimento naturale, chiede dove siano finiti i corvi, gli avvoltoi e gli altri uccelli rapaci, e qui, attraverso le parole di Curzio, scorre dinanzi ai nostri occhi la macabra realtà che si cela nelle nere piante della brulla pianura:

un uomo tagliato in due metà che continuano a vivere indipendentemente... Dunque nell'ideazione di un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé... Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell'impostazione iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che tenerle dietro» (pp. 99-100).

«Lo scudiero era un soldato nerastro, baffuto, che non alzava mai lo sguardo. – A furia di mangiare i morti di peste, la peste ha preso anche loro, – e indicò con la lancia certi neri cespugli, che a uno sguardo più attento si rivelavano non di frasche, ma di penne e stecchite zampe di rapace.

– Ecco che non si sa chi sia morto prima, se l'uccello o l'uomo, e chi si sia buttato sull'altro per sbranarlo, – disse Curzio.

Per sfuggire alla peste che sterminava le popolazioni, famiglie intere s'erano incamminate per le campagne, e l'agonia le aveva colte lì. In gruppi di carcasse, sparsi per la brulla pianura, si vedevano corpi d'uomo e donna, nudi, sfigurati dai bubboni e, cosa dappprincipio inspiegabile, pennuti: come se da quelle loro macilente braccia e costole fossero cresciute nere penne e ali. Erano le carogne d'avvoltoi mischiate ai loro resti»⁴³.

Sono immagini di metamorfosi, di nuove forme in cui si sviluppano, sfigurati dalla peste, uomini e uccelli, per assumere aspetto di piante: ovidiani indistinti confini tra mondo umano, animale, vegetale.

ARTURO DE VIVO
Università "Federico II" - Napoli

⁴³ *Il visconte dimezzato*, in CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 368.

DIEGO POLI

La presenza di Ovidio

Cotta veniva da un'epoca in cui si era discusso di metamorfosi come del *progetto di Nasone*, un tema tanto enigmatico quanto inesauribile (C. Ransmayr, *Il mondo estremo*).

“Sappiamo che durante l'esilio trascorso a Tomi sul Mar Nero, Ovidio, per onorare l'imperatore Augusto, si mise a comporre poesia nella lingua del luogo, in getico”: sono queste le considerazioni del grande linguista danese Holger Pedersen (1916, p. 28), dettate dal bisogno di proiettare nel passato quella esigenza di documentazione della diversità oramai richiesta dalle istanze dell'antropologia illuministica e romantica e dalle sperimentazioni della linguistica comparativo-ricostruttiva. Dopo tale affermazione, Pedersen, nell'esprimere il rammarico per la perdita di questa poesia, si chiede: “chi avrebbe potuto conservarla e copiarla se gli stessi Geti non lo fecero”?

L'acquisizione del getico da parte del Poeta romano appare avere il suo fascino, tant'è che è stata di recente riaffermata (Janakieva 2002). L'impegno in questi tentativi ha l'obiettivo di aprire al problema della relazione che Ovidio, un poeta augusteo, ha avuto verso una tradizione 'barbarica', nei cui confronti si sarebbe posto come il prototipo dell'operatore di una mediazione sensibile alla reciprocità,

disposta all'inversione dei ruoli e al rovesciamento della contrapposizione fra marginalità e centro, *barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli* (var. *qui non intellegor ulli*): "*exercent illi sociae commercia linguae: / per gestum res est significanda mihi. / Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli, / et rident stolidi uerba Latina Getae*" (*Tristia* V 10, 35-38).

Al di là del reale impegno in cui si sarebbe profuso Ovidio nel tentativo di creare gli spazi comunicativi per la intercomprensione, resta il dato storicamente comprovato che la formazione della cultura occidentale passa anche attraverso atteggiamenti di costante riflessione sulla sua figura e sui prodotti della sua attività creativa, tant'è che al termine di questa elaborazione, la *enarratio* nei vernacoli si appropria delle strategie della retorica del testo e trasforma in potenza del bello scrivere quello che si era iniziato come la malia del buon leggere.

Persino il riconoscimento di una *aetas Ovidiana*, ovvero del segmento cronologico dei secc. XII e XIII, che sarebbe stato identificato dal Traube (1911, p. 113) come il periodo dominato dalla scoperta di questo poeta, in particolar modo valutato dalle scuole abbaziali di Chartres e di Orléans, non sembra rendere giustizia alla sua fortuna. Non si tratta soltanto di respingere il meccanicismo nella serialità fra epoche improntate alle diverse visioni estetiche, che sarebbero state dominate dapprima da Virgilio, nei secc. VIII e IX, poi da Orazio, nei secc. X e XI, e finalmente da Ovidio. Si deve tener presente la continuità dell'influenza di Ovidio, che permane senza cesure di spazio e interruzioni nel tempo, in anticipo e in successione sui limiti fissati dal Traube, offrendosi come Autore caratterizzato dallo spessore ermeneutico e dal fascino tematico (la cui fortuna codicologica è per altro ben documentata; cfr. Buonocore 1994).

Quel che si determina di assolutamente nuovo nei secc. XII e XIII appartiene al piano della riforma scolastica, quando si attua l'ammissione, nel canone didattico, delle opere elegiache di Ovidio e, con esso connesso, se ne realizza la propagazione negli ambienti conventuali. Dopo gli studi di Birger Munk Olsen sulla tradizione dei classici latini, si stanno cercando soluzioni al problema improntate a criteri più formalizzati (Tilliette 1994).

Questa situazione è documentata nella letteratura enciclopedica dalle numerose citazioni in Isidoro di Siviglia e dalle *Glossae*

Cambricae Oxonienses, chiose gallesi apposte interlinearmente a interpretazione dei versi 31-370 dell'*Ars amatoria* (Zeuss 1853, pp. 1081-1089). Il peso di queste glosse aumenta se si tiene conto che esse sono *praeclara et vetustissima*, ovvero attribuibili agli inizi stessi della letteratura in vernacolo gallese, tra fine sec. VIII e inizio sec. IX (Zeuss 1853, p. XXXVIII).

Nella medesima epoca Ovidio è noto negli ambienti palatini. Modoin, il quale si firma "Naso", assume una varietà di moduli tematici ovidiani, nel celebrare Aquisgrana quale novella Roma (*Aurea Roma iterum renovata renascitur orbi*), nell'esaltare Carlo come un altro Augusto, nell'alludere all'angoscia dell'abbandono della patria. In effetti l'atteggiamento degli Autori appare riprendere la pluralità di istanze derivate dal messaggio ovidiano. Se Teodolfo di Orléans ne raccomandava la lettura per esercitarsi a ribaltare le menzogne e a svelare il significato celato, Ermoldo Nigello, costretto all'esilio, si rivolge al suo sovrano Pipino d'Aquitania, modulando la lirica della nostalgia e dell'afflizione su imitazione dell'esperienza dolente di Tomi.

Nel Basso Medio Evo, il poema noto come *Concilium in Monte Romarici* ("Concilio di Remiremont", probabilmente del sec. XII) si offre come il manifesto della grande stagione lirica impostata sulle dottrine del Sulmonese. Sviluppato come racconto dissacratorio delle procedure del Conclave, il dibattito è aperto alle sole suore, le litanie sono di contenuto non propriamente edificante, le deliberazioni riguardano esclusivamente tematiche d'amore e sono finalizzate all'elaborazione di una pastorale del *gaudium* basata sugli insegnamenti del "Vangelo secondo Ovidio" (*lecta sunt in medium, quasi Evangelium, / praecepta Ovidii*, vv. 25-26), attraverso i quali s'intende onorare *Amor, deus omnium* (v. 101).

La specificità del genere parodistico fa sì che Ovidio sia addirittura eletto qui a *doctor egregius* della Chiesa. Tuttavia, la sua complessità testuale viene a essere definita negli ambiti di sfere di specializzazione che, nel rendere la materia ovidiana inestricabilmente partecipe della sensibilità medievale, ne hanno sminuito la portata del suo neopaganesimo, rendendone possibile la recezione all'interno delle prefigurazioni ideologiche della esegesi cristiana e della Scolastica conformate alla mistica dell'Amore del Salvatore.

La dinamica è tale che si assiste a un panorama assai variegato,

nel quale c'è posto per Alexander de Villa Dei (sec. XIII), il quale, in difesa della Fede, lancia l'accusa di idolatria contro i canonici di Chartres e nell'*Ecclesiale* concepisce il computo e la liturgia collegati al calendario religioso in antitesi alla mitologia ritualizzata dei *Fasti*. Però, vi è posto per l'atteggiamento di Enea Silvio Piccolomini, il quale, prossimo a essere elevato al soglio pontificio come Pio II, scrive il trattato *De remedio amoris* sotto forma di epistola indirizzata all'amico Ippolito Porro (datata 3 febbraio 1446), con il fine di distoglierlo dalla passione per una meretrice (Pinotti 2007).

Pur permanendo nella didascalica erotica punto di riferimento irrinunciabile (Munari 1960), la materia di Ovidio conosce essa stessa una serie di 'metamorfosi' che s'iniziano negli ambiti della letteratura dei repertori mitografici. La erotodidattica elegiaca conosce una buona documentazione, proveniente da decine di manoscritti contenenti l'*Ars amatoria* e i *Remedia amoris*, a volte provvisti di commento, dove in aggiunta si rinvengono rielaborazioni e contaminazioni di narrazioni ovidiane (Pinotti 2007, p. 276).

La spinta interpretativa finisce per traslare questa materia verso la dimensione dell'allegoria. Si ricordi in proposito "il senso allegorico" spiegato da Dante proprio sulla base del mito ovidiano sulla malia esercitata dalla musica di Orfeo (*Convivio* II 1).

Accanto a un Ovidio in funzione di *erotodidáskalos*, compaiono il narratore di storie e l'esperto di antidoti contro le passioni. Il Poeta dei *Remedia* è considerato un medico sperimentale e un tecnico della seduzione, giacché come dichiara di se stesso: *Ego semper amavi* (v. 7; se si vuole, la sua capacità lenitiva è persino riconoscibile nei *Medicamina faciei femineae*).

Tuttavia, come ogni medico, Ovidio non sa curarsi del mal d'esilio a cui la vita lo ha costretto, ma come poeta riesce a tramandare un genere che finirà per divenire topico.

Nella successione di questo percorso interpretativo della poesia di Ovidio, si produce una linea evolutiva parallela in cui la rilevanza del testo poetico provoca una maggiore attenzione verso l'ermeneutica e finisce per incidere sull'affinamento dell'impianto retorico e filologico, attraverso cui in quel medesimo periodo si stava procedendo alla compilazione della letteratura medievale.

Nel prologo del *Cligès*, che Chrétien de Troyes (sec. XII) inizia

con l'ovidiano *Cil qui fist = Ille ego qui fuerim* (*Tristia* IV, 10, 1), Chrétien, nel menzionare alcuni lavori precedenti, ricorda di essersi dedicato a Ovidio rendendo in francese l'*Ars amatoria* e – se ben s'interpretano i suoi riferimenti – i *Remedia amoris* e componendo la *Metamorfosi dell'upupa, della rondine e dell'usignolo* ("De la huppe et de l'aronde et du rossignol la muance") basata sul mito di Tereo, Progne e Filomela.

Il *De amore* di Andrea Cappellano (fine sec. XII) rappresenta una summa dell'amore cortese, e trasferisce le pulsioni esaminate da Ovidio al pubblico galante delle residenze e delle città, costituito di nobili, cavalieri, dame, della emergente borghesia e di gruppi di varia eterodossia. A essi si prospetta un'arte intrigante, pronta a penetrare gli interstizi degli ambienti laici che si troveranno, da lì a breve, esaltati in Geoffrey di Monmouth e descritti nel *Brut* di Wace e nel *Roman de Thèbes* (Hermann Hesse riprodurrà le sensazioni di questo mondo in *Narciso e Boccadoro*).

Per i Trovatori, in particolare per Cercamon e Bernardo di Ventadorn, Ovidio è ancora visto come un *magister amoris*, dal quale si può apprendere la dottrina riguardo alla conoscenza che mette in grado di comprendere gli ambiti della psicologia e della patologia d'amore. L'amore esercita la signoria sui cuori e rende quindi le menti disposte a tutto, perché è un *servitium*; la *militia amoris* diviene per i Trovatori il vassallaggio di amore.

Mentre gli Autori del *Roman de la Rose* (sec. XIII) elaborano la concezione dell'amore tenendo in conto la dottrina ovidiana ("Ce est li Rommanz de la Rose / ou l'art d'amors est toute enclose", vv. 37-38), si realizza il pieno sviluppo della letteratura allegorizzante, nella convinzione che la narrazione degli atteggiamenti illeciti degli dèi potesse divenire materia di apologia e di ammonimento, nella logica riassunta dalla formula: "tout est pour nostre enseignement".

Fu verosimilmente Chrétien Legouais a versificare la parafrasi fortemente interpolata della *Metamorfosi* con l'intento di proporre al pubblico cristiano il romanzo drammatizzato di un *Ovide moralisé* (sec. XIV), in cui il *delectare* si combina con il *movere*. Pierre Bersuire (Petrus Berchorius, nel medesimo sec.) inserisce nel *Reductorium morale* il XV libro del *De fabulis poetarum* che corrisponde all'*Ovidius moralizatus*, cercando l'edificazione nell'antico attraverso la prefigurazione delle verità di Fede.

La Scuola siciliana e il Dolce stil novo sono toccati dalla dottrina ovidiana anche per la mediazione dei testi francesi. Ma il Poeta compare come autore gnomico nel *Tresor* di Brunetto Latini e Giovanni del Virgilio elabora l'esegesi e il commento grammaticale alle *Metamorfosi*. Sono questi alcuni fra gli avvenimenti che mostrano lo sviluppo di un'interpretazione che tende a ignorare i *carmina amatoria*, nonostante la pressione da loro esercitata sull'epistolario d'amore e sul romanzo cortese, per insistere su un *Ovidius maior* collegato ad atteggiamenti sapienziali, che lo fanno definire come un pedagogo *ethicus, theologus, scientificus* (la strategia d'amore è divenuta con Ovidio scienza), *magus* (Ginsberg 1998).

La metamorfosi diviene la trasposizione di una *mutatio moralis*, aperta alle innovazioni portate dal neoplatonismo di Chartres (di Bernardo e di Giovanni di Salisbury), sino ad ammettere aspetti transmigrativi delle anime. Arnolfo di Orléans e in particolare gli *Integumenta Ovidii* di Giovanni Garland (nel sec. XIII), verità espresse *sub specie fabulae*, orbitano nel medesimo orizzonte.

Dante colloca Ovidio in questa prospettiva e si serve nell'Inferno del processo metamorfico per interpretarlo come la trasformazione della sola componente corporale dei dannati, ai quali l'ordine previsto per il creato apparirà soltanto nell'imposizione delle perverse parodie della sua degradazione di cui essi sono partecipi. In quanto *doctor*, Ovidio è parte della "bella scola" a cui Dante si unisce nel Limbo (*Inf.* IV 75-104).

Petrarca dimostra una precoce conoscenza di Ovidio impartitagli già con l'istruzione di base. Chaucer è un rielaboratore attento del materiale risalente alla tradizione ovidiana. Giunti al *Filocolo* di Boccaccio, in cui i due protagonisti leggono i "sacri versi dell'*Ars amatoria*", si deve prendere coscienza del cambiamento epocale per cui "il Medioevo si muta nel Rinascimento" (Munari 1960, p. 33).

Tale è l'impegno con cui ci si spinge verso la allegoria e la moralizzazione convenzionale che le posizioni critiche non trovano difficoltà a contestare lo stravolgimento dei rapporti relazionali. Rabelais deride coloro che attribuiscono a queste procedure, viste come strategie seduttive, la capacità di scoprire "i Sacramenti del Vangelo", e Lutero condanna ogni aberrante trasformazione di "Apollo in Cristo e di Dafne nella Vergine" (Seznec 1953, p. 96).

Per passare dal piano storiografico a quello tecnico, l'importanza di Ovidio come modello per la letteratura latino-medievale (almeno per quella contraddistinta da maggior raffinatezza stilistica) e per le nascenti letterature vernacolari è evidente nell'impiego del materiale linguistico che, ripreso dagli *initia* o dalle *clausulae* della struttura del verso, è riusato attraverso una tecnica imitativa costituita da una gradualità di associazionismi fonetici e di modifiche sinonimiche.

Ovidio è, assieme a Virgilio e anche con Lucano, Stazio, Orazio, un Autore canonico, sul quale vengono a essere 'costruite' la poesia e la prosa 'nuove'. Come mostrò il Brugnoli (1992), si avvalgono della medesima tecnica la matura prosa dei *Gesta Danorum* del danese Saxo Grammatico così come l'alta poesia di Dante. Come è segnalato dalle sottolineature, il brano di *Pg.* I 7-12: "Ma qui la morta poesì resurga, /...; / e qui Calìopé alquanto surga, / seguitando il mio canto con quel suono / .../ lo colpo tal, che disperar perdono" prende la struttura fonico-lessicale da *Metamorfosi* V 338-339 e 662-669: "Surgit et inmissos hedera collecta capillos / Calliope querulas praetemptat pollice chordas"... "Finierat doctos e nobis maxima cantus; / .../ concordi dixere sono; .../.../ supplicium meruisse parum est maledictaeque culpae / ... / ibimus in poenas et, qua vocat ira sequemur. / Rident Emathides spernuntque minacia verba". E il passo di Saxo 13, 11, 8: "Equorum ungulis polvere in speciem nebulae eminus exhalari conspiciens" è collegato con *Metamorfosi* XI, 595-596: "...nebulae caligine mixtae / exhalantur humo dubiaeque crepuscula lucis".

Si è di fronte all'applicazione di una abilità che percorre carsicamente la letteratura con immagini fonico-lessicali di una spessa tipologia. Viene in tal modo a connotarsi una isotopia poetica, nel cui ordine rientra anche quella individuata da de Saussure nel segnalare la struttura di ipogrammi soggiacente ai linguaggi poetici (Starobinski 1971).

Quando nella tarda età moderna e poi in quella contemporanea i temi d'amore assumono interpretazioni rese complesse da aspetti conflittuali, contraddittori, ambigualmente scissi fra gli aspetti teorizzanti e quelli sensuali, Ovidio viene ricercato per aver indicato due modelli archetipici.

Uno di questi è il tema dell'esilio e delle ricadute sullo stato

d'amore. L'altro, di cui ora sarà parola, viene a essere rivalutato nel tardo Ottocento e nel primissimo Novecento, quando, in contrasto con le certezze vantate dal Positivismo, ma in opposizione con il Cristianesimo, si ripropone la condizione culturale del mito, per ripetere il passato nella puntualità del presente. Si crea, soprattutto, ma non solo, fra Germania, Francia e Italia, un clima di intense esperienze filosofiche, letterarie ed esoteriche, che può essere definito misteriosofico, in cui il mito di Orfeo ed Euridice, come narrato da Ovidio (*Metamorfosi* X) e assimilato a quello raccontato da Virgilio (*Georgiche* IV), si traduce nel percorso di una 'parola' carica di valenze iniziatiche, diretta al raggiungimento della sublimazione nella palingenesi (Strauss 1971; Poli 2007).

L'America conosce un movimento per alcuni atteggiamenti assimilabile nella Società Teosofica. Fondata da Helena Petrovna Blavatsky e da Henry Steele Olcott nel 1875 a New York su un impianto dottrinario tanto eclettico quanto confuso, essa mirava a recuperare l'antica Sapienza attraverso cui sarebbe stato concesso l'accesso alla contemplazione della realtà. Le sue diramazioni in Europa finiranno per coinvolgere indirettamente anche de Saussure quando sarà chiamato dallo psicologo Théodore Flournoy a esprimersi tecnicamente sulle manifestazioni glossolaliche prodotte in stato di trance dalla sensitiva ginevrina Hélène Smith (Giacomelli 2005).

Verso questa innovazione estetica convergevano in Francia, sia pure con diversi andamenti, Gauthier, Leconte de Lisle, Apollinaire, Verlaine, Mallarmé, Nerval, Baudelaire, Valéry. In Italia il rappresentante più illustre è Dino Campana. Molto diversa sarà ovviamente la percezione del mito come linguaggio del simbolico e dell'antropico propria di Cesare Pavese.

Il riferimento dottrinario dipende dalla concezione di Nietzsche, secondo la quale la dimensione 'barbarica' è la realizzazione degli aspetti del dionisiaco e del titanico della poesia, che si compie nel relazionarsi alla misura apollinea quando i frammenti del mondo si ricompongono nell'unità e avviene lo scioglimento degli enigmi. È questa l'interpretazione sottostante a *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche qual è divulgata da Édouard Schuré nel capitolo *L'individualisme et l'anarchie en littérature*, inserito nel volume *Précurseurs et révoltés*, Parigi 1904. Tale dimensione è specifica dell'uomo ("ist in

jedem von uns bejaht") e verso di essa l'uomo deve tendere ("warum fürchten und hassen wir eine mögliche Rückkehr zur Barbarei?").

Quindi, la sofferenza provocata dalla passione cessa di essere il motivo della catabasi. Essa riconduce, invece, al ritmo dell'esistenza errabonda e induce nel poeta la natura del 'mistico' e del 'selvaggio', ovvero, del 'barbaro'. Per esprimersi con le parole di Arthur Rimbaud: "Il poeta si fa veggente sottoponendosi a un lungo, immenso e cosciente sregolarsi di tutti i sensi" (*Seconde lettre du Voyant*, a Paul Demeny, 15 maggio 1871).

Il riconoscimento dialettico concesso alla barbarie conduce a rivisitare il senso della storia. Nel 1904 Costantino Kafavis (*Aspettando i barbari*) rappresenta l'antinomia fra Ragione e Rivelazione con le sensazioni derivate dapprima dall'aspettativa per l'incontro ("gli è che i barbari arrivano oggi", vv. 2, 5, 11, 18, 20) e poi dal vuoto esistenziale provocato dalla loro assenza ("ora cosa avverrà senza barbari?").

La civiltà sembra proporsi nello spazio della co-presenza (*diversa non adversa!*) e l'esilio si pone come uno stato esistenziale, prosecuzione ideale dell'itinerario mistico. Questo è ben evidenziato in un'opera inedita di Paul Valéry, attribuita agli anni 1917-18, il cui stesso titolo è plurimorfo e oscilla fra *Ovide chez les Scythes* o *Orphée chez les Scythes* ovvero *O. chez les Scythes* ("Ovidio presso gli Sciti" o "Orfeo presso gli Sciti" o "O. presso gli Sciti", Laurenti 1997, cfr. pp. 17-38). Per il suo tramite si è ricondotti al rapporto fra Ovidio e il mondo barbarico, dal quale questo lavoro aveva preso le mosse, non ancora definitivamente accolto o domato.

All'interno di un'articolazione discorsiva più ampia, si ricostruisce fra i fogli di Valéry la traccia di un motivo drammatizzato costruito attorno alla possibilità stessa del rapporto linguistico fra Ovidio, collocato scenicamente al centro sotto a un albero (forse una quercia?) "- come se stesse comunicando per mezzo di radici e foglie con...cosa?...". e uno Scita, al quale se ne aggiunge poi un altro. Il primo di essi ha uno strano linguaggio in cui c'è "q(ual)ch(e) / cosa di magico. Forse getta un incantesimo sugli animali! -". Circa il secondo "- Non so di cosa parli, / ma so che questo intacca quello che c'è di più bello. / Colpisce come le cose senza parola -". La sospensione di questo rapporto comunicativo deve "Aspettare di aver trovato il principio di traduzione, di / trascendenza -". Appare evi-

dente la relazione fra questo testo e il contenuto di *Tristia* V 10, 35-38.

Nella loro incompletezza e nel disordine del manoscritto (è ben noto lo schematismo, entro cui sono costretti i pensieri, e le discordanze di lingua che emergono dai *Cahiers* valeryani), i versi che accompagnano queste *dramatis personae* e che commentano le parti didascaliche aggiungono un'atmosfera misterica all'azione che si sta svolgendo e accrescono la sensazione dell'attesa "presso gli Sciti / Ovidio ai Barbari / Tutta l'oscurità di questi - / Temi Notte - luna - Quali parole?". L'ossessione di questo Wort-Ton Drama si sposta ora sulla scena centrale dove Ovidio (vate, ma forse anche druida e/o sciamano?) resta staticamente sotto l'albero "- dall'albero sotto il quale è (e il cui rumore lo ricollega alla sua patria / ideale) / ma patria ambigua, Italia reale e terra spirituale - Quest'albero = memoria / - del 'fondato vanto' - Metamorfofi La voce - che è la poesia stessa." (in un altro foglio la scena è reiterata con alcune variazioni e ampliamenti: "Quest'albero sotto il quale è e il cui rumore lo ricollega a / la sua patria - ma patria ambigua, Italia spirituale -...").

La scrittura sul foglio si separa a questo punto in due colonne. La prima sembra proseguire gli appunti mentali sin qui condotti. "- dell'incomprensione dei Barbari. / del verso. Giambi - parla del verso / - della lingua - Parla solo - Non si capisce - La lingua italica - / - Disprezzo odio - Barbari - Dantesco - Giambi Chénier (Giambi)". La seconda sviluppa tre versi sul tema dell'albero ("Cet arbre jaune, embaume / levant en l'honneur du ciel une coupe / de feuillage frémissant, une écume de fleurs").

Nell'avviarsi a chiudere il tema ovidiano, Valéry ritorna sulla drammaticità del rapporto comunicativo: "Si sente mentre canta, mentre suona - Risuona / ma - no - Queste parole così belle a chi? perché? / I Barbari sono là come bestie, - incompresi," e nel foglio, quasi volesse disseminare sul bianco questa ultima considerazione, figurano ancora due parole sparse "teste / incomprensibile".

La risposta finale è "O. vide" ovvero *O. vuoto*, uguale a "memoria, voce, trasformazione, vuoto nell'incomunicabilità", il Nulla. Il poema è "in potenza" e deve passare "all'atto" dando ragione al poema stesso: "Ma questo stesso poema cosa è per il Barbaro? / Meno di niente - Un tessuto di suoni ridicoli".

L'amore, le passioni sono venuti a trasformarsi in esilio, messi al bando, oltre lo spazio di qualsiasi recupero e, come Christoph Ransmayr ha ideato, al limitare de "Il mondo estremo" (*Die letzte Welt*, 1988), là dove ebbe a concludersi il percorso di Ovidio.

DIEGO POLI
Università di Macerata

Bibliografia

BRUGNOLI G. 1992, *Gli auctores di Saxo*, in *Saxo Grammaticus. Tra storiografia e letteratura*, Bevagna 27-29 settembre 1990, a c. di C. Santini, Roma, pp. 27-45.

BUONOCORE M. 1994, *Aetas Ovidiana. La fortuna di Ovidio nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Sulmona.

GIACOMELLI R. 2005, *Lingue in trance: sanscrito e idiomi astrali*, *Rivista Italiana di Linguistica e di Dialettologia* 7, pp. 87-114.

GINSBERG W. 1998, *Ovidius ethicus? Ovid and the medieval commentary tradition*, in *Desiring discourse. The literature of love, Ovid through Chaucer*, a c. di J.J. Paxson, C. Gravlee, Selinsgrave/PA, pp. 62-71.

JANAKIEVA S. 2002, *La notion de ΟΜΟΓΛΩΤΤΟΙ chez Strabon et la situation ethno-linguistique sur les territoires thraces*, *Études Balkaniques* 4, pp. 75-79.

LAURENTI H. 1997, *Ovide chez les Scythes: un "beau" sujet*, Montpellier.

MUNARI F. 1960, *Ovid im Mittelalter*, Zürich, Stuttgart.

PEDERSEN H. 1916, *Et blik på sprogvitenskapens historie*, ripubblicato in *A glance at the history of linguistics*, a c. di K. Koerner, Amsterdam, Philadelphia 1983.

PINOTTI P. 2007, *Il remedium amoris da Ovidio a Enea Silvio Piccolomini*, in *Eros Pharmakon*, Atti del Colloquio, Cesenatico 11-14 maggio 2006, a c. di S. Marcozzi, Bologna, pp. 275-294 (= "Ri.L.Un.E." 7).

POLI D. 2007, *Barbaro in Campana*, in Dino Campana “una poesia europea musicale colorita”, Giornate di studio, Macerata 12-13 maggio 2005, a c. di M. Verdenelli, Macerata.

SEZNEC J. 1953, *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in Renaissance, Humanism and art*, New York.

STAROBINSKI J. 1971, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Essai*, Paris.

STRAUSS W.A. 1971, *Descent and return. The orphic theme in modern literature*, Cambridge/MSS.

TILLIETTE J.-Y. 1994, *Savants et poètes du moyen âge face à Ovide : les débuts de l'aetas ovidiana*, in *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, a c. di M. Picone, B. Zimmermann, Stuttgart, pp.63-104.

TRAUBE L. 1911, *Vorlesungen und Abhandlungen*, II, München.

ZEUSS J.C. 1853, *Grammatica Celtica*, Lipsiae.

MADISON U. SOWELL

Dante e la tradizione ovidiana medievale

Prima di iniziare la mia conversazione su “Dante e la tradizione ovidiana medievale” vorrei ringraziare il preside del Liceo Classico “Ovidio”, Professor Giuseppe Evangelista, per avermi invitato a questo bellissimo Certamen Ovidianum Sulmonense dedicato ad “Ovidio e la cultura europea”. Inoltre ringrazio il Professor Diego Poli che ieri ha introdotto magnificamente due aspetti dell’Ovidio medievale. Oggi tratterò un esempio di intertestualità molto particolare – quello che lega un poeta cristiano ad un autore classico e pagano – e vorrei sottolineare che questa mia presentazione è stata preparata tenendo in mente soprattutto gli studenti venuti al decimo Certamen. Il termine inglese *text* e la parola italiana *testo* derivano dal latino medievale *textus*, participio passato del verbo *texere* (tessere) che, se riferito ad un componimento letterario, indica il significato etimologico di “tessuto” o “oggetto tessuto”. Pertanto l’intertestualità presuppone un intersecarsi o un intrecciarsi di testi che già di per sé possono essere considerati metaforicamente dei tessuti o degli arazzi.¹ Comunque nella sua forma più semplice, il fenomeno dell’inter-

¹ Ludovico Ariosto, per esempio, usa l’immagine del poeta tessitore o creatore di arazzi per giustificare la complessità e l’intreccio delle trame dell’*Orlando furioso* (v. canto 2, ottava 30, versi 5-6, e canto 13, ottava 81, versi 1-2). Il concetto del testo scritto paragonato ad un arazzo è antico tanto quanto la tela che Penelope tesseva durante l’attesa per il ritorno di Odisseo. Ringrazio la Professoressa Cinzia Donatelli Noble per il suo prezioso aiuto con la traduzione del mio saggio in italiano.

testualità implica allusioni in un solo testo (per esempio il *corpus* medievale dantesco) a personaggi, trame, ambienti, parole, immagini, idee o strutture da un (con)testo precedente (per esempio, gli scritti classici di Ovidio). Talora questa contestualizzazione avviene apertamente con traduzioni dirette, citazioni di autori o di testi, come quando Dante cita Ovidio per nome e indica il titolo dei *Remedia Amoris* (I rimedi contro l'amore) nel venticinquesimo capitolo della *Vita nuova*, per poi citarne immediatamente e parola per parola un brano in latino. Nella *Divina commedia* esistono due esempi chiari ed estremamente pertinenti a questo proposito, i quali includono sia l'apparizione del personaggio di Ovidio nel quarto canto dell'*Inferno* al verso 90, quando Dante-Pellegrino incontra nel Limbo i poeti latini e viene invitato a raggiungerne la schiera, che il riferimento ad Ovidio messo a tacere da Dante nel canto 25 e al verso 97 sempre dell'*Inferno*, quando Dante si vanta di aver sorpassato il poeta latino nella sua capacità di rappresentare le metamorfosi in versi e in tutta la loro complessità.²

Per il caso di Ovidio negli scritti danteschi, i critici hanno da tempo riconosciuto e messo in rilievo l'entità di tali allusioni.³ Dopo tutto, lo stesso Dante, in un brano del suo trattato sul vernacolo italiano, eleva Ovidio alla stregua di Virgilio, Stazio e Lucano, quando li cita come modelli esemplari e ai quali si riferisce come i "*regulati poetae*" dell'arte letteraria (*De vulgari eloquentia* 2.6.7): "Non ti dovresti sorprendere, o lettore, per il numero degli autori che ti ho rammentato; infatti, solo con il loro esempio, posso spiegarti ciò che chiamo costruzione migliore. E, per avere dimestichezza con questa costruzione, sarebbe molto utile osservare i poeti che seguono le regole [dell'arte], cioè Virgilio, Ovidio nelle *Metamorfosi*, Stazio e Lucano" (Haller 45).

2. Tutte le citazioni della *Divina Commedia* sono prese dal testo bilingue di Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, translated, with a commentary by Charles S. Singleton (Princeton: Princeton University Press, 1970-75).

3. Per una bibliografia accurata su Ovidio nel Medioevo e i nessi specifici tra Dante e Ovidio, vedere le pag. 153-72 in *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*, a cura di Madison U. Sowell (Binghamton, NY: MRTS, 1991). Per un breve riassunto della vita di Ovidio e il *Nachleben* medievale, vedere gli articoli di Madison U. Sowell "Ovid", pag. 812-13 e "Ovid in the Middle Ages", pag. 813-14 in *Medieval Italy: An Encyclopedia*, a cura di Christopher Kleinhenz (New York: Routledge, 2004).

Oltre i quattro esempi appena indicati, Dante cita Ovidio per nome un'altra dozzina di volte e in varie opere: un'altra volta in *De vulgari eloquentia* 1.2.7; otto volte nel *Convivio* 2.1.3, 2.5.14, 2.14.5, 3.3.7, 4.15.8, 4.23.14, 4.27.17 e 19; un paio di volte in *De monarchia* 2.7.10 e 2.8.4; e una volta nelle *Epistolae* 3.7. Infatti è passato più di un secolo da quando Paget Toynbee ha notato per la prima volta l'uso di fonti ovidiane da parte di Dante per la storia della ninfa Aretusa (*Metam.* 5.572 ff.) e Cadmo (*Metam.* 4.570 ff.) in *Inf.* 25.97; Orfeo (*Metam.* 11.1 ff.) in *Conv.* 2.1; Cupido e Venere (*Metam.* 5.365) in *Conv.* 2.6; Prometeo, figlio di Giapeto (*Metam.* 1.78-83) in *Conv.* 4.15; i cavalli del sole (*Metam.* 2.153 ff.) in *Conv.* 4.23; e Eaco e Cefalo (*Metam.* 7.474 ff.) in *Conv.* 4.27 (Toynbee 399-400). Oltre a ciò, alla fine del diciannovesimo secolo Edward Moore ha accennato ad oltre trenta esempi in cui Dante incorpora nella sua opera personaggi, miti e motivi ovidiani, inclusi quelli di Niobe e Aracne, Aglauro, Procne, Erisittone, Polidoro e Polimestore, Atamante, Ermafrodito, Nesso, Falaride e Perillo, Anteo con Nino e Semiramide, Tifeo, Ulisse e Circe, i sogni all'alba, l'Età dell'Oro, le Naiadi, Calliope e le Gazze, Argo, Giasone e gli Argonauti (Moore 206-28).

Pur essendo un'esercitazione utile ed interessante, l'elenco o la ricerca delle reminiscenze ovidiane in Dante di per sé non insegna agli studenti a capire l'importanza dell'intertestualità nel Poeta fiorentino. Pertanto è più proficuo accostarsi alla presenza di Ovidio in Dante mettendo in luce non solo *dove* e *quali* riferimenti ovidiani vi si trovano, ma piuttosto *come* e *perché* essi siano usati. In altre parole, per capire il vero significato della pratica intertestuale dantesca bisogna ponderare su una serie di domande molto più complesse. Domande come queste: in che modo Dante avrebbe considerato e letto Ovidio nel contesto dell'Italia o dell'Europa medievale? In Dante come si fonde o si interseca l'uso degli scritti in latino del poeta pagano Ovidio con il vernacolo e l'intento allegorico dell'autore cristiano? Quali paralleli tematici e storici esistono tra i due autori, e come li utilizza Dante? Tali domande verranno considerate nella parte restante di questa presentazione.

In che modo Dante avrebbe considerato e letto Ovidio nel contesto dell'Italia medievale?

La migliore introduzione alla *Divina Commedia* di Dante rimane sempre la *Vita nuova*, il resoconto pseudo-autobiografico dell'incon-

tro e dell'innamoramento di Dante per Beatrice, la storia della morte di lei, e la dichiarazione della decisione di Dante di scrivere su di lei ciò che non era mai stato scritto di nessun'altra donna. La grande novità è che il *libello* (letteralmente "piccolo libro") è in effetti un *prosimetro* – cioè una meravigliosa miscela di prosa (42 capitoli) e di poesia (31 liriche). Nel ricercare le fonti dell'ispirazione di Dante, gli studiosi si sono sempre rivolti a due opere tardo-classiche o pre-medievali, cioè o al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Matrimonio di Filologia e Mercurio) di Marziano Capella del quinto secolo, oppure più spesso al *De consolatione Philosophiae* (Consolazione della filosofia) di Boezio del sesto secolo. Infatti entrambi questi lavori sono composti da testi comprendenti sia prosa che poesia. Invece si ricorda molto meno spesso che esisteva una gran quantità di altre fonti. Ma dove? Dante poteva facilmente trovare esempi di *prosimetrum* in una pletora di manoscritti medievali di opere classiche come l'*Eneide* e, più specificamente, le *Metamorfosi*. Infatti, mentre al giorno d'oggi gli studenti di latino generalmente trovano un testo classico presentato da solo, cioè isolato su una pagina (per esempio nella Biblioteca Classica Loeb), il lettore medievale di Ovidio trovava sempre il testo poetico circondato da prosa in margine e da commenti interlineari.

Il famoso medievalista Michelangelo Picone chiarisce questo punto in maniera più sintetica e senz'altro più chiara di qualsiasi altro studioso: "Dante leggeva quindi Ovidio non in modo moderno, avendo davanti il solo testo poetico, ma nell'unico modo in cui poteva leggerlo un uomo del Medioevo: in un manoscritto cioè che disponeva al centro della pagina il testo poetico, l'espressione della sapienza antica, e che ammassava ai quattro margini, oltre che nell'interlinea, il testo prosastico, l'inveramento del senso cristiano solo intuito dall'*auctor*" (Picone in Iannucci 112).

In altre parole, i lettori medievali di Ovidio studiavano il poeta latino attraverso il filtro allegorico dei commenti cristiani che si erano accumulati gradatamente con il passare dei secoli (Sowell, "Ovid in the Middle Ages," 813-14). Molto prima del tempo di Dante (1265-1321), apologisti e allegoristi avevano prodotto un certo numero di interpretazioni di Ovidio positive e cristianizzate, le quali datano almeno dall'inizio del quinto secolo, quando Prudenzio, "l'Ovidio cristiano", usò alcuni caratteristici scritti ovidiani nel suo trattato antipagano *Contra Symmachum*. Per citare due esempi famosi e più

vicini al periodo di Dante, abbiamo l'*Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* di Arnolfo d'Orléans della metà del dodicesimo secolo e, a partire dal secolo seguente, l'*Integumenta super Ovidium Metamorphoseos* in distici elegiaci del grammatico John di Garland. Durante la vita del nostro esule fiorentino, Giovanni del Virgilio, uno dei corrispondenti di Dante, produsse l'*Allegoriae librorum Ovidii Metamorphoseos*. Più o meno allo stesso tempo (probabilmente tra il 1316 e il 1328) un anonimo moralista francese, talora identificato come Chrétien Legouais, compose il commentario di Ovidio più noto, l'*Ovide moralisé*. Questo famoso trattato in distici ottonari parafrasa e moralizza sulle *Metamorphoses* intere. Per esempio, Apollo, il dio del sole, simboleggia Cristo che è la luce. Conoscere tutto ciò rende molto più comprensibile per il lettore moderno l'invocazione di Dante-Poeta al nome del dio-sole in *Paradiso* 1.13.⁴

In Dante come si fonde o si interseca l'uso degli scritti in latino del poeta pagano Ovidio

con il vernacolo e l'intento allegorico dell'autore cristiano?

La risposta a questa domanda si trova generalmente nella natura religiosa di molte note marginali e dei commenti dei manoscritti medievali dei versi di Ovidio, e nelle moralizzazioni esplicite, secondo quanto si è già accennato qui sopra. In parole povere, Dante vedeva sempre i personaggi ovidiani come simboli o reminiscenze di figure bibliche. Un esempio semplice ma elegante di questo si trova nell'allusione dantesca alla tragica storia degli sfortunati amanti Piramo e Tisbe (*Metamorphoses* 4.55-166) nella lunga similitudine del *Purgatorio* 27.37-42. Nel testo italiano, Dante-Pellegrino si trova alla settima cornice del *Purgatorio*, di fronte ad un muro di fuoco. Egli deve attraversare le fiamme per raggiungere Beatrice, ma ha paura di morire carbonizzato. Virgilio lo convince ad entrare nel fuoco spiegandogli che "Or vedi, figlio:

tra Beatrice e te è questo muro" (*Purg.* 27.35-36). La menzione del nome dell'amata conquista Dante-Pellegrino, e nella similitudine seguente Beatrice è paragonata a Tisbe mentre il Pellegrino a Piramo (*Purg.* 27.37-42):

4. Altre allegorie di Ovidio datate al quattordicesimo secolo includono *Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire, i *Moralia super Ovidii Metamorphoses* di Robert Holkot e le *Allegorie ed esposizioni delle Metamorphosi* di Giovanni dei Bonsogni.

Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
Piramo in su la morte, e riguardolla,
allor che 'l gelso diventò vermiglio;
così, la mia durezza fatta solla,
mi volsi al savio duca, udendo il nome
che ne la mente sempre mi rampolla.

Come ho già notato altrove, le allegorie ovidiane medievali, come l'*Ovidius Moralizatus* di Pierre Bersuire, interpretavano Piramo come una *figura Christi* e il gelso macchiato di sangue come una tipologia della Croce da cui gocciolava il sangue di Cristo (Sowell, "Pyramus," 732). Allora Beatrice/Tisbe simboleggia la chiesa per cui muoiono sia Dante-Pellegrino che Piramo-Cristo. Mentre il Pellegrino non versa il suo sangue come Piramo e Cristo, nondimeno egli entra nelle fiamme purificatrici per uccidere "il vecchio uomo" del peccato (vedi Romani 6:6). Dall'altra parte del fuoco purificatore egli sarà riunito a Beatrice, la quale arriva immediatamente dopo aver preso posto sul carro rappresentante la Chiesa. In questo si attua l'intenzione di Dante di scrivere di Beatrice quello che non era mai stato scritto di nessun'altra donna, quando noi lettori capiamo che le sue allusioni ovidiane devono essere interpretate allegoricamente e sotto un'ottica prettamente cristiana.

Quali paralleli tematici e storici esistono tra i due autori e come li utilizza Dante?

Prima di tutto, Ovidio si presenta come il poeta classico dell'amore per eccellenza, in quanto le sue prime opere non trattano d'altro. I poemi erotici includono gli *Amores*, composti da una cinquantina di poesie celebranti la sua infatuazione per Corinna, la quale potrebbe rappresentare anche altre amanti; le *Epistulae heroidum*, lettere fittizie in versi, presentate come epistole scritte da donne famose (più che altro leggendarie) agli uomini amati; l'*Ars amatoria*, un manuale pratico per uomini che desiderano trovare, conquistare e trattenere una donna; i *Remedia amoris*, rimedi per curare il mal d'amore; e i *Medicamina faciei feminae*, istruzioni spiritose e ironiche rivolte alle donne su come rendersi attraenti per il genere maschile. Ma Ovidio rappresenta anche il poeta classico dell'esilio, perché alla fine della vita egli compose i *Tristia*, un'opera autobiografica che illustra dettagliatamente gli stenti del suo esilio di cinque anni a Tomi, un piccolo avamposto militare in una zona desolata e sperduta sulle

sponde del Mar Nero; *Ibis*, un'invettiva contro l'anonimo che lo aveva tradito; e le *Epistulae ex Ponto*, quarantasei lettere in versi scritte dall'esilio all'indirizzo di alcuni conoscenti romani. Infine egli si incentrò sul tema delle metamorfosi, argomento principale della sua opera maggiore.

Il poeta fiorentino e i suoi contemporanei notarono sicuramente i notevoli paralleli tra la vita di Ovidio e quella di Dante, in quanto quest'ultimo rimane l'esempio più vivo di poeta medievale dell'amore e dell'esilio. Allo stesso modo il concetto della metamorfosi, esemplato splendidamente nel canto venticinquesimo dell'*Inferno* con l'episodio della metamorfosi dei ladri, che richiederebbe un intero saggio per essere trattato in maniera adeguata, si impone come una delle esibizioni poetiche di Dante più notevoli – ed è allo stesso tempo sia un tributo a Ovidio che una sfida contro la sua supremazia poetica.

Per tornare al tema dell'amore, la *Vita nuova* contiene non tutte, ma molte delle prime poesie d'amore di Dante, e le collega tra loro attraverso una narrativa fittizia che mette in luce gli effetti drammatici dell'amore sul poeta. L'amore che Dante prova durante gli anni giovanili riporta caratteristiche prettamente ovidiane: fisiche, carnali ed erotiche. Come esempio di questo concetto, nel terzo capitolo della *Vita nuova* il poeta ricorda un sogno in cui gli appare Amore che sostiene tra le braccia una donna nuda avvolta in un drappo color sangue, la quale sta mangiando il cuore ardente del poeta. Ma poi, quando la storia dell'amore per Beatrice progredisce e continua anche dopo la morte di lei, è chiaro che il sentimento del poeta si sviluppa in qualcosa di completamente differente da quello di Ovidio. Infatti esso si trasfigura in un amore più puro che s'incentra e abbraccia la nozione cristiana di *agapè* o di *caritas*. Beatrice non influenza solo Dante, ma anche tutti coloro con cui viene a contatto, e tale influenza rende tutti migliori. È interessante il fatto che, mentre il linguaggio riferentesi all'amore, sia erotico che estatico, rimane estremamente simile, il contesto creato da Dante determina la nostra interpretazione di tale sentimento. Il fuoco dell'amore persiste ancora nell'immaginazione di Dante, ma diventa, come si è visto nell'esempio del Purgatorio citato precedentemente, un fuoco di penitenza e di purificazione, cioè un concetto molto diverso da quello dell'*amor* ovidiano.

Per ciò che riguarda il tema dell'esilio, il governo dei Guelfi Neri di Firenze aveva esiliato Dante, che era Guelfo Bianco, alla fine di gennaio del 1302. È ironico il fatto che questo avvenne mentre egli era a Roma in missione politica ufficiale presso la corte pontificia di Bonifacio VIII. Meno di due mesi dopo la condanna all'esilio, che inizialmente doveva durare solo due anni, il bando divenne permanente e fu esteso a tutta la vita del poeta. In *Convivio* 1.3.4 Dante scrisse del suo sgomento e disperazione, dolore e sentimento di alienazione, descrivendosi come un pellegrino *piagato*, cioè ferito. Tale amarezza ricorda anche il disappunto, la frustrazione e la rabbia di Ovidio per essere stato bandito da Roma. Ma ancora una volta emerge una chiara differenza tra i due poeti, l'uno pagano e l'altro cristiano, in come quest'ultimo alla fine trasforma il proprio esilio in un parallelo con quello di Adamo scacciato dall'Eden (vedi *Paradiso* 26.116, dove Adamo si riferisce al suo allontanamento dal giardino come ad un *essilio*) e con l'esodo degli Ebrei che tornano a Gerusalemme dopo essere partiti dall'Egitto (vedi *Paradiso* 25.55-56, dove Beatrice parla di Dante che lascia l'esilio egiziano per dirigersi verso la Terra Promessa).

Infine il tema dell'esilio dantesco si riconosce ancora meglio nel viaggio del Pellegrino – un vero e proprio pellegrinaggio – dalla *selva oscura* (*Inf.* 1.2) dell'errore verso la *somma luce* (*Parad.* 33.67) della visione beatifica. Dante è più che altro un poeta cristiano, quindi per un fedele seguace di Cristo non esiste tragedia, se si presume una lunga prospettiva della vita, in altre parole, una visione *sub specie aeternitatis*. Per questa ragione l'opera maggiore di Dante, è un'allegoria cristiana intitolata da Dante stesso "Comedia" (vedi *Inf.* 21.2), mentre invece si fa chiaro riferimento all'epica pagana di Virgilio come ad una "tragedia" (vedi *Inf.* 20.113), ed entrambi Virgilio e Ovidio, alla fin fine, sono condannati al Limbo nel primo girone dell'Inferno e per tutta l'eternità. D'altra parte Dante-Pellegrino raggiunge l'esperienza della visione della Trinità e gli viene fatta la promessa che il suo destino finale dopo la morte, nonostante l'esilio terreno, sarà il ritorno al Paradiso. Quindi i chiari parallelismi tra la vita di Ovidio e quella di Dante scompaiono quando si paragonano le credenze dei due poeti. Ovidio, come Virgilio guida di Dante, era vissuto "nel tempo de li dèi falsi e bugiardi" (*Inf.* 1.72). Invece il nostro poeta fiorentino visse dopo che al "Verbo di Dio discender piacque" (*Par.*

7.30). Per concludere, è in un certo senso ironico che l'intertestualità di Dante riguardo Ovidio renda omaggio alla cultura e all'arte dell'antichità, anche se mette in luce i limiti del paganesimo.

MADISON U. SOWELL

Brigham Young University (Provo, Utah, USA)

Opere citate

PICONE, MICHELANGELO, in *Dante e la "bella scola" della poesia: Autorità e sfida poetica*, a cura di Amilcare A. Iannucci. Ravenna: Longo Editore, 1993.

SOWELL, MADISON U. (a cura di). *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*. Binghamton, NY: MRTS, 1991.

SOWELL, MADISON U. "Ovid." In *Medieval Italy: An Encyclopedia*. A cura di Christopher Kleinhenz. New York: Routledge, 2004. Pag. 812-13.

SOWELL, MADISON U. "Ovid in the Middle Ages." In *Medieval Italy: An Encyclopedia*. A cura di Christopher Kleinhenz. New York: Routledge, 2004. Pag. 813-14.

SOWELL, MADISON U. "Pyramus." In *The Dante Encyclopedia*. A cura di Richard Lansing. New York: Garland Publishing, Inc., 2000. Pag. 732.

I PARTECIPANTI AL X CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

FALCINELLI Giulia

MASCI Elisabetta

Liceo Classico "Properzio" - Assisi

FORINA Marco

Liceo Classico "V. Alfieri" - Asti

CIRILLO Silvia

Istituto "Margherita" - Bari

ANGIULI Serena Maria

DI LECCE Valentina

Liceo Classico "Socrate" - Bari

DITERLIZZI Valentina

PICCOLO Rosanna

Liceo Classico "Casardi" - Barletta

CICOGNETTI Marta

FACCHETTI Marta

Liceo Classico "Arnaldo" - Brescia

ERBA Marco

SOMMARUGA Elisa

Liceo Classico "Crespi" - Busto Arsizio

DE ROSA Federica

RUSSO Adelaide

Liceo Classico "Giannone" - Caserta

ALEFFI Benedetta

CIPRIANI Eleonora

Liceo Classico "Stelluti" - Fabriano

FACCHINI Lara

SENZANI Sofia

Liceo Classico "Torricelli" - Faenza

D'EMILIO GIANNI

TERLIZZI Michele

Liceo Classico "V. Lanza" - Foggia

PALMIERO Miriam
SUZZI Stefano
Liceo Classico "V. Pollione" - Formia

D'INVERNO Giovanna
GIULIANO Emanuele
Liceo Classico "Carducci Ricasoli" - Grosseto

PETRARCA Erika
ROSSI Alessio
Liceo Classico "Fascitelli" - Isernia

CASAMENTO Gianluca
DI PASQUALE Federico Luigi
Liceo Classico "D. Alighieri" - Latina

SCOTTO DI PERTA Dolores
Liceo Classico "Niccolini Guerrazzi" - Livorno

GUETTA Benedetta Jasmine
RIPAMONTI Laura
Liceo Classico "Beccaria" - Milano

CANDELI Aurora
Liceo Classico "Muratori" - Modena

SIPARI Niccolò
Scuola Militare "Nunziatella" - Napoli

CASCINI Simona
MANCINI Alessio
Liceo Classico "D'Annunzio" - Pescara

VANNINI Federico
Liceo Classico "Forteguerra" - Pistoia

CAPPELLINI Benedetta
RAVESI Samuele
Liceo Classico "Cicognini" - Prato

FABBRI Michele
Liceo Classico "D. Alighieri" - Rimini

MAESTRONI Valentina
MARASCIO Greta
Liceo Classico "C. Rebora" - Rho

CUZZOLA Pasquale
Liceo Classico "T. Campanella" - Reggio Calabria

CARDÌ Daniela
CECCARELLI Francesca
Liceo Classico "Aristofane" - Roma

CALCINARI Elisa
GABBUTI Giacomo
Liceo Classico "T. Mamiani" - Roma

CHAKARGI Antonin
DE ANGELIS Lorenzo
Liceo Classico "Orazio" - Roma

CALZAVARA Clara
CEREATTI Edoardo
Liceo Classico "Stellini" - Udine

DE NISI Lorenza
GIANNINI Greta
Liceo Classico "A. Giordano" - Venafro

PASSERINI Rachele
PICCONI Enzo
Liceo Classico "M. Buratti" - Viterbo

BAUER Martin
HOFER Katharina
Gymnasium u. Oberstufen realgymn. - Graz - Austria

WNMER Carola
Europa Gymnasium Nonntal - Salzburg - Austria

RUBISCH Domenic
WERNBACHER Anna
Akademisches Gymnasium - Graz - Austria

MAGLAJLJA Amina
Prva Gimnazija - Sarajevo - Bosnia-Erzgovina

LOCHNER Stefan
Kurfurst Maximilian Gymnasium - Burghausen - Germania

ANDREAS Seitz
JONAS Kubler
Gymnasium Ernest-Abbe - Oberkochen - Germania

GRIGORE Bogdan
Colegiul Petru Rares- Suceava - Romania

MIHU Andra
POPESCU Daria
Liceul Gh. Sincai- Cluj-Napoca - Romania

RONAI Sandra
Liceul M. Eminescu - Petrosani - Romania

LLPMAS RUIZ Gloria
ZARCO GUTIERREZ Marta
Instituto de Bachillerate "Luis De Góngora" - Cordova - Spagna

IL TEMA DEL X CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

*Pressit ab his vocem, nec lenius altera virgo
aestuat utque celer venias, Hymenace, precatur.
Quod petit haec, Telethusa timens modo tempora differt, 765
nunc ficto languore moram trahit, omina saepe
visaue causatur; sed iam consumpserat omnem
materiam ficti, dilataque tempora taedae
institerant, unusque dies restabat, at illa 770
crinalem capiti vittam nataeque sibi
detrahit et passis aram complexa capillis
«Isi, Paraetonium Mareoticaque arva Pharonque
quae colis et septem digestum in cornua Nilum,
fer, precor», inquit «opem nostroque medere timori! 775
te, dea, te quondam tuaque haec insignia vidi
cunctaque cognovi, sonitum comitesque facesque...
sistrorum memorique animo tua iussa notavi.
Quod videt haec lucem, quod non ego punior, ecce
consilium munusque tuum est: miserere duarum 780
auxilioque iuva!» Lacrimae sunt verba secutae.
Visa dea est movisse suas (et moverat) aras,
et templi tremuere fores imitataque lunam
cornua fulserunt crepuitque sonabile sistrum.
Non segura quidem, fausto tamen omine laeta 785
mater abit templo, sequitur comes Iphis euntem,*

*quam solita est, maiore gradu; nec candor in ore
permanet, et vires augentur, et acrior ipse est
vultus et incomptis brevior mensura capillis,
plusque vigoris adest, habuit quam femina. Nam quae 790
femina nuper eras, puer es. Date munera templis,
nec timida gaudete fide! Dant munera templis,
addunt et titulum, titulus breve carmen habebat:*

DONA • PUER • SOLVIT • QUAE • FEMINA • VOVERAT • IPHIS

*Postera lux radiis latum patefecerat orbem, 795
cum Venus et Iuno sociusque Hymenaeus ad ignes
conveniunt, potiturque sua puer Iphis Ianthe.*

Met. Libro IX, 764-797

Dopo queste parole soffocò la voce; né l'altra vergine moderava l'ardore, e pregava perché tu venissi presto, Imeneo. Poiché questo desidera, Taletusa spaventata ora rimanda i tempi, ora indugia fingendo un languore, spesso adduce presagi e visioni: ma ormai si era esaurita ogni possibilità di finzione, ed erano imminenti i tempi, a lungo ritardati, del matrimonio; restava un solo giorno, e allora ella alla figlia e a se stessa staccò il nastro dal capo, e, con i capelli sparsi, abbracciando l'altare disse: «Iside, tu che abiti il Paractonio e i campi Mareotici e Faro, e il Nilo ripartito in sette rami, ti prego, portami aiuto e poni fine alla mia paura! Te, dea, un tempo vidi te e i tuoi segni distintivi, tutti li conobbi: il suono, i tuoi seguaci, le fiaccole... e con l'animo memore dei sistri ho osservato i tuoi ordini. Poiché è lei che ha visto la luce, poiché non sono io ad essere punita, ecco il mio consiglio, e che sia il tuo dono: abbi pietà di noi due e prestaci il tuo aiuto!». Le lacrime seguirono le parole. Sembrò che la dea avesse scosso i suoi altari (e in effetti li aveva scossi): tremarono i battenti del tempio, si illuminarono le corna che rappresentavano la luna e scricchiolò il sistro sonoro. Serena non di certo, tuttavia lieta del fausto presagio, la madre si allontanò dal tempio; Ifi l'accompagna mentre ella va, come era solita, con passo più veloce, ma sul volto non permane il candore, le forze si accrescono, la stessa espressione diventa più severa, i capelli incolti si accorciano, è presente un vigore maggiore di quello che aveva da donna. Infatti tu che or ora eri una donna, sei un uomo. Offrite doni ai templi, e gioite con fede non vacillante! Offrono doni ai templi, vi aggiungono anche un'iscrizione; essa conteneva una breve poesia: «IFI FANCIULLO RECA I DONI CHE AVEVA PROMESSO DA DONNA». Il giorno seguente aveva inondato di raggi l'ampia regione, quando Venere, Giunone e Imeneo, loro alleato, si recano alla celebrazione, e Ifi fanciullo conquista la sua Iante.

COMMENTO

Dal punto di vista sintattico-lessicale il passo si distingue per preziose scelte stilistiche che esaltano la speciale duttilità di Ovidio in questo campo; giova a tal proposito evidenziare la serie dei rimandi interni al passo: *tempora differt - dilatraque tempora* vv. 766-769; *passis... capillis - incomptis - capillis* vv. 772-789; *sonitum... sistrorum - sonabile sistrum* vv. 777/8-784; *ignes* del v. 796 riecheggia *faces* (v. 777) e *taedae* (v. 769). Tra le allitterazioni di maggiore rilievo, è da notare il v. 783, dove Ovidio si serve delle dentali per conferire l'«effetto uditivo» alla descrizione del terremoto: *et templi tremuere fores imitataque lunam*. La sofferenza interiore delle donne è inoltre conferita da un «gioco lessicale» intorno al termine *passis* (v. 772), che qui vale «sparisi» (da pando), ma che formalmente è identico al part. perf. di *patior* («soffro»). Passando ad un livello più strettamente contenutistico, in questo passo emerge, oltre all'interesse che Ovidio aveva nei confronti dei culti esterni al pantheon romano (la figure di Iside è citata anche in *Am.* 2.13), la caratteristica che a noi moderni appare il tratto più originale della sua opera: affiora infatti ancora una volta quella peculiarità del poeta di Sulmona definita da Jacobson come una «notevole abilità nel guardare con gli occhi delle donne»: la vicenda di Ifi, presa dall'amore di una donna e per questo trasformata in uomo, è un dramma tramandato da scarse fonti; ma è anche un dramma che solo una donna avrebbe potuto provare, ed è per questo che Ovidio, sentendo il bisogno di conferirgli una degna veste letteraria, rimane tra i pochi (un'eccezione è rappresentata da Euripide, da cui il poeta latino molto apprese) che nel panorama classico abbiano applicato un'indagine così profonda della psiche femminile. La tematica di un amore che va contro le leggi etiche dell'epoca è ampiamente sfruttata da Ovidio: si pensi all'amore incestuoso di Mirra per il padre in *Metamorfosi X*, o alla celeberrima epistola di Fedra a Ippolito. Ma se da una parte Ovidio cerca di riabilitare la figura femminile, dall'altra mette in luce anche la rovina che inevitabilmente segue le loro azioni funeste. Evadne, figlia di Ifi, sembra quasi, secondo una concezione oserei dire «eschilea», ereditare le colpe del padre, nel momento in cui si ucciderà gettandosi sul rogo del marito Capaneo.

Sottolineare perciò questo dramma ci induce anche a riflettere

sulle continue sofferenze che le donne di ogni secolo hanno provato e continuano a provare, rese schiave da un insieme opprimente di falsi valori e regole morali. Pensiamo ai movimenti femministi, pensiamo alle polemiche sulle condizioni delle donne nei paesi islamici, e rendiamoci conto che uno dei primi che, da uomo, ha preso cognizione delle difficoltà della donna, e che, trasposta in versi, l'ha posta davanti agli occhi di tutti è stato Ovidio. Se dunque la sua poesia è stata oggetto talvolta di critiche e spesso di un mancato riconoscimento della sua grandezza da parte degli antichi, la sconvolgente modernità di questo e di altri passi ci induce ad apprezzare doppiamente questo autore straordinario.

MICHELE FABBRI
LICEO CLASSICO "D. ALIGHIERI" - RIMINI
Vincitore del 2° premio

Abbassò quindi la voce, ma non con meno potenza l'altra fanciulla arde d'amore e, perché tu veloce giunga, Imeneo, ti prega. Provando timore per ciò che questa domanda, Teletusa tenta ora di guadagnare tempo, ora pone un indugio per un finto malessere, sempre adducendo come pretesti presagi e visioni; ma aveva ormai esaurito ogni provvista di finzioni, e si era avvicinato il momento, tanto ritardato, in cui si sarebbe accesa la fiaccola nuziale, e un solo giorno restava. Ma quella toglie dal capo a sé ed alla figlia la benda che avvolgeva i capelli ed abbracciando l'altare con le chiome sparse prega: «Iside, tu che nutri e rendi felici Paretonio e i campi mareotici e Faro ed il Nilo che si divide in sette bracci, accogli, ti supplico, la mia preghiera: concedi una ara al mio timore! Te, dea, te, un giorno, e questi tuoi segni vidi e tutti li conosco, il suono, il seguito di uomini, le fiaccole... Nell'animo mio memore della voce dei sistri, ho scritto i tuoi comandi. Ecco, è tuo il compito della decisione, dal momento che questa vede la luce e io non la punisco, abbi pietà di entrambe e soccorri con il tuo aiuto!». Ed alle parole seguirono le lacrime. Sembrò che la dea avesse fatto muovere (e lo aveva davvero fatto!) i suoi altari, e tremarono le porte del tempio ed eguagliando la luna brillarono anche gli angoli ed echeggiò il timbro sonoro del sistro. Non certo liberata di ogni preoccupazione, ma tuttavia lieta del fausto presagio, la madre si allontana dal tempio. La segue nel cammino, compagna, Ifi, ma con passo più lungo del solito; e non rimane sul suo volto la nivea bianchezza di sempre, e crescono le sue forze, e pertanto il suo aspetto è più duro, e minore lunghezza hanno i capelli ora incolti e arruffati, e possiede più vigore di quanto non ne ebbe da femmina. Infatti, da femmina che eri prima, ora sei diventata un fanciullo. Offrite i doni ai templi, e non rallegratevi della vostra pusillanime fiducia! Esse offrono dono ai templi, aggiungendo anche un'iscrizione, e l'iscrizione riportava anche un breve carme: «Un fanciullo scioglie i doni che, femmina, Ifi in voto aveva promesso».

Il sole del giorno seguente aveva illuminato con i suoi raggi tutta la terra, quando Venere e Giunone, insieme al compagno Imeneo, vengono insieme ai fuochi sacri e Ifi, fanciullo, ottiene la sua lante.

MARTA CICOGNETTI
LICEO CLASSICO "A. ARNALDO" - BRESCIA
Vincitore del 3° premio

E quindi tacque; e una seconda ragazza, si agita per amore non meno violentemente e ti prega, Imeneo, di arrivare velocemente.

Poiché chiede questo, Teletusa, per la paura, rinvia un po' il momento, ora guadagna tempo con finta indisposizione, adduce spesso come pretesti presagi e visioni.

Ma ormai aveva esaurito tutti i pretesti possibili e incombeva il momento, tanto rinviato, delle nozze. Rimaneva un solo giorno, ma quella tolse via dal capo la benda fra i capelli alla figlia e a se stessa e, sciolti i capelli, dopo aver cinto l'altare, disse: «Iside, che proteggi Paretonio, le regioni mareotiche, Faro e il Nilo diviso in sette rami, ti prego: portaci aiuto e sana la nostra paura!

Te, dea, te e i tuoi segni ho visto una volta e li ho conosciuti tutti quanti, il suono dei sistri, i compagni, le fiaccole nuziali... ho impresso nella memoria i tuoi ordini.

Che costei veda la luce del giorno, che io non venga punita, ecco qual è il tuo proposito e compito: abbi pietà di noi due e soccorrici col tuo aiuto!». Alle parole seguirono le lacrime. Sembrò che la dea avesse mosso i suoi altari (ed effettivamente lo aveva fatto), tremarono le porte del tempio, l'acqua del Nilo brillò rispecchiando la luna e tintinnò il sonoro sistro.

Di certo non è del tutto sicura ma, felice per il favorevole presagio, la madre si allontana dal tempio e, camminando, è seguita e accompagnata da Ifi, (che procede) con un passo più lungo di quello solito, lo splendore del volto scompare, viene accresciuta la forza fisica, l'espressione è più fiera, i capelli arruffati più corti e si presenta più vigore di quanto ne ebbe da ragazza.

Infatti tu che poco fa eri una femmina, ora sei un ragazzo.

Recate offerte al tempio e rallegratevi di questa calda assistenza! Così recano offerte al tempio; aggiungono anche un'iscrizione che consisteva in una breve formula in versi: «Un ragazzo ha restituito i doni che la ragazza Ifi aveva promesso in voto».

Il sole del giorno seguente aveva illuminato con i suoi raggi l'ampio mondo, quando Venere e Giunone e il loro compagno Imeneo si riuniscono presso le fiaccole nuziali e il ragazzo Ifi prende in sposa la sua lantea.

SI RINGRAZIANO, PER LA SENSIBILITÀ DIMOSTRATA,
QUANTI HANNO RESO POSSIBILE LA PRESENTE PUBBLICAZIONE

E, SEGNATAMENTE,

CITTÀ DI SULMONA

PROVINCIA DELL'AQUILA

REGIONE ABRUZZO

FONDAZIONE CARISPAQ

BANCA DEL FUCINO

ASCOM FIDI - ASCOM SERVIZI - SULMONA

BANCA DI CREDITO COOPERATIVO DI PRATOLA PELIGNA

COMUNITÀ MONTANA PELIGNA - ZONA F

COMUNE DI ANVERSA DEGLI ABRUZZI

CONSIGLIO DELL'ORDINE DEGLI AVVOCATI

ANTICHE CANTINE PIETRANTONJ - VITTORITO

PELINO CONFETTI - SULMONA

I.G.I.R.O. SAS

FASOLI & MASSA

ESAGONO COSTRUZIONI SRL

RISTORANTE LA TAVERNA DEI CALDORA

CIESSE INTERMEDIAZIONI SAS

PINGUE CATERING

INDICE

IL SALUTO DEL DIRIGENTE SCOLASTICO	pag.	3
PREFAZIONE	“	5
OVIDIO E BYRON (A PROPOSITO DI UNA TRADUZIONE “BOREALE” DELLE <i>METAMORFOSI</i>) di <i>Domenico Silvestri</i>	“	9
OVIDIO. METAMORFOSI PER L'EUROPA di <i>Umberto Todini</i>	“	35
CALVINO E OVIDIO (NOTE DI LETTURA) di <i>Arturo De Vivo</i>	“	53
LA PRESENZA DI OVIDIO di <i>Diego Poli</i>	“	75
APPENDICE DANTE E LA TRADIZIONE OVIDIANA MEDIOEVALE di <i>Madison U. Sowell</i>	“	87
I PARTECIPANTI AL X CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	97
IL TEMA DEL X CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	101
1° PREMIO - Enzo Picconi	“	103
2° PREMIO - Michele Fabbri	“	106
3° PREMIO - Marta Cicognetti	“	107

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI APRILE 2008

Tipolitografia "LA MODERNA" - Sulmona