

CERTAMEN OVIDIANUM  
SULMONENSE

II

Atti delle giornate di studio  
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona  
2007-2008

# Ovidio: l'esilio e altri esili

Conversazioni  
con

DOMENICO SILVESTRI, ARTURO DE VIVO  
DIEGO POLI, UMBERTO TODINI



A cura di  
S. CARDONE, G. CARUGNO,  
A. COLANGELO, G. GIORGI

*“Prima del mare e della terra e del cielo che tutto ricopre, unico e indistinto era l’aspetto della natura in tutto l’universo, e lo dissero Caos, mole informe e confusa, nient’altro che peso inerte, ammasso di germi discordi di cose mal combinate...”* Ovidio, *Metamorfosi* I, 5-9.

Con queste vibranti parole, Ovidio cerca di descrivere che cosa ci fosse prima dell’universo, interpretando in chiave poetica un’inquietudine che attraversa l’intero genere umano quando si interroga sulla propria provenienza..., sulla propria esistenza, sulla propria posizione nel Cosmo.

*“In ciò consiste, quindi, fondamentalemente, la differenza tra cultura e erudizione: mentre l’erudizione è una questione di quantità la cultura lo è di qualità; mentre l’erudizione è una questione di superficie, la cultura lo è di profondità; mentre l’erudizione riguarda solo, nei suoi effetti psichici, l’intelligenza, la cultura riguarda tutte le facoltà dello spirito, incidendo sulla sensibilità e, al tempo stesso, sulle facoltà semplicemente intellettuali. In fondo, la distinzione reale consiste nel fatto che l’erudito non ha immaginazione, l’uomo colto, al contrario, ce l’ha.”* Fernando Pessoa, *Maschere e paradossi*.

*“L’autonomia delle istituzioni scolastiche è garanzia di libertà di insegnamento e di pluralismo culturale e si sostanzia nella progettazione e nella realizzazione di interventi di educazione, formazione e istruzione mirati allo sviluppo della persona umana, adeguati ai diversi contesti, alla domanda delle famiglie e alle caratteristiche specifiche dei soggetti coinvolti, al fine di garantire loro il successo formativo... e con l’esigenza di migliorare l’efficacia del processo di insegnamento e di apprendimento”.*

*(D.P.R. n. 275/1999).*

Il *Certamen Ovidianum Sulmonense* può essere considerato intervento di educazione, formazione e istruzione mirato allo sviluppo della persona? Garantisce il successo formativo dei soggetti coinvolti, risponde alle richieste delle famiglie?

Il *Certamen Ovidianum* è alla sua XII edizione, come progetto della scuola mira al raggiungimento di due finalità formative: sviluppare competenze negli alunni, qualificare la professionalità dei docenti. Pertanto, se da una parte si ricercano eccellenze: giovani capaci di comprendere un testo in lingua latina, decodificarlo, riportandolo in lingua madre in una elegante forma espositiva, dall'altro esperti insigni offrono ai docenti strumenti per ricercare, ampliare ed approfondire le loro conoscenze e per acquisire competenze capaci di migliorare l'efficacia del processo di insegnamento e di apprendimento.

Il *Certamen*, come ogni progetto formativo, come ogni attività umana offre a chi vi prende parte o lo organizza l'opportunità di fare esperienza. L'esperienza invita alla riflessione e dalla riflessione lo stimolo a continuare in quella attività o a...

Tutte le esperienze, anche se accompagnate da delusioni e incomprensioni, arricchiscono. "*Non nisi laesus amo*".

Sono stati pochi o tanti quelli che hanno creduto e/o credono nel *Certamen Ovidianum Sulmonense*? Questo non importa, è invece significativo capire se a muovere quei pochi o quei tanti sia stato l'amore per la disciplina che si insegna e/o il desiderio di far crescere i propri alunni e/o l'amore per un poeta, il nostro poeta, di cui tutti noi sulmonesi siamo orgogliosi.

Un grazie sincero ai professori universitari che ogni anno indicano a giovani mortali la via della "meraviglia" ...della sapienza.

*Il Dirigente scolastico*  
PROF.SSA ANNA MARIA COPPA

## PREFAZIONE

La presenza robusta, in progressivo incremento, di allievi provenienti da licei europei è la principale nota positiva dell'undicesima edizione del *Certamen Ovidianum Sulmonense*, che ha visto illustri docenti universitari e giovani studiosi della poesia ovidiana impegnati a riflettere sul tema dell'esilio, esperienza devastante che assume connotati diversi e cangianti, specie quando viene trasposta in chiave poetica.

Domenico Silvestri, ricordando Ovidio come *signore delle parole e dei loro intrecci*, traccia le linee di un lessico d'esilio del poeta sulmonese, in cui è possibile cogliere stati d'animo e situazioni di sofferenza. In un mosaico che attinge a contesti diversi si dispongono termini *sintomatici* come *parvus liber, peregrinus, frigus* o il binomio comparativo *piede fisico – piede metrico*; alle parole dell'esilio si intrecciano quelle della "colpa" in un continuo gioco di specchi e di rilanci che le interseca al lessico della "condanna": *crimen, sacrilegium, culpa, error* e *poema* trovano il loro doppio in *edictum, relegatus, verba tristia et aspera*, termini che oscillano tra l'accezione giuridica e quella psicologica fino ad incontrarsi per confondersi sul limite di una intollerabile pena. Sotto il segno dell'esilio inteso come alterità e perdita di identità sono accomunate, seppur apparentemente opposte, le parole che denotano i barbari ("i diversi") e la parola-chiave dell'identità ovidiana, *ingenium*, termini che tradiscono la perdita dell'antica sicurezza derivante dal possesso della propria lingua, ma che si allacciano ad altri termini, complementari, che rivelano il bisogno di comunicare, di ritrovare l'amicizia attraverso il sodalizio ideale, la *concordia*, che è anche un *foedus*, dei riti comuni della poesia, l'unica in grado di vincere la crudeltà del tempo, dello spazio e della solitudine, la sola con cui Ovidio trionfa sulla più atroce delle metamorfosi: quella della propria vita.

Ovidio come Fetonte. Il poeta e il giovane auriga del mito condividono una sorte drammatica: sono vittime di un destino e di un persecutore per volere del quale entrambi soccombono. Il paragone nasce nel libro I° dei *Tristia* (vv.75-82), là dove Ovidio rappresenta, attraverso una triplice similitudine, il proprio stato d'animo nei confronti del princeps, Augusto, responsabile del provvedimento della *relegatio*. La minaccia di un pericolo che continua a gravare sulla sua vita rende il poeta simile a una colomba ferita da uno sparviero, a un'agnella aggredita da un lupo e infine a Fetonte, che "eviterebbe il cielo, se ancora visse, e non si avvicinerebbe mai più a quei cavalli che, da stolto, aveva desiderato". È innanzitutto la "nuova storia" di Fetonte, nella quale "si proietta e si amplifica la vicenda di Ovidio" a suscitare l'interesse di Arturo De Vivo. Il personaggio mitologico delle *Metamorfosi* è in rapporto dialettico con il suo alter ego dei *Tristia*: nel poema epico l'eroismo del figlio del Sole non è ridimensionato dalla tragicità della caduta che, al contrario, esalta la sublimità dell'impresa (*Met.* II vv. 327-8); nella malinconica elegia proemiale dei *Tristia* Fetonte sembra invece rinnegare la sua aspirazione al cielo, stigmatizzata dall'avverbio *stulte*, in nome della paura, la stessa paura che annienta Ovidio al pensiero che Augusto, il suo Giove, si abbatte nuovamente su di lui con potenza vendicatrice. Dunque Fetonte, come Ovidio, ha subito una metamorfosi profonda che ne ha opacizzato, sottolinea De Vivo, la figura, e solo in questo modo i destini dei due si allineano: il magnanimo Fetonte riconosce la stoltezza dei suoi comportamenti e rinsavisce, il poeta dottissimo e ambizioso si ripiega nella dimensione dell'elegia e delle *mediocritas* esistenziale e poetica.

Ovidio e Dante, come Diego Poli mette in evidenza nel suo intervento, pur nelle diversità dettate dalle loro epoche, sono accomunati dai temi dell'amore, dell'esilio e delle trasformazioni. Quando Dante, reso "gentile di cuore" dall'esperienza stilnovista, intraprende il cammino del riscatto, si serve di quei temi. Attorno al 1307 va collocato un momento di crisi, in cui l'amore, proprio mentre si avvia ad essere uno strumento di redenzione, compare come un sentimento essenzialmente terreno, una passione, tanto crudele quanto enigmatica verso una alpigiana "bella e ria", che viene narrata nella canzone "montanina". Già nel percorrere l'Inferno sotto la guida di Virgilio, Dante raffigura l'esistenza tormentata prendendo ad ispiratore

Ovidio ed all'esperienza di Ovidio ricorre quando deve creare il senso della distanza incolmabile fra la dimensione terrena e quella divina. Anche nell'*accessus* in latino che Dante allega alla canzone montanina, il lessico impiegato rivela sicuramente la decisione di assimilare la propria esperienza al genere della *relegatio* a cui Ovidio è condannato, ma alla Roma augustea si sostituiscono Bologna o Firenze. Nell'epistola si sovrappongono le fonti e, se gli studi hanno mostrato contatti con il canzoniere di Guittone d'Arezzo, Poli ritiene indiscutibili i rimandi ad Ovidio, che avvengono attraverso ripetizioni linguistiche e stilistiche, evocazioni e citazioni. La "montanina" termina con l'apostrofe alla canzone nel congedo, secondo una convenzione ripresa da Orazio ed Ovidio, divenuta poi un topos romano. Qui, però, il testo poetico può, in parallelo con il *liber* romano, divenire un *hospes*, un oggetto inanimato che deve essere posto sotto tutela. Ma se in Ovidio il libro entra nell'Urbe per farsi messaggero del suo autore, nella canzone montanina è il territorio ad impedire il ritorno, perché Dante, spinto da questa *relegatio*, si sente sicuro di avviarsi per il proprio cammino.

Nell'*incipit* del suo saggio Umberto Todini pone in controluce il contesto socio – culturale nel quale è maturato l'esilio di Ovidio, lo confronta con quello vissuto da Dante e ne ricava interessanti affinità e differenze. Successivamente, dopo aver stigmatizzato gli esili ulteriori e molteplici cui è stato sottoposto nel tempo il nostro illustre conterraneo, investiga di nuovo le cause della relegazione sul Mar Nero e, con analisi minuziosa, fa emergere dal corpo delle *Metamorfosi* le trame sottili che fecero germinare un *epos* rivoluzionario e corrosivo di tante certezze sbandierate dal potere imperante.

Il testo assegnato all'*XI Certamen*, l'elegia decima del III libro dei *Tristia*, dipinge una tra le più suggestive e al tempo stesso impressionanti rappresentazioni del paesaggio invernale di Tomi, il luogo della *relegatio* di Ovidio. Il poeta fa scorrere lo sguardo del lettore sul suolo imbiancato dalla neve, resa perenne dal vento gelido, sui tetti divelti dall'Aquilone, sui visi imbiancati e intirizziti degli uomini, sui fiumi congelati che sostengono i piedi e persino gli zoccoli dei cavalli. Roma è sullo sfondo, lontana, mai citata esplicitamente, eppure il suo ricordo, vivo e struggente, non è messo in ombra dall'esuberanza formale con cui Ovidio descrive la sua attuale dimora.

L'esilio è non solo una dolorosa esperienza, ma anche un viag-

gio: *uno strano viaggio* che la voce di Erika Croce e Pasquale Di Giannantonio hanno ripercorso attraverso le parole e gli accenti dei *Tristia* e delle *Ex Ponto* a cui la voce di Emanuela Marulli ha intrecciato antiche arie barocche sul tema della partenza e della lontananza, mentre sullo sfondo le melodie popolari rumene, sussurrate come echi dal pianoforte di Sabrina Cardone, hanno ricostituito con un ideale abbraccio l'inevitabile integrazione tra Ovidio e la terra d'esilio.

Sulmona, aprile 2009

#### I CURATORI

DOMENICO SILVESTRI

#### Le parole dell'esilio

Ovidio, signore delle parole e dei loro intrecci, a volte lievi come ghirlande fiorite, a volte mirabilmente complessi come architetture ardite e inattingibili, di parole (e, soprattutto, di certe parole) ancora si serve nelle opere scritte durante il tormentato esilio, ma sono –in buona misura– parole nuove e inusitate, non perché non pienamente latine, ma perché, sotto il cielo grigio della terra in cui è stato confinato per sempre, esse finiscono per assumere un colore ed un peso e insieme un grado di personalizzazione assolutamente diversi. Esiste pertanto, a mio giudizio, un “lessico dell'esilio” nella complessiva produzione poetica ovidiana, che meriterebbe un'indagine approfondita, ma che in questa sede sarà solo parzialmente mostrato e sottolineato, in virtù di assaggi testuali che non pretendono di essere esaustivi, ma si contenteranno di risultare –alla resa dei conti– sufficientemente “sintomatici”.

Un primo esempio di dissociazione strategica tra autore e opera, nel caso di chi era rimasto proprio con la sua opera irrimediabilmente implicato nell'intreccio di *duo crimina, carmen et error* (*Trist. II 207*), è reperibile in *Trist. I, I, 1-2*

*Parve – nec invideo – sine me, liber, ibis in urbem:  
ei mihi, quod domino non licet ire tuo!*

“Piccolo libro, andrai, non ti invidio, senza di me a Roma:  
recarvisi è interdetto, ahimè, al tuo autore”

(tr. di PAOLO FEDELI)

Qui si vede subito che le le parole scritte sono il tratto esistenziale saliente di tutto l'esilio ovidiano, dal momento che lo rovesciano secondo uno straordinario tratto di positività, mentre quelle parlate gli sono negate dalla sua sconcertante condizione di alterità linguistica di fronte all'uso pervasivo del *geticus sermo*, tanto più che (*Trist.* V 10, 37-38)

*Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli  
et rident stolidi verba Latina Getae*

“Sono il barbaro in questi luoghi, poiché nessuno mi comprende,  
e i Geti, sciocchi, irridono le parole latine”  
(tr. di PAOLO FEDELI)

Proprio a queste parole rivolgerò io invece l'attenzione nella mia conversazione odierna, facendo notare subito la peculiarità dell'attributo *parvus* riferito a *liber* rispetto al modello catulliano del *lepidus novus libellus*. Ma la parola in questione, ampliata proprio con il suffisso valutativo *-ellus*, ricompare appena qualche verso dopo, nel caso dei *felices libelli* (*Trist.* I, 1, 9: *felices ornent haec instrumenta libellos*), dove gli *instrumenta* evocati sono gli usuali ornamenti materiali (soprattutto cromatici) dei libri, che non si addicono al libro di un “esule” che deve essere *incultus* e, in quanto esso stesso *infelix*, deve avere l'*habitum temporis huius* (cfr. *ivi*, vv.3-4). Naturalmente i *felices libelli*, proprio perché calati nel contesto dell'esilio, sono intensa e rimpianata dimensione memoriale e si pongono in violento contrasto con i *peregrini libelli* di *Ex P.* I, 1, 3 e, allo stesso tempo, con l'*infelix Musa* di *Ex P.* I, 5, 69, creando in tal modo una vera e propria bipartizione dell'intera opera ovidiana prima e dopo l'esilio. Quanto poi all'aggettivo *peregrinus* (si ricordi la fine aggettivazione della sua resa sostantivale nel più che mai evocativo *novo peregrin* di Dante!), ricorderò che esso è parola che designa un esilio temporaneo e che il suo uso è assai sintomatico in Ovidio, proprio perché implica l'auspicio di una reversibilità della sua condizione di esule. Da un punto di vista etimologico varrà la pena di sottolineare il fatto che tale aggettivo è probabilmente un composto, il cui elemento iniziale non è chiarissimo, ma che tuttavia ricorda l'i.e. *\*pero-* “lontano” in giuntura sintagmatica con il sostantivo *ager*, essendo un possibile derivato dell'avverbio *peregre* “in terra lontana”. In questa accezione Ovidio

è compiutamente *peregrinus*, ma –rispetto all'evocazione dantesca e soprattutto alla condizione topica di Ulisse– lo è in modo compiutamente e paradossalmente statico, secondo una staticità dolorosa e irreversibile.

In questa sede segnalerò due diverse strategie della comunicazione nei *peregrini libelli* : a) nei *Trist.* il ricorso al *signum*, cfr. ad es. *Trist.* IV, 4, 7 (*positis pro nomine signis*), in una drammatica rimozione del nome dell'interlocutore a cui è rivolta la lettera poetica (siamo nella prima fase, quella più esacerbata per la violenza del *novum* dell'esilio, in cui Ovidio teme, a ragion veduta, di compromettere agli occhi di Augusto persone per il solo fatto di rammentarle per nome e ricorre ad una sorta di designazione indiretta o “perifrastica” attraverso le lodi dei meriti del destinatario); b) nelle *Ex P.*, in una fase ormai matura del *notum* dell'esilio, il ricorso al riferimento diretto all'interlocutore, secondo una significativa riemersione del nome e con una esplicitazione di un lungo elenco di *fortes amici*, da cui si ripromette e forse si illude di avere sostegno (e su questo aspetto tornerò ancora più avanti). Come si vede, anche l'opzione o la mancata opzione onomastica fanno parte della trama complessa delle “parole dell'esilio” e rivelano la complessità umana e poetica della vicenda ovidiana.

Vorrei passare ora ad una percezione emblematica: il freddo. Al riguardo, a proposito di *Trist.* III, 3, 74 e della Scizia e del suo *nisi non habitabile frigus*, vorrei far notare che assumendo un punto di vista comprensibilmente diverso ci si deve ricordare che i freddi “peligni” a Roma erano proverbiali, se è vero come è vero che Orazio aveva potuto scrivere in *Carm.* III, 19, 5-8 al giovane Tèlefo, appassionato di mitologia e sempre pronto a parlarne: *Quo Chium pretio cadum / mercemur, quis aquam temperet ignibus, / quo praebente domum et quota / Paelignis caream frigoribus, taces* “... non dici il prezzo / dell'orcio di vino, / chi scalda l'acqua, / chi offre la casa, e l'ora che ci liberi / da tutto questo freddo da Peligni” (tr. di Enzo Mandruzzato). Magari questa situazione descritta da Orazio (bellissima è la conclusione, quando l'ambiente si è... scaldato!) è proprio ambientata nella Valle Peligna, che –quando è il caso– è un vero e proprio serbatoio di gelo, circondata com'è dalle montagne inneva-

te (magari anche a primavera, quando l'unica cosa certa è il...*Certamen!*). Ma ovviamente per Ovidio la Valle Peligna è sempre stata un piccolo “paradiso terrestre”, caldo – in qualsiasi stagione dell'anno– di quel caldo che viene da dentro e che a lui aveva dettato versi meritatamente famosi di elogio amoroso per la sua terra e per i suoi abitanti. Ma leggiamo ancora per un attimo –e in onore dell'amoroso Ovidio– questo conclusivo Orazio, che vorrei chiamare “peligno” proprio perché mi piace ambientare nella Valle Peligna le sue splendide parole

*Spissa te nitidum coma,  
puro te similem, Telephe, Vespero  
tempestitiva petit Rhode:  
me lentus Glycerae torret amor meae*

“Telefo, ma Rode  
è del tuo tempo, e ti brama  
perché il tuo capo folto  
ha la luce del limpido tramonto  
e Glicera  
come una densa fiamma mi consuma”  
(tr. di ENZO MANDRUZZATO)

Si tratta, come ognuno può apprezzare, di uno splendido momento poetico (il “vecchio” e il “giovane” e l'evocazione *e contrario* del tramonto!) e di una traduzione praticamente perfetta, se non fosse che l'aggettivo *lentus* applicato all'*amor* non può essere sottratto, proprio in sede traduttiva, al confronto già da me fatto in altra “conversazione” con gli usi di Virgilio e dello stesso Ovidio. Si rilegga L'Epistola I delle *Heroides*, dove Penelope (v.1) dà del *lentus* a Ulisse e *lentus* è di ascendenza virgiliana (*Tu, Tityre, lentus in umbra*), mentre in un'identica situazione di interazione comunicativa nell'epistola successiva Fillide così apostrofa Demofonte: *At tu lentus abes!* ...v. 23) e nell'epistola ancora successiva Briseide definisce *lenta* la ben nota *ira* di Achille (v.22). Allora scrivevo: “In tutti e tre i casi la condizione di *lentus* è riferita all'interlocutore maschile (Ulisse, Demofonte, Achille), una sorta di polo negativo rispetto al dinamismo degli affetti dell'emittente femminile”. In quella sede facevo anche notare che *lentus* applicato ad Ulisse ricompariva al v. 66

dell'Ep. I (*Quas habitas terras aut ubi lentus abes?*) con lo stesso andamento testuale dell'*At tu lentus abes!* che abbiamo appena rievocato: in conclusione e a parer mio l'*amor lentus* di Orazio, anche se...brucia, in realtà paga soprattutto il dazio dell'età, è un po' autoreferenziale (v. sopra) e soprattutto neghittoso, in quanto (come Achille, Ulisse e Demofonte) non intraprende...

Torniamo ora al nostro Ovidio e andiamo a caccia di altre parole non banali, in questo caso rintracciando un'allusione sintomatica: il piede. Ovidio in *Trist.* I, 1, 15-16 gioca sul valore letterale e su quello tecnico (i.e. metrico) della parola quando dice

*Vade, liber, verbisque meis loca grata saluta:  
contingam certe quo licet illa pede.*

“Vai, libro, e saluta quei luoghi amati con le mie parole:  
potrò comunque entrarvi col piede a me concesso”.  
(tr. di PAOLO FEDELI)

oppure quando in *Trist.* II, 15-16 afferma, questa volta in senso letterale,

*At nunc (tanta meo comes est insania morbo)  
saxa malum refero rursus ad ista pedem*

“Ma ora tanto grande follia al mio morbo si accompagna  
che il piede offeso ancora dirigo a queste rocce”  
(tr. di PAOLO FEDELI)

dopo aver definito, nello stesso testo, (II, 1-2) i *libelli* con questa apostrofe eloquente:

*Quid mihi vobiscum est, infelix cura, libelli,  
ingenio perii qui miser ipse meo?*

“Che ho a che fare con voi, o miei libri, infelice mio amore  
proprio io sventurato distrutto dal mio ingegno?”  
(tr. di PAOLO FEDELI)

e aver poi ribadito (II, 11-12)

*Hoc pretium curae vigilatorumque laborum  
Cepimus: ingenio est poena reperta meo*

“Dei miei affanni, delle faticose mie veglie questo è il prezzo,  
del castigo subito la ragione è il mio ingegno”  
(tr. di PAOLO FEDELI)

In senso invece letterale in *Trist.* I, 8, 38 e in modo quasi anti-  
frastico rispetto a *Trist.* I 1, 15-16 si dice

*urbe, meo quae iam non adeunda pede est*

“città dove non devo ormai mettere piede”  
(tr. di PAOLO FEDELI)

Altri luoghi con valore di riferimento metrico, ma con sapiente  
sfruttamento dell’istanza metaforica in esso implicita, sono invece  
*Trist.* III 1, 9-12

*Inspice quid portem: nihil hic nisi triste videbis,  
carmine temporibus conveniente suis.  
Clauda quod alterno subsidunt carmina versu,  
vel pedis hoc ratio, vel via longa facit*

“Osserva ciò che porto: nulla che non sia triste qui vedrai,  
intonato è il mio carme ai tempi della vita  
e se poi, zoppicante, batte e ricade con alterno piede,  
questo è effetto del metro o della lunga via”  
(tr. di PAOLO FEDELI)

e *Trist.* III 1, 53-56

*Me miserum! Vereorque locum vereorque potentem,  
et quatitur trepido littera nostra metu.  
Aspicias exsanguis chartam pallere colore?  
Aspicias alternos intremuisse pedes?*

“Me sventurato! Temo questo luogo, la tua potenza temo,  
la mia scrittura è scossa da un ansioso timore.  
Vedi come la carta di un esangue colore impallidisce?  
Vedi come vacillano questi miei ritmi alterni?”  
(tr. di PAOLO FEDELI)

dove si può notare che l’egregio traduttore rende una volta i  
*clauda carmina* in nesso con *alterno versu* con un riferimento al singo-  
lare (“zoppicante”) e con una chiamata in causa del “piede” (ma nel  
testo si parla di alternanza dei versi) per poi tradurre la *pedis ratio* con  
“effetto del metro”, mentre una seconda volta azzerava la salienza  
testuale del “piede”, rendendo *alternos pedes* con il demetaforizzato  
“ritmi alterni”. In questo modo tuttavia si perde un tratto situazio-  
nale, la cui forza di indice contestuale è confermata da *Ex P.* IV 5, 3  
(*Longa via est, nec vos pedibus proceditis aequis*), detto con garbo delle  
elegie e dei loro distici che hanno un numero disuguale di sillabe e  
che tuttavia, quasi zoppicando (v. sopra!), devono arrivare all’orecchio  
di un console. E l’insistenza del binomio comparativo “piede fisico-  
piede metrico” è confermata, se si vuole, da *Ibis* 44 (*non soleant quam-  
vis hoc pede bella geri*), dove si nega la pertinenza del distico elegiaco  
all’espressione di dimensioni belliche, come dire che in questi casi, se  
lo si impiega, non ci si muove con il ... “piede” giusto.

Di altri esilii mi piacerebbe parlare: Cicerone, Seneca, nell’anti-  
chità, e in quel naturale coronamento dell’antichità che è la *Divina  
Commedia* di Dante (ma almeno una citazione è d’obbligo

Tu lascerai ogni cosa diletta  
più caramente; e questo è quello strale  
che l’arco dello esilio pria saetta.

Tu proverai siccome sa di sale  
lo pane altrui e come è duro calle  
lo scendere e il salir per l’altrui scale.

(*Paradiso* XVII, 55-60)

in cui un commentatore “eccellente” come Natalino Sapegno rievoca a chiosare *di sale* con “di amaro”, ignorando completamente l’uso tutto toscano del pane non salato, il cosiddetto “pane sciocco”, per cui gli sfugge completamente il fatto che il pane salato che Dante sarà costretto a mangiare altrove nel suo esilio, insomma il *pane altrui* gli si configurerà come marca specifica, idiosincratia e potente, nella sua inesorabile quotidianità, della sua cacciata dal “natio loco”). Ma, per finire questo brevissimo *excursus* sugli “altri esilii”, vorrei ricordare che anche il più importante poema alle origini della letteratura spagnola, il *Cantar de mio Cid*, comincia con l’esilio o il *destierro* del protagonista.



Entriamo ora nel vivo della testualità ovidiana dell'esilio per occuparci delle "parole della colpa": tra queste una particolare salienza hanno *crimen, sacrilegium, culpa, error, poena* che si intrecciano e si rispecchiano con un gioco continuo di rinvii. Rileggiamo, in questa prospettiva, *Trist.* III, 5, 51-52, due versi veramente emblematici, in cui all'intreccio lessicale manca solo il riferimento (per altro implicito) al *sacrilegium*, che Ovidio nega sempre di aver commesso (ad es. in *Trist.* I, 2, 99-100: *...si me meus abstulit error, / stultaque, non nobis mens scelerata fuit*):

*Non equidem totam possum defendere culpam:  
sed partem nostri criminis error habet*

"Io non posso peraltro difendere del tutto la mia colpa,  
ma parte del mio crimine consiste nell'errore"  
(tr. di PAOLO FEDELI)

che si rispecchiano perfettamente in questi altri due versi (*Trist.* II, 207-208):

*Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error,  
alterius facti culpa silenda mihi.*

"Sono due le ragioni che mi persero, un carme e un errore:  
di ciò che attiene all'ultima, devo a forza tacere."  
(tr. di PAOLO FEDELI)

In buona sostanza, se i *crimina* sono due (*carmen et error*) la colpa soggettiva risiede tutta nel *carmen*, quella oggettiva tutta nell'*error*, ma Ovidio, ormai *exul*, non può ormai discolparsi. Ma qual è, alla resa dei conti, la *culpa* ovidiana? Secondo la ricostruzione del Della Corte (*Opere* di Publio Ovidio Nasone, vol.II, Torino 1986, p.21) non è in prima istanza il *carmen*, che corrisponde ai *tres libelli* dell'*Ars*, in quanto la condanna a lui comminata riguarda non tutto il *carmen*, ma una *trica*, un racconto che era in esso contenuto; questa *trica* era stata rappresentata in quanto *saltata*, cioè messa in scena e mimata in forma di danza; fra gli attori di questa rappresentazione con testo tratto da Ovidio c'era la nipote di Augusto cioè *Iulia minor*; Ovidio ha la stessa colpa di Atteone, perché come lui ha visto una *dea* nuda o, ci permettiamo di aggiungere noi, perché ha visto

anche qualcosa di più altamente lesivo della moralità ufficiale dell'epoca augustea, presumibilmente un vero e proprio spettacolo osceno con un'augusta protagonista. A questo proposito mi sia consentito un breve *excursus* sul divieto della visione della nudità sia femminile sia maschile che si estende dall'India sanscrita fino all'area micrasiatica e mediterranea classica e preclassica, divieto che evoca più da lontano la nudità ebraica e "irrituale", in ogni caso peccaminosa e sconveniente, di Adamo ed Eva. In India, nello *Śatapatha-Brāhmaṇa*, la storia di Pururavas e Urvaśī (che sono i corrispondenti indiani dei greci Peleo e Teti) si intreccia con quella dell'esposizione di bambini, altro motivo di forte valenza indomediterranea, che fa pensare complessivamente ad un mito prevedico (in India) e pregreco (più esattamente, preomerico, in Grecia). Nel caso della versione indiana Urvaśī accetta il rapporto sessuale con Pururavas, ma pone come condizione di non vederlo mai nudo. In un altro testo, recentemente acquisito, il *Vadhūla-Anvākyāna*, si fornisce un'ulteriore versione del racconto. Ma il punto saliente è un altro e consiste nel fatto che Urvaśī, che è una ninfa celeste, svanisce quando a seguito di uno stratagemma dei Gandharva, esseri celesti maschili che sono ostili alla coppia, il povero Pururavas si fa sorprendere da lei senza...vestiti. D'altra parte anche la "Eva" sumerica, che è una "prostituta sacra" e che seduce e allontana Enkidu dall'Eden (nome sumerico per la terra non coltivata!), sente il bisogno di vestirlo con parte della sua veste, secondo quanto è dato leggere nella versione accadica dell'epopea di Gilgamesh (ed è un secondo caso di nudità maschile non tollerata). Erodoto invece (I, 8-12) racconta la storia di Gige, che è indotto da Candaule, re dei Lidi, a contemplare nuda la moglie di costui, per cui Gige è alla fine ricattato due volte, prima dal suo re e poi dalla sua regina, che vuole vendicarsi dell'affronto subito. A questo proposito Erodoto commenta: "Presso i Lidi, infatti, come presso quasi tutti i barbari, è molto vergognoso, anche per un uomo, essere visto nudo" (tr. di Virginio Antelami). Il *crimen* di Ovidio, che è quello di aver visto *Iulia minor* presumibilmente impegnata in una rappresentazione "senza veli" di qualche suo precetto amatorio, si inserisce pertanto -con gravità assoluta date le circostanze augustee- nella palese violazione di un divieto di remota ascendenza indomediterranea. In ogni caso così si esprime Ovidio (*Trist.* II 103-106):

*Cur aliquid vidi? Cur noxia lumina feci?  
Cur imprudenti cognita culpa mihi?  
Inscius Actaeon vidit sine veste Dianam:  
praeda fuit canibus non minus ille suis.*

“Perché accadde che io vidi ? Perché resi colpevoli i miei occhi?  
Perché per imprudenza io seppi di una colpa?  
Vide Diana svestita inconsapevolmente Atteone:  
egli fu nondimeno preda dei propri cani.”  
(tr. di PAOLO FEDELI)

Mi occuperò ora, secondo una progressione (crono)logica, delle  
“parole della condanna” con particolare riguardo all’*edictum* augusteo  
e ai *verba tristia et aspera* in esso contenuti, come si evince da *Trist. II*  
131-138

*Nec mea decreto damnasti facta senatus,  
nec mea selecto iudice iussa fuga est.  
Tristibus invectus verbis (ita principe dignum)  
Ultus es offensas, ut decet, ipse tuas.  
Adde quod edictum, quamvis immite minaxque,  
attamen in poenae nomine lenes fuit :  
quippe relegatus, non exul, dicor in illo,  
privaque fortunae sunt ibi verba meae.*

“Né tu mi condannasti con un decreto senatoriale,  
né fu un giudice scelto a imporre a me l’esilio.  
Con amare parole come può fare un principe, investendomi:  
le offese ricevute – è giusto- vendicasti.  
Aggiungi che l’editto, benché fosse crudele e minaccioso,  
nella definizione della pena fu mite,  
poiché di me si dice che relegato, non esule sono  
e speciale è la formula che attiene alla mia sorte.”  
(tr. di PAOLO FEDELI)

Si noti, a questo proposito, la puntigliosa puntualizzazione ter-  
minologica, quasi in termini di lessico giuridico (*relegatus* è condizio-  
ne meno grave di *exsul*!), mentre i *tristia verba* diventano quasi un  
amaro, ma indubbio privilegio in termini di una principessa atten-  
zione, che prescinde dalla *routine* della decretazione senatoriale e dalle  
competenze ordinarie di un giudice. Ad integrazione del già detto  
ricorderemo infine *Ex P. II*, 7, 56

*Quis non horruerit tacitam quoque Caesaris iram?  
Addita sunt poenis aspera verba meis.*

“Chi non avrebbe terrore dell’ira anche muta di Cesare?  
Al mio castigo si sono aggiunti i rimproveri.”  
(tr. di PAOLO FEDELI)

ma anche *Ex P. I*, 1, 61-66, che costituisce un quadro psicologi-  
co perfetto, che va ben oltre la dimensione puramente giuridica:

*Cumque sit exilium, magis est mihi culpa dolori;  
estque pati poenam, quam meruisse, minus.  
Ut mihi di faveant, quibus est manifestior ipse,  
Poenae potest demi, culpa perennis erit.  
Mors faciet certe, ne sim, cum venerit, exul:  
ut non peccarim mors quoque non faciet.*

“ È dolore l’esilio, ma più ancora la colpa ;  
meno è scontare la pena che meritarsela.  
Per quanto mi aiutino i numi, di lui meno visibili,  
può essere tolta la pena, ma eterna è la colpa.  
La morte impedirà che il mio esilio continui:  
non che io abbia commesso il mio errore”.

(tr. di PAOLO FEDELI)

Siamo così giunti al terzo e ultimo atto della vicenda umana e  
poetica di Ovidio, cioè a quelle che coerentemente chiameremo le  
“parole dell’esilio”: sulla sua condizione di *exul* -con strategico e sua-  
sorio richiamo alla sorte della moglie- Ovidio si esprime in *Trist. IV*,  
10, 74 ma gioverà anche rileggere i versi 11-16 dell’*Ibis* dove la moglie  
è nuovamente (e in modo altrettanto patetico) chiamata in causa e  
dove la condizione di *exul* e quella di *relegatus* sembrano sovrapporsi  
e confondersi sotto il segno di una intollerabile pena, accresciuta per  
altro dal fatto che un anonimo “qualcuno” gli ha dichiarato guerra,  
approfittando della sua condizione:

*Ille relegatum gelidi Aquilonis ad ortus  
Non sinit exilio delituisse meo,  
vulneraque inmitis requiem quaerentia vexat,  
iactat et in toto nomina nostra foro,*

*perpetuoque mihi sociatam foedere lecti  
non patitur miseri funera flere viri*

“Non lascia egli che io, relegato al gelido levarsi  
di Aquilone, nascosto, in questo esilio viva,  
e graffia, lui crudele, quelle ferite che chiedono requie,  
e il mio nome per tutto il foro va gridando,  
e colei che l’eterno patto del letto lega a me, non vuole  
che pianga i funerali dell’infelice sposo.”

(tr. di PAOLO FEDELI)

e dove si possono notare due “esagerazioni” tipicamente ovidiane: l’idea che Tomi, sul Mar Nero, certamente più settentrionale di Sulmona (e di Roma!) ma non troppo, sia il luogo dove si forma il gelido Aquilone; e l’idea che lui vivo non possa essere pianto dalla moglie ai suoi improbabili funerali... Sulla parola *exul* (ma anche *exsul*) si deve notare che i latini la mettevano in rapporto con *solum*, ma la sua connessione più probabile è con il verbo contenuto in *ambul\_* “vado in giro”, per cui *exul* è colui che “va fuori”. Il suo sinonimo è *extorris*, che secondo il dizionario etimologico di Ernout e Meillet è composto di *ex* + *torris*, a sua volta riconnesso a *terra*. Ma questa spiegazione è debole, se non sbagliata, dal momento che *terra* non è forma apofonica con grado vocalico /e/, mentre in i.e. esiste la radice verbale \**ter-* (ma cfr. anche *externus!*), che indica il movimento come superamento (e in questo caso la *-rr-* è invece un riaccostamento secondario a *terra*), per cui *extorris* (che in qual modo anticipa il sopra evocato *destierro* del Cid) avrà il significato pregnante e originario di “colui che a partire da qualcosa va oltre, oltrepassa un punto che spesso è di non ritorno”, che è proprio la condizione dell’“esilio”. Si noti, da un punto di vista linguistico, che elementi indiziari forti delle successive contaminazioni delle due parole sono la *-s-* nella variante *exsul* con specifico richiamo a *solum* e la doppia *-rr-* in *extorris* con specifico richiamo a *terra*. Più marginali, nel lessico ovidiano dell’esilio, restano invece –in ogni caso con adeguata documentazione- le parole *fuga* (cfr. ad es. *Trist.* II, 132, III, 1, 74 e 3, 34) e *profugus* (cfr. ad es. I, 5, 64) che in ogni caso sono sinonimi di *exilium* e di *exul*.

Delle parole dell’esilio fanno ovviamente parte le parole per denotare i “diversi”, innanzi tutto i barbari, che sono definiti: *hirsuti*,

*feri, inhumani*, sotto il segno negativo e unificante dell’esilio vissuto come esasperata e coartata esperienza dell’alterità. A questi aggettivi qualificativi si oppone la parola-chiave dell’identità ovidiana: *ingenium*. L’*ingenium* in *Trist.* III, 3, 73-74 come valenza negativa, secondo l’opzione testuale di un vero e proprio epitafio, bilancio e sintesi di una vicenda umana e poetica (e Ovidio si raccomanda che i versi siano incisi sul marmo *grandibus ...notis*, “a caratteri cubitali” diremmo oggi)

HIC EGO QUI IACEO TENERORUM LUSOR AMORUM  
INGENIO PERII NASO POETA MEO  
AT TIBI QUI TRANSIS NE SIT GRAVE QUISQUIS AMASTI  
DICERE NASONIS MOLLITER OSSA CUBENT

“IO CHE QUI GIACCIO, IO, IL CANTORE DI TENERI AMORI  
IL POETA NASONE PERII PER IL MIO INGEGNO.  
E A TE CHE PASSI CHIUNQUE TU SIA, SE AMASTI NON SIA GRAVE DIRE  
LE OSSA DI NASONE GIACCIANO DOLCEMENTE”

(tr. di PAOLO FEDELI)

Che è testamento –mi si passi il gioco (assai serio!) di parole-allo stesso tempo eroico ed erotico, secondo le migliori tradizioni ovidiane. L’*ingenium* in *Trist.* V, 1, 73-74 viene invece riproposto come valenza positiva, secondo una progressione cronologica che esplicita una coerenza umana e poetica:

*Nec me Roma suis debet conferre poetis:  
inter Sauramatas ingeniosus eram*

“Roma non deve confrontarmi coi suoi poeti. Sono anch’io  
tra i Sauromati un uomo provvisto di talento”

(tr. di PAOLO FEDELI)

dove l’ottimo traduttore mette un “anch’io” di troppo (di fronte ad una condizione esclusiva) e presenzializza (“sono”) un imperfetto (*eram*) drammaticamente evocativo nel quadro di una intenzionalità testuale intrisa di sottile ironia.

Delle parole dell’esilio fanno parte anche quelle che esprimono il bisogno “umano, troppo umano” di comunicare e denunciano le traversie (v. anche sopra), ma anche l’impegno bellamente ovidiano

dell'impatto interlinguistico, per altro egregiamente sottolineato da Diego Poli nella sua "conversazione" del *Certamen* precedente. Questo mi esime dal ripetere (peggiorandole) cose da altri già dette nel modo migliore e mi consente (ci consente!) di portare il mio discorso a conclusione. Una conclusione che, sempre nell'ambito delle "parole dell'esilio", aspira ad essere in un certo senso positiva, sotto il segno delle "parole dell'amicizia" che attraversano le epistole *Ex P.* le quali, come tutti sanno, rappresentano il frutto più maturo della tragica esperienza di Ovidio. Secondo la trafila opportunamente individuata da Della Corte (*o.c.*, p.49-50), che richiama i *fortes amici* di *Trist.* I, 6, 15, poi esplicitamente nominati nelle *Ex P.*, ecco le parole-chiave di questo luminoso tramonto del dire poetico di Ovidio: innanzi tutto i *communia sacra* che sono gli *studia* di *Ex P.* IV 8, 81-82

*prosit opemque ferat communia sacra tueri,  
atque isdem studiis imposuisse manum*

"...serva a qualcosa serbare riti comuni,  
essermi dato ai medesimi studi..."  
(tr. di PAOLO FEDELI)

ma anche i *communia foedera studii sacri* di *Ex P.* IV 13, 43-44 (epistola a Caro)

*At tu, per studii communia foedera sacri,  
per non vile tibi nomen amicitiae...*

"Ma tu per la sacra passione che rende alleati,  
per l'amicizia che hai tanto cara..."  
(tr. di PAOLO FEDELI)

e ancora i *communia sacra* di *Ex P.* II 10, 17-18 (epistola a Pompeo Macro)

*Sunt tamen inter se communia sacra poetis,  
diversum quamvis quisque sequamur iter*

"Tuttavia i poeti mantengono riti comuni,  
pur seguendo ognuno strade diverse"  
(tr. di PAOLO FEDELI)

e infine i *communia sacra* di *Ex P.* III 4, 67-68 (epistola a Germanico)

*Sunt mihi vobiscum communia sacra, poëtae,  
in vestro miseris si licet esse choro*

"Abbiamo, poeti, riti comuni, se permettete  
che un disgraziato entri nel vostro coro"  
(tr. di PAOLO FEDELI)

Questi studi costituiscono un *foedus* (*Ex P.* II 5, 60), un *commilitium* (*Ex P.* II 5, 72), una *concordia* (*Ex P.* II 5, 59), come Ovidio sottolinea nell'epistola al retore Salano. In questo modo si costituisce un sodalizio ideale, che vince la tirannia del tempo e dello spazio. In *Ex P.* III 4, 69 l'apostrofe

*Magnaue pars animae mecum vixistis, amici:  
hac ego vos absens nunc quoque parte colo.*

"Amici, siete stati per me ragione di vita:  
tuttora vi amo, da qui, tanto lontano"  
(tr. di PAOLO FEDELI)

è veramente bellissima e fa bellamente da contraltare al notissimo (e citatissimo) distico di forte sapore pessimistico di *Trist.* I, 9, 5-6:

*Donec eris sospes, multos numerabis amicos:  
tempora si fuerint nubila, solus eris.*

"Finché sarai illeso, potrai contare numerosi amici  
ma se il tempo si abbuia, allora sarai solo"  
(tr. di PAOLO FEDELI)

No, Ovidio non è solo e noi non siamo soli, fino a che ci accomuna il dono meraviglioso della sua Poesia.

DOMENICO SILVESTRI  
*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

**La metamorfosi di Fetonte nei *Tristia***

Il mito di Fetonte, nella lettura che ne offre Ovidio in una delle narrazioni più estese delle *Metamorfosi* (I 743-779; II 1-400)<sup>1</sup>, trova una sintesi nell'iscrizione che le Naiadi dell'Esperia incidono sulla tomba che accoglie il corpo ancora fumante del figlio del Sole colpito dal fulmine di Giove:

HIC SITUS EST PHAETON CURRUS AURIGA PATERNI  
QUEM SI NON TENUIT MAGNIS TAMEN EXCIDIT AUSIS<sup>2</sup>.

L'epitafio affida all'eternità della poesia la memoria eroica di Fetonte, giovane *magnanimus* (*Met.* II III *magnanimus Phaeton*)<sup>3</sup> che ha

---

<sup>1</sup> Del mito di Fetonte, nella prospettiva calviniana della 'leggerezza', ho discusso in A. DE VIVO, *Calvino e Ovidio (note di lettura)*, in *Ovidio e la cultura europea*, Atti delle giornate di studio, Liceo Classico "Ovidio" – Sulmona 2006-2007, a cura di S. CARDONE, A. COLANGELO, V. GIAMMARCO, Sulmona 2008, pp. 53-74. Il presente scritto sui *Tristia*, già nella prima forma orale di 'conversazione', a quello studio dichiaratamente si collega.

<sup>2</sup> "Qui giace Fetonte, auriga del carro del padre: non è riuscito a reggerlo, ma è caduto osando un'impresa sublime".

<sup>3</sup> L'epiteto è memoria diretta di Lucrezio (V 400 *magnanimum Phaetonta*), che a proposito delle catastrofi cosmiche ricorda il mito di Fetonte (V 396-406), cfr. sull'argomento i commenti di Galasso (OVIDIO, *Opere*, II *Le metamorfosi*, edizione con testo a fronte, traduzione di G. PADUANO, introduzione di A. PERUTELLI, commento di L. GALASSO, Torino 2000, pp. 813, 822-823) e di BARCHIESI (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 Val-la, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, pp. 229-230, 261-262).

il cielo nei suoi pensieri (*Met.* I 777 *concipit aethera mente*) e tenta una sfida sublime che riscatti il peso della sua nascita illegittima e lo elevi alla condizione del padre, al quale chiede per un giorno il comando del carro e dei cavalli alati (*Met.* II 47-48 *currus rogat ille paternos / inque diem alipedum ius et moderamen equorum*), irremovibile nella sua decisione (*Met.* II 103-104 *dictis tamen ille repugnat / propositumque premit flagratque cupidine currus*). La caduta dal cielo dell'auriga del carro paterno non inficia la grandezza dell'impresa: Fetonte, con le fiamme che gli devastano i capelli rosseggianti, scompare come meteora in una scia di fuoco e si immerge nelle acque del fiume Eridano, che maestoso lo accoglie in un paese lontano e gli deterge il volto ancora ardente (*Met.* II 319-324 *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 videri. / Quem procul a patria diverso maximus orbe / excipit Eridanus flagrantiaque abluit ora*)<sup>4</sup>. La descrizione del volo finale innesca un processo immaginativo che alleggerisce la tensione tragica e tende a rimuovere con un processo di straniamento l'idea della morte.

Questa idea, d'altra parte, è come bandita formalmente anche dall'iscrizione funeraria, dove il verbo *excidit* con studiata ambiguità<sup>5</sup> indica la caduta dal carro e la fine della cavalcata celeste, prima ancora che la fine della vita<sup>6</sup>. In questa forma breve di racconto che è l'epitafio<sup>7</sup> Ovidio ha compiuto una selezione dei contenuti finalizzata a conservare nel tempo il senso ultimo del mito di Fetonte nei suoi aspetti degni di essere salvati. Dopo l'indicazione deittica relativa al tumulo (*hic situs est Phaethon*), la struttura del testo concentra le informazioni in quattro nuclei lungo un asse narrativo selettivo e semplificato: a) la condizione del morto di auriga del carro del padre (*currus*

<sup>4</sup> Per questi versi che raccontano la caduta di Fetonte, colpito dal fulmine di Giove, rinvio a quanto ho osservato in De Vivo, *op. cit.*, pp. 66-68.

<sup>5</sup> Cfr. BARCHIESI, *op. cit.*, p. 263, che sottolinea anche le formule tipiche dell'epigramma funerario a cominciare da quella iniziale: *hic situs est*.

<sup>6</sup> I due concetti ricorrono a proposito dell'impatto terribile del fulmine scagliato da Giove: *intonat et dextra libratum fulmen ab aure / misit in aurigam pariterque animaue rotisque / expulit (met. II 311-313)*.

<sup>7</sup> Per un'ampia riflessione su questo tipo di letteratura e la sua costituzione in genere, con relativa bibliografia, cfr. L. SPINA, *La forma breve del dolore. Ricerche sugli epigrammi funerari greci*, Amsterdam 2000.

*auriga paterni*); b) l'incapacità di guidare il carro (*quem si non tenuit*); c) la caduta (*excidit*); d) la grandezza sublime dell'impresa tentata (*magnis tamen... ausis*). La storia di Fetonte, ridotta a microracconto, occulta il contrasto tra il Sole e il figlio ritrovato a proposito della concessione del carro, la ribellione dei cavalli e la paura dell'improvvisato auriga, l'incendio conseguente alla folle corsa della quadriga solare che quasi distrugge il cosmo riportandolo nel caos, l'intervento punitivo di Giove che con il fulmine abbatte il giovane e distrugge il carro. Ovidio, in coerenza con l'ottica positiva che caratterizza il drammatico racconto delle *Metamorfosi* e ne condizionerà la ricezione<sup>8</sup>, proietta nel futuro la memoria eroica del personaggio e della sua sfida sublime.

Lo spazio dell'epica non avrebbe, tuttavia, esaurito la presenza di Fetonte nei testi ovidiani. Nell'ottobre dell'anno 8 d.C. giunge inaspettato l'editto con cui Augusto condanna il poeta ad abbandonare Roma, relegandolo sul Mar Nero nella remota Tomi<sup>9</sup>. Già durante il lungo viaggio che si conclude tra la fine dell'inverno e l'inizio della primavera del 9 d.C.<sup>10</sup> Ovidio compone il primo libro dei *Tristia*, che inaugura la nuova esperienza poetica dell'esilio<sup>11</sup>. La prima elegia, con

<sup>8</sup> Di questo aspetto ho discusso nell'articolo citato al quale rinvio. In particolare la ricezione da parte di Seneca del racconto ovidiano di Fetonte è approfondita da Rosa Rita Marchese, *Figli benefattori, figli straordinari. Rappresentazioni senecane dell'«essere figlio»*, Palermo 2005, pp. 63-108 (il titolo del capitolo: "Padri deboli e figli magnanimi. Seneca e gli *argumenta ex poetis*"), che accentua tuttavia i tratti negativi della figura ovidiana del figlio del Sole: "In sostanza, Ovidio e prima di lui Lucrezio accolgono una versione del mito nella quale il giovane Fetonte è simbolo di un grande animo mal orientato e troppo impulsivo: un esempio tutto sommato da non seguire, un modello in negativo di magnanimità mal riposta" (p. 82).

<sup>9</sup> Sull'esilio di Ovidio mi limito a ricordare A. LUISI, *Il perdono negato. Ovidio e la corrente filoantoniana*, Bari 2001.

<sup>10</sup> Per il viaggio del poeta verso Tomi, cfr. A. LUISI, *Brindisi-Tomi: la navigazione difficile di Ovidio*, in A. GARGANO – MARISA SQUILLANTE (a c. di), *Il viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, Napoli 2005, pp. 65-94.

<sup>11</sup> Utile sintesi, anche per quanto attiene alla bibliografia, delle caratteristiche della poesia ovidiana dell'esilio in U. SCHMITZER, *Ovidio*, traduzione italiana e un saggio di MARIELLA BONVICINI, Bologna 2005, pp. 173-201; ricordo soltanto, nella ricca produzione di studi, BETTY R. NAGLE, *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid*, Bruxelles 1980; W. STROH, *Tröstende Musen: zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten*, in *ANRW* II 31.4, 1981, pp. 2638-2684; L. GALASSO,

funzione di proemio, è il manifesto di un rinnovato programma poetico, con cui l'autore deve non solo riscrivere modalità e contenuti del codice elegiaco, ma deve innanzitutto ricreare un rapporto con il pubblico di Roma ormai distante e forse ostile, riscattando la sua emarginazione politica e intellettuale<sup>12</sup>. Ovidio concepisce, pertanto, il componimento proemiale come un'apostrofe al libro, inteso come oggetto materiale e prodotto concreto del suo lavoro di artista<sup>13</sup>, che si appresta a raggiungere Roma in un viaggio vietato al suo autore (*Trist. I 1, 1-2 Parve – nec invidio – sine me, liber, ibis in urbem: / ei mihi! quo domino non licet ire tuo*)<sup>14</sup>.

Il libro, disadorno e privo di abbellimenti, come si conviene alla sorte luttuosa di Ovidio<sup>15</sup>, diventa perciò un sostituto del suo autore, che solo in questo modo può superare il divieto inflittogli dal principe e rientrare in città: *Vade, liber, verbisque meis loca grata saluta; / contingam certe quo licet illa pede* (*Trist. I 1, 15-16*); *Tu tamen i pro me, tu, cui licet, aspice Romam. / Di facerent, possem nunc meus esse liber!* (*Trist. I 1, 57-58*). E proprio l'identificazione con il poeta proporrà al libro una serie di problemi contro i quali l'elegia proemiale, opportuno *propempticon*, lo mette in guardia: difficile e pericoloso sarà l'impatto con il pubblico per l'opera di chi è riconosciuto colpevole contro lo Sta-

---

*Modelli tragici e ricodificazione elegiaca: appunti sulla poesia ovidiana dell'esilio, "MD" 18, 1987, pp. 83-99; M. LABATE, Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria, "MD" 19, 1987, pp. 91-129.*

<sup>12</sup> Puntuale analisi dei principali problemi interpretativi di *Trist. I 1*, anche sul piano della discussione bibliografica, è svolta da Mariella Bonvicini, in Publio Ovidio Nasone, *Tristia*. Introduzione di D. GIORDANO, traduzione di R. MAZZANTI, note e commenti di MARIELLA BONVICINI, Milano 1991, pp. 213 ss.

<sup>13</sup> Dell'apostrofe al libro e del ruolo originale e decisivo di Ovidio negli sviluppi di questo modulo della letteratura europea discute, in un articolo importante, M. CITRONI, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario*, "Maia" 38, 1986, pp. 111-146. Spunti di grande interesse al riguardo anche in A. LA PENNA, *Da Lucrezio a Persio*. Saggi, studi, note, Firenze 1995, pp. 154-157 ( il saggio *L'auto-rappresentazione e la rappresentazione del poeta come scrittore da Nevio a Ovidio*, era apparso in "Aevum Antiquum" 5, 1992, pp. 143-185).

<sup>14</sup> Cito i *Tristia* secondo l'edizione teubneriana di J. B. HALL (Stuttgart und Leipzig 1995).

<sup>15</sup> Questo motivo, immediatamente dichiarato in apertura (*Trist. I 1, 3-4 Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse; / infelix, habitum temporis huius habe*), è ampiamente sviluppato fino al v. 14.

to<sup>16</sup>, né una condotta imprudente dovrà mettere a rischio i pochi amici superstiti che leggeranno i nuovi versi tra le lacrime e in silenzio pregheranno per il perdono dell'esule<sup>17</sup>. Il libro dovrà mettere in conto anche le critiche dei lettori che lo giudicheranno inferiore alla fama dell'ingegno del suo autore (*Trist. I 1, 35-36 Ut peragas mandata, liber, culpabere forsan, / ingeniique minor laude ferere mei*), ma in considerazione delle circostanze potrà essere sicuro (*Trist. I 1, 38 quaesito tempore tutus eris*), giacché la poesia nasce solo da un animo sereno e qualunque giudice resterà stupito per il solo fatto che Ovidio, in ansia per la propria vita, abbia ripreso a comporre versi<sup>18</sup>.

D'altra parte, è tale ormai la sorte infelice dell'autore che il suo libro non dovrà preoccuparsi di piacere al lettore: se un tempo il poeta ha perseguito con ardore la gloria e la fama, ora è già molto che egli non abbia in odio quei carmi che lo hanno portato in disgrazia (*Trist. I 1, 49-56 Denique securus fama, liber, ire memento, / nec tibi sit lecto displicuisse pudor: / non ita se praebet nobis Fortuna secundam / ut tibi sit ratio laudis habenda tuae. / Donec eram sospes, tituli tangebar amore, / quaerendique mihi nominis ardor erat: / carmina nunc si non studiumque, quod obfuit odi, / sit satis; ingenio sic fuga parta meo*). Ovidio, nella nuova condizione di esule, ha rinunciato al proprio nome e ha stravolto la sua poetica, eppure – e forse l'ammonimento non è privo di orgoglio – il libro non può pensare di passare inosservato e di non essere riconosciuto; gli consiglia perciò di entrare in città quasi di nascosto (i carmi di un tempo potrebbero nuocerli!)<sup>19</sup> e di mostrare subito, a comin-

---

<sup>16</sup> Cfr. *Trist. I 1, 23-24 Protinus admonitus repetet mea crimina lector, / et peragar populi publicus ore reus*.

<sup>17</sup> Cfr. *Trist. I 1, 25-30 Neu te defendas, quamvis mordebere dictis: / causa patrocini non bona peior erit. / Invenies aliquem, qui me suspiret ademptum, / carmina nec sicis perlegat ista genis, / et tacitus secum, ne quis malus audiat, optet, / sit mea lenito Caesare poena levis*.

<sup>18</sup> *Trist. I 1, 39-46 Carmina proveniunt animo deducta sereno: / nubila sunt subitis pectora nostra malis. / Carmina secessum scribentis et otia quaerunt: / me mare, me venti, me fera iactat hiemps. / Carminibus metus omnis obest: ego territus ensem / haesurum iugulo iam puto iamque meo. / Haec quoque quod facio, iudex mirabitur aequus, / scriptaque cum venia qualiacumque leget*.

<sup>19</sup> Cfr. *Trist. I 1, 59-64 Nec te, quod venias magnam peregrinus in urbem, / ignotum populo posse venire puta. / Ut titulo careas, ipso noscere colore; / dissimulare velis, te liquet esse meum. / Clam tamen intrato, ne te mea carmina laedant: / non sunt ut quondam plena favoris erant*.

ciare dal titolo, che nulla ha in comune con la poesia d'amore, che ha già pagato la meritata pena: "*inspice*" dic "*titulum: non sum praeceptor amoris; / quas meruit poenas iam dedit illud opus*" (*Trist.* I 1, 67-68).

Proprio il ricordo della punizione subita induce Ovidio ad affrontare il nodo ineludibile della poesia dell'esilio: il rapporto con Augusto, l'autore della condanna politica che interdice le relazioni del poeta con il suo pubblico ed è il signore assoluto della sua sorte, in una tragica identificazione di vita e di poesia. Il ritorno del libro a Roma ha il sapore di una sfida, giacché il poeta tenta con i suoi versi di spezzare il suo isolamento di uomo e di artista e di aggirare il divieto dell'imperatore; per questo egli è molto cauto ed esitante nel consigliare al suo libro di recarsi al palazzo del principe: *Forsitan expectes an in alta Palatia missum / scandere te iubeam Caesareamque domum* (*Trist.* I 1, 69-70). Ovidio non si fida, giacché da quella rocca è stato scagliato il fulmine che su di lui si è abbattuto; sa bene che sul Palatino dimorano numi mitissimi, ma continua ad avere paura di quei luoghi e di quegli dei che lo hanno colpito<sup>20</sup>, dimostrando – forse insinua – ira implacabile piuttosto che clemenza<sup>21</sup>. La paura di Augusto, il *metus* per un pericolo sempre incombente, trovano la loro rappresentazione analogica in una serie esemplare che si traduce in similitudine (*Trist.* I 1,75-82):

*Terretur minimo pennae stridore columba,  
unguibus, accipiter, saucia facta tuis;  
nec procul a stabulis audet discedere, siqua  
excussa est avidi dentibus agna lupi.  
Vitaret caelum Phaethon, si viveret, et quos  
optarat stulte, tangere nollet equos.  
Me quoque, quae sensi, fateor Iovis arma timere;  
me reor infesto, cum tonat, igne peti.*

<sup>20</sup> Cfr. *Trist.* I 1,71-74 *Ignoscant augusta mihi loca dique locorum! / Venit in hoc illa fulmen ab arce caput. / Esse quidem memini mitissima sedibus illis / numina, sed timeo quae nocere loca.*

<sup>21</sup> Il ruolo complesso di Augusto nella poesia dell'esilio, con le sue implicazioni sul piano della costruzione poetica e, più ampiamente, ideologica del testo, è approfondito in più direzioni da SANDRA CITRONI MARCHETTI, *Amicizia e potere nelle lettere di Cicerone e nelle elegie ovidiane dall'esilio*, Firenze 2000 (si veda in particolare la terza parte dello studio, "L'intermediazione presso il principe: l'esilio di Ovidio e i suoi precedenti", pp. 213 ss.).

Il catalogo comprende tre esempi non omogenei: i primi due, di carattere topico, appartengono al mondo animale e ricordano il terrore della colomba ad ogni piccolo stridere di ali, se è stata ferita dallo sparviero con i suoi artigli, o quello dell'agnella che non osa più uscire dall'ovile se è stata già una volta aggredita dal lupo<sup>22</sup>. Il terzo esempio, di carattere mitologico, è concettualmente diverso, innanzitutto perché ipotizza quello che sarebbe stato il comportamento di Fetonte, che mai più avrebbe voluto toccare i cavalli, se fosse sopravvissuto alla distruzione del carro del Sole. Attraverso le analogie proposte il poeta spiega il proprio stato d'animo: egli è la vittima aggredita che continua ad avere paura del proprio aggressore, evidentemente il principe. Se nel caso degli animali lo schema perseguitato/persecutore è esplicito (colomba/sparviero, agnella/lupo), nel caso di Fetonte il ricordo del persecutore è assente ed è come trasferito alla successiva metafora con cui il poeta paragona i provvedimenti dell'imperatore, che lo hanno condannato all'esilio, ai fulmini scagliati da Giove<sup>23</sup>, dai quali fu abbattuto l'auriga figlio del sole. La strategia retorica determina la proiezione e l'amplificazione della vicenda di Ovidio nella tragedia di Fetonte, il primo modello epico-tragico su cui il poeta costruisce una rappresentazione di sé coerente con la nuova esperienza dell'elegia dell'esilio<sup>24</sup>. Il ricordo del giovane auriga celeste innesca, d'altra parte, la memoria delle *Metamorfosi*, istituendo una connessione intertestuale tra la storia epica di Fetonte e la sua continuazione in chiave di elegia triste<sup>25</sup>. L'allusività linguistica del nuovo testo è evidente: *optarat* (*Trist.* I 1,80) è verbo chiave nell'episodio delle *Metamorfosi*, dove ricorre a più riprese in chiave polemica nelle paro-

<sup>22</sup> Sulla proverbialità di questi esempi e la loro occorrenza in poesia, cfr. BONVICINI, *op. cit.*, pp. 219-220.

<sup>23</sup> Per l'identificazione Augusto/Giove, motivo dell'ideologia del principato, e la metafora del fulmine nella poesia ovidiana dell'esilio, cfr. CITRONI MARCHETTI, *op. cit.*, in part. pp. 233 ss.

<sup>24</sup> Questa peculiarità della poesia elegiaca dell'esilio è approfondita, in particolare, da L. GALASSO, *Modelli tragici e ricodificazione elegiaca...*, cit., pp. 83-99.

<sup>25</sup> A. BARCHIESI, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, "MD" 16, 1986, pp. 77-108, attraverso la discussione di alcuni esempi che interessano anche i *Tristia*, propone interessanti osservazioni sui modi dell'arte intertestuale di Ovidio.



le che il Sole rivolge al figlio (*Met.* II 56; 102; 148)<sup>26</sup>; l'affermazione *tangere nollet equos* (*Trist.* I 1,80) riporta al momento drammatico in cui il giovane, perso ormai il controllo del carro, è preso da terrore e vorrebbe non avere mai toccato i cavalli del padre (*Met.* II 182 *et iam mallet equos numquam tetigisse paternos*).

La nuova storia di Fetonte, quella in cui Ovidio si riconosce, è costruita sulla paura, su quella paura che il padre cercava inutilmente di incutergli e che egli avrebbe provato in balia dei cavalli nella solitudine dell'etere sconvolto. Il distico dei *Tristia* (I 1,79-80) si fonda su una selezione degli avvenimenti opposta a quella operata per l'epitafio che suggella la fine dell'auriga celeste nelle *Metamorfosi* (II 327-328). Nella poesia dell'esilio si assiste a una palinodia completa, giacché, nel formulare l'ipotesi di ciò che Fetonte avrebbe fatto se fosse sopravvissuto, Ovidio ne rilegge il mito, capovolgendo il proprio punto di vista: il giovane *magnanimus* (*Met.* II 111) che ha osato una sfida sublime (*Met.* II 328 *magnis tamen excidit ausis*) è diventato nei *Tristia* uno sciocco, un folle, perché tale è il suo desiderio di cielo (*Trist.* I 1,79-80 *et quos / optarat stulte*); si ha quasi l'impressione che il poeta abbia voluto riproporre con brutalità (*stulte*) quanto il Sole preoccupato, con senso di misura (*sapientius*), aveva detto al figlio: *ne dubita, dabitur... / quodcumque optaris, sed tu sapientius opta* (*Met.* II 101-102).

Fetonte, inserito nell'elegia proemiale dei *Tristia*, è il primo personaggio del mito<sup>27</sup> a essere utilizzato dal poeta in esilio per esprime-

<sup>26</sup> *Met.* II 56 *Sors tua mortalis; non est mortale quod optas; 101-102 Ne dubita, dabitur (Stygias iuravimus undas) / quodcumque optaris, sed tu sapientius opta; 148 dumque male optatos nondum premis inscius axes.*

<sup>27</sup> Variamente Ovidio utilizza il mito in questa prima elegia. Egli spiega il suo rifiuto a ritornare nei luoghi da cui è scaturita la sua disgrazia ricordando il mito della flotta greca, che di ritorno da Troia si schiantò sugli scogli del capo Cafereo, e sviluppando una nuova similitudine (*Trist.* I 1,83-86): *Quicumque Argolica de classe Capherea fugit, / semper ab Euboicis vela retorsit aquis: / et mea cumba semel vasta percussa procella / illum, quo laesa est, horret adire locum.* Ancora un mito già narrato nelle *Metamorfosi*, quello di Icaro, è utilizzato dal poeta per raccomandare al suo libro di non avere mire eccessive e di accontentarsi prudentemente di essere letto da un pubblico di condizione modesta (*Trist.* I 1,87-90): *Ergo, care liber, timida circumspice mente, / et satis a media sit tibi plebe legi. / Dum petit infirmis nimium sublimia pinnis / Icarus, Icarus nomina fecit aquis.* Più innanzi, con un altro paragone, il poeta ricorda che la sua ferita (l'esilio) può essere guarita solo da chi l'ha inferta (Augusto), proprio

re la sua nuova condizione; ma perché ciò sia possibile deve subire egli stesso una trasformazione rispetto al testo delle *Metamorfosi*, deve rinunciare la sua aspirazione al cielo e riconoscere la stoltezza dei suoi comportamenti. La similitudine con il poeta funziona, così, per il fatto che sia Ovidio che Fetonte sono stati colpiti dal fulmine di Giove: il primo è riuscito ad avere salva la vita, ma vive in una condizione di angoscia e sfugge al nume che lo ha punito perché teme sempre di essere nuovamente colpito, l'altro, l'eroe del mito, non è scampato al fulmine, ma, se fosse sopravvissuto, finalmente rinsavito, avrebbe rinunciato al cielo<sup>28</sup>, nel timore – come Ovidio – di patire ancora una volta il fulmine e precipitare nel vuoto. L'altro elemento in comune che implica la similitudine è la figura del persecutore, così che Augusto che infligge la condanna al poeta è come Giove che abbatte con il fulmine l'auriga. È questo il primo messaggio che dall'esilio Ovidio invia al suo imperatore<sup>29</sup>: continua ad avere paura di lui, della sua potenza vendicatrice come di Giove che fulminò Fetonte; ma il padre onnipotente del racconto delle *Metamorfosi* (II 304 *At pater omnipotens...*) è figura paradossale ai limiti del ridicolo, giacché chiama a testimoni gli altri dei per giustificare la necessità del suo intervento a dan-

come la ruggine della lancia di Achille fu l'unico rimedio per la ferita di Telefo (*Trist.* I 1,99-100): *namque ea vel nemo, vel qui mihi vulnera fecit / solus Achilleo tollere more potest.* Alla sfera del mito rinvia, infine, la definizione con cui Ovidio invita il libro ad apostrofare i tre volumi dell'*Ars*, se proprio non intende sfuggirli (*Trist.* I 1,111-114): *tres procul obscura latitantes parte videbis; / sic quoque, quod nemo nescit, amare docent. / Hos tu vel fugias, vel, si satis oris habebis, / Oedipodas facito Telegonosque voces.* Su questi contesti, utili le note di commento di Bonvicini, *op. cit.*, pp. 220-222.

<sup>28</sup> La storia di Fetonte è costruita da Ovidio sul desiderio liberatorio del cielo, fin da quando parla con la madre Climene (*Met.* I 761 *meque adsere caelo*) e si avvia alla reggia del padre con un solo pensiero dominante (*Met.* I 777 *et concipit aethera mente*).

<sup>29</sup> Ovidio parla ad Augusto per il tramite del libro; osserva Citroni, *op. cit.*, 129-132, che solo nell'elegia del II libro dei *Tristia*, che inizia con un'allocuzione all'intera sua opera, il poeta si rivolge direttamente al principe: "Non mi pare sia stato notato che in tutto il resto dell'opera dall'esilio Ovidio non osa quasi mai rivolgersi direttamente ad Augusto, cui pur fa continuamente riferimento. Solo nel II libro egli decide di affrontare il dialogo col principe, ma presenta cautamente tale dialogo come sviluppo di una propria meditazione rivolta ai libelli" (p. 131).

no dell'inesperto auriga e fa ricorso al fulmine perché egli, l'autore del diluvio, in quel momento è privo di nuvole e di piogge. Solo in seguito a questa incredibile fatalità, per eliminare l'incendio del mondo fu costretto a spegnere il fuoco con il fuoco e a colpire con il fulmine Fetonte, sbalzandolo dal carro e dalla vita<sup>30</sup>. L'accostamento di Augusto a questo Giove è perciò imbarazzante: a causa sua il volo di Ovidio come il volo audace di Fetonte si è interrotto, entrambi hanno subito una metamorfosi e sono diventati protagonisti di un'esperienza nuova e triste di poesia e di vita.

D'altra parte, l'elegia proemiale dei *Tristia*, prima ancora di inaugurare la produzione poetica dell'esilio e di segnare lo stacco netto con i libri già scritti e lasciati a Roma, rappresenta anche la continuazione ideale del grande poema epico sulle "forme mutate" forse ancora incompiuto, che solo ora trova il suo degno epilogo nella metamorfosi del poeta stesso e della sua fortuna<sup>31</sup>; la raccomandazione del poeta al libro è quella di dialogare, una volta giunto negli scaffali della casa di Roma, con i quindici volumi delle *Metamorfosi* per annunciare loro il nuovo finale, in chiave di tragica autobiografia (*Trist.* I 1, 117-122):

*Sunt quoque mutatae, ter quinque volumina, formae,  
nuper ab exequiis pignora rapta meis.  
His mando dicas, inter mutata referrī  
fortunae vultum corpora posse meae;  
namque ea dissimilis subito est effecta priori,  
flendaque nunc, alio tempore laeta fuit.*

La sorte mutata del poeta è la chiave intertestuale del dialogo tra *Metamorfosi* e *Tristia*: una nuova storia poetica nasce nel segno di Fetonte che rinuncia a volare, nel segno della paura del presente che

<sup>30</sup> Cfr. *Met.* II 309-313 *Sed neque quas posset terris inducere nubes / tunc habuit nec quos caelo demitteret imbres; / intonat et dextra libratum fulmen ab aure / misit in aurigam pariterque animaque rotisque / expulit et saevis compescuit ignibus ignes.*

<sup>31</sup> Cfr. BARCHIESI, *Problemi d'interpretazione in Ovidio...*, cit., pp. 104-105. Quanto al motivo della incompiutezza delle *Metamorfosi*, più volte nei *Tristia* ricorrente, si veda – anche per opportuni rinvii bibliografici – Barchiesi, *op. cit.*, pp. 136-137.

annulla la sublime sfida di chi vuole conquistare il cielo.<sup>32</sup>

Il giovane auriga del carro celeste ritorna nel III libro dei *Tristia*, in un'elegia-epistola che il poeta rivolge a un amico sincero per esortarlo a vivere appartato lontano dai potenti, che possono aiutare ma anche nuocere: la paura del fulmine è sempre incombente (III 4 a, 1-8 *O mihi care quidem semper, sed tempore duro / cognite, res postquam procubuerunt meae, / usibus edocto si quicquam credis amico, / vive tibi et longe nomina magna fuge. / Vive tibi, quantumque potes, praelustria vita: / saevum praelustri fulmen ab arce venit. / Nam quamquam multum possunt prodesse potentes, / non prosit potius, si quis obesse potest!*). Se Ovidio stesso avesse seguito questo ammonimento, non avrebbe patito l'esilio e vivrebbe ancora a Roma<sup>33</sup>; l'ideale della *mediocritas*, di ostentata ispirazione oraziana, si traduce in una prima sentenza (*Trist.* III 4 a, 17-18 *Qui cadit in plano – vix hoc tamen evenit ipsum – / sic cadit ut tacta surgere possit humo*), che è un invito a volare basso per evitare cadute irreparabili ed è illustrata da alcuni esempi tratti dalla sfera epico-tragica (Elpenore, il compagno di Ulisse caduto ubriaco dal tetto del palazzo di Circe, e ancora Icaro, come in *Trist.* I 1)<sup>34</sup>. Ne scaturisce una nuova massima, quella epicurea del vivere nascosto entro i limiti della propria fortuna (*Trist.* III 4 a, 25-26 *Crede mihi, bene qui latuit, bene vixit, et intra / fortunam debet quisque manere suam*), proiettata anch'essa nel mondo dell'epica e del mito, e fatta propria dal poeta per ammonire l'amico (*Trist.* III 4 a, 27-32):

*non foret Eumedes orbis, si filius eius  
stultus Achilleos non adamasset equos;  
nec natum in flamma vidisset, in arbore natus,  
cepisset genitor si Phaethonta Merops.  
Tū quoque formida nimium sublimia semper,  
propositique, precor, contrahe vela tui.*

<sup>32</sup> Per la lettura dell'episodio di Fetonte come sfida rischiosa di poesia sublime, cfr. Barchiesi, *op. cit.*, p. 263.

<sup>33</sup> Cfr. *Trist.* III 4 a, 13-14 *Haec ego si monitor monitus prius ipse fuisset, / in qua debueram forsitan urbe forem.*

<sup>34</sup> Cfr. *Trist.* III 4 a, 19-24 *at miser Elpenor tecto delapsus ab alto / occurrit regi debilis umbra suo. / Quid fuit ut tutas agitarit Daedalus alas, / Icarus Icaris nomine signet aquas? / Nempe quod hic alte, demissius ille volabat; / nam pinnas ambo non tenere pares.*

Sono due coppie di padre e figlio, il cui meccanismo diegetico e esemplare funziona in modo profondamente diverso; nel primo caso il padre Eumede subisce le conseguenze della sciocca imprudenza del figlio Dolone, che si recò a esplorare l'accampamento greco, attratto dalla promessa di ricevere in premio i cavalli di Achille, ma fu sorpreso e ucciso da Diomede e Odisseo nonostante la sua confessione<sup>35</sup>. Per molti aspetti sorprendente è la seconda coppia, Merope e Fetonte, giacché la colpa è di Merope, che non avrebbe visto la fine del figlio e delle figlie Eliadi, se solo come genitore avesse riconosciuto Fetonte. Del tutto spiazzante per il lettore è il ruolo attribuito a Merope nel confronto con il testo delle *Metamorfosi*, dove lo sposo di Climene non ha narrativamente alcuna funzione dinamica; compare, infatti, nella preghiera del giovane alla madre per implorarla a dargli prove certe sul suo vero padre<sup>36</sup>, e poi nel momento della paura, quando l'auriga, ormai in balia del carro, vede la terra sempre più lontana e non vorrebbe mai aver toccato i cavalli, né conosciuto la propria nascita né convinto la madre, vorrebbe piuttosto essere detto figlio di Merope (*Met.* II 182-184 *Et iam mallet equos numquam tetigisse paternos, / iam cognosse genus piget et valuisse rogando, / iam Meropis dici cupiens...*). Indubbiamente sembra questo il contesto più vicino al punto di vista dei *Tristia*, un contesto peraltro già ripreso – come si è visto – nell'elegia proemiale (I 1,80), a testimoniare la normalizzazione di Fetonte e la rinuncia ad ogni aspirazione al cielo. Tuttavia in *Trist.* III 4 a, 29-30 la figura del giovane è decisamente marginalizzata, giacché ogni responsabilità della catastrofe finale ricade su Merope, e diventano poco chiari anche i termini dell'analogia, giacché la necessità di volare basso e di moderare le proprie aspirazioni ha senso per il comportamento del figlio del Sole, meno se la si riferisce al marito di Climene che avrebbe dovuto fare da padre al giovane, per evitargli di andare alla ricerca del genitore divino. In verità si fa quasi fatica a riconoscere una continuità dialogica tra il testo dei *Tristia* e la storia di Fetonte narrata nelle *Metamorfosi*; è come se Ovidio, dopo la palinodia della prima elegia dell'esilio, abbia voluto ridimensionare il giovane magnanimo che incarnava la sfida della sua stessa poesia.

<sup>35</sup> La storia di Dolone è narrata nel X libro dell'*Iliade* (vv. 299 ss.); il personaggio è anche protagonista del *Reso* di Euripide.

<sup>36</sup> Cfr. *Met.* I 762-764 *Dixit et implicuit materno bracchia collo / perque suum Meropisque caput taedasque sororum / traderet oravit veri sibi signa parentis.*

Questo processo di opacizzazione della figura di Fetonte prosegue e giunge a compimento nell'elegia IV 3 dei *Tristia*, l'ultimo contesto in cui è ricordato il mito del figlio del Sole. Il poeta si rivolge alle stelle dell'Orsa<sup>37</sup> e chiede loro di indirizzare lo sguardo verso Roma e alla sua donna per riferire se gli è ancora fedele o lo ha dimenticato (*Trist.* IV 3,7-10 *aspicite illa, precor, quae non bene moenia quondam / dicitur Iliades transiluisse Remus, / inque meam nitidos dominam convertite vultus, / sitque memor nostri necne, referte, mihi*). I suoi timori sono infondati e può essere certo che mai lo dimenticherà colei che conserva il suo nome nel cuore<sup>38</sup>; piuttosto, al pensiero del dolore che la sua sposa sente, Ovidio prova sdegno per essere la causa di quella sofferenza e si augura che la donna possa almeno trovare sfogo e sollievo nel pianto: meglio sarebbe che lo avesse pianto morto, seppellito nella terra natale. Invece il poeta vive ed è costretto ad arrossire per la condanna all'esilio; ma ancora più infelice sarebbe al pensiero che la sua donna, un tempo orgogliosa del marito, provasse ora vergogna per essere sua sposa<sup>39</sup>: è giusto che si senta addolorata, ma non deve certo sentirsi umiliata (*Trist.* IV 3,61-62): *Nunc quoque ne pudeat quod sis mihi nupta; tuusque / non dolor hinc debet, debet abesse pudor*. L'esempio viene ancora una volta dal mito, che dimostra come i personaggi colpiti in diversa misura dalla fiamma di Giove non furono abbandonati dai propri parenti (*Trist.* IV 3,63-70):

<sup>37</sup> Cfr. *Trist.* IV 3,1-6 *Magna minor ferae, quarum regis altera Graias, / altera Sidonias, utraque fida, rates, / omnia cum summo positae videatis in axe / et maris occiduas non subeatis aquas, / aetheriamque suis cingens amplexibus arcem / vester ab intacta circulus extet humo.*

<sup>38</sup> Cfr. *Trist.* IV 3,11-18 *Ei mihi! Cur nimium quae sunt manifesta requiro? / Cur labat ambiguo spes mihi mixta metu? / Crede quod est et vis, ac desine tuta vereri, / deque fide certa sit tibi certa fides, / quodque polo fixae nequeunt tibi dicere flammae, / non mentitura tu tibi voce refer, / esse tui memorem, de qua tibi maxima cura est, / quodque potest, secum nomen habere tuum.*

<sup>39</sup> Cfr. *Trist.* IV 3,49-60 *Me miserum, si tu, cum diceris exulis uxor, / avertis vultus et subit ora rubor! / Me miserum, si turpe putas mihi nupta videri! / Me miserum, si te iam pudet esse meam! / Tempus ubi est illud, quo te iactare solebas / coniuge, nec nomen dissimulare viri? / Tempus ubi est, quo te – nisi non vis illa referri – / et dici, memini, iuvat et esse meam? / Utque proba dignum est, omni tibi dote placebam: / addebat veris multa faventis amor. / Nec, quem praeferes – ita res tibi magna videbar – / quemque tuum mallet esse, vir alter erat.*

*Cum cecidit Capaneus subito temerarius ictu,  
 num legis Evadne erubuisse viro?  
 Nec, quia rex mundi conpescuit ignibus ignes,  
 ipse suis Phaethon infitiandus erat;  
 nec Semele Cadmo facta est aliena parenti,  
 quod precibus periit ambitiosa suis.  
 Nec tibi, quod saevis ego sum Iovis ignibus ictus,  
 purpureus molli fiat in ore rubor.*

Il catalogo delle vittime del potere, tra le quali ultimo si colloca Ovidio punito da Giove/Augusto (l'assimilazione proposta nell'elegia proemiale è ormai un topos della poesia dell'esilio), è narrativamente costruito sulle reazioni dei familiari più che sui protagonisti mitologici. L'analogia che funziona perfettamente riguarda i termini estremi, le coppie di marito e moglie (Capaneo/Evadne e Ovidio/Fabia), che sono tuttavia anche le più distanti sul piano della colpa commessa dal marito (Capaneo ha offeso Giove). I due esempi intermedi, Fetonte/parenti e Semele/padre Cadmo, se pure meno coerenti in chiave analogica, propongono invece vittime la cui colpevolezza nei confronti di Giove si riduce progressivamente fino ad annullarsi per Ovidio, che ha subito un crudele arbitrio (v. 69 *saevis... Iovis ignibus*)<sup>40</sup>. L'esempio del giovane auriga ancora una volta richiama allusivamente l'episodio delle *Metamorfosi* grazie al riuso di tessere linguistiche mutate dal contesto epico: la seconda parte del v. 65 è interamente ripresa da *Met. II 313 (expulit et saevis conpescuit ignibus ignes)*, così come *infitiandus* del v. 66 proviene da *Met. II 34 (progenies, Phaethon, haud infitianda parenti?)*<sup>41</sup>. Peraltro solo nel contesto relativo a Fetonte compare esplicita la figura di Giove, e non nel suo ruolo di *pater*, ma di *rex*, parola semanticamente ambigua nella lingua latina e pericolosamente sovrapponibile al significato di *tyrannus*. È la premessa indispensabile a compren-

dere l'identificazione di Augusto con Giove a proposito dell'ultimo esempio della serie catalogica, relativo alla vicenda del poeta colpito dal fulmine del principe/*rex*: non a caso la connotazione negativa del fulmine (v. 69 *saevis... ignibus*) è ripresa identica, anche nella sede metrica, da *Met. II 313*, il verso già utilizzato per il ricordo diretto del caso di Fetonte. Con sapiente tecnica retorica il catalogo che da Capaneo giunge a Ovidio ha un ritmo discendente circa la responsabilità delle vittime (dal colpevole all'innocente), ascendente invece quanto a progressiva svalutazione della figura di Giove, alla fine crudele persecutore.

In questa costruzione narrativa il mito del giovane figlio del Sole è citato all'interno di una rete di corrispondenze intertestuali che valorizzano direzioni di senso secondarie nel racconto delle *Metamorfosi*; nei *Tristia* Fetonte è finito in un catalogo e si è definitivamente trasformato in un topos retorico, incapace ormai di volare, come il suo infelice poeta.

ARTURO DE VIVO  
 Università "Federico II" - Napoli

<sup>40</sup> Utili osservazioni sull'apparato mitologico e la costruzione del catalogo, anche per la bibliografia, in BONVICINI, *op. cit.*, 369-370.

<sup>41</sup> *Infitor*, d'altra parte, è un verbo che solo Ovidio recupera nella poesia augustea (cfr. BARCHIESI, *op. cit.*, p. 242). Il riuso di *Met. II 34* nell'elegia IV 3 dei *Tristia* può trovare conferma nell'identica collocazione metrica del nome proprio *Phaeton* sempre al v. 66, e forse nella ripresa di *parenti*, ultima parola di *Met. II 34*, in chiusura del successivo v. 67.

### ***I Tristia di Ovidio e la Montanina di Dante***

I temi che accomunano Ovidio con Dante, amore, esilio e trasformazioni, sono trattati con le diversità dettate dalle loro epoche, ma rimangono pur sempre in funzione delle strategie retoriche della narrativa. Nel complesso delle innovazioni prodottesi fra i secoli XII e XIV con i fermenti delle scuole di poesia, il modo d'intendere l'esperienza d'amore viene a essere considerato nobilitante perché permette di partecipare dell'aristocrazia dello spirito. In quanto tale esso è il prodotto di un'alta speculazione filosofica che è in grado di cogliere gli aspetti psicologici e psicagogici.

La poesia persegue l'obiettivo di manifestarsi come dottrina d'amore e di realizzarsi nel transito fra il profano e il divino e, in tal modo, raggiunge un unico valore, che si dimostra assoluto perché comprende la sintesi dei tre aspetti.

Quando Dante, oramai reso "gentile di cuore" dall'esperienza stilnovista che aveva teorizzato la dottrina della donna salutare, intraprende il cammino del riscatto, si serve di quei temi predisponendoli in contesti che risultano determinanti ai fini della loro interpretazione.

L'amore, proprio mentre si avvia a essere uno strumento di redenzione, compare come un sentimento essenzialmente terreno, da cui Dante è tiranneggiato, che finisce per distoglierlo dalla meditazione e che rischia di condurlo alla morte. Vengono a riproporsi le posizioni che la *Vita Nova* aveva superate ("non buona è la signoria d'Amore", si ricordi la suggestione di Gianfranco Contini sul "secondo stilnovismo" di Dante).

Questo momento di crisi va collocato attorno al 1307, quando Dante ritorna al confronto “fuori programma” con la lirica d’amore *Amor, da che convien pur ch’io mi doglia* che lo distrae per un, sia pur breve, lasso di tempo dalla scrittura della prima cantica della sua epica cristiana per portarlo a narrare di una passione, tanto crudele quanto enigmatica, verso una alpigiana “bella e ria”. Si tratta della canzone “montanina”, testo di trapasso, sia nell’ambito dello sviluppo della produzione dantesca sia per la metamorfosi dell’ego poetico.

Si tratta di una composizione che segnala anche una liminalità fra i due maggiori *Auctores* di Dante, nella correlazione fra Ovidio e Virgilio. Ambedue sono presenti allorché, nel percorrere l’Inferno sotto la guida di Virgilio, Dante raffigura l’esistenza tormentata prendendo a ispiratore Ovidio, per configurarla nella icasticità delle trasformazioni, nell’accostamento della realtà dei viventi a quella dei dannati, nell’ambiguità della rappresentazione dei diavoli che, al pari degli dèi pagani, mostrano, accanto alla drammaticità, la debolezza.

Dante ha bisogno di ricorrere all’esperienza di Ovidio quando, per riuscire a distaccarsi totalmente dalla dimensione terrena, deve creare il senso della “distanza” incolmabile fra il punto di arrivo e quello di partenza.

Tuttavia, nel poeta di Sulmona, l’esilio di Tomi è contraddistinto dalla solitudine, dalla desolazione, dallo strazio per il rimpianto e per i tentativi di discolarsi del *carmen* e dell’*error*, determinando una situazione che lo spinge verso l’adulazione e lo fa vivere nell’attesa del richiamo.

Nel viaggio di Dante, invece, la lontananza è la vera dimensione perché è attraverso di essa che si attualizza l’itinerario della mente verso Dio. La *Vita Nova* (XL) già comincia a parlo come una potenzialità, e la città “ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna” si trasforma nella prefigurazione della *Civitas Dei* agostiniana. La mancanza di congruenza con l’atteggiamento di Ovidio sposta il focus sull’*Eneide* di Virgilio nella quale tutti gli esiliati sono spinti dalla volontà divina perché sono destinati a fondare una nuova città.

Il pensiero cristiano elabora la dottrina della totale estraneità del credente rispetto al mondo, aprendo in tal modo al *topos* letterario dell’esilio. Nel rifarsi a motivi vetero-testamentari e nel riattualizzare idealmente i trasferimenti del popolo eletto in Egitto e in Babilonia, il tema si sviluppa in s. Paolo - “mentre viviamo nel corpo, siamo esuli

lontani dal Signore” (2 *Cor.* 5, 6) -, per ritrovarsi in s. Agostino - per il quale la Città di Dio rappresenta la vera patria del credente -, fino a raffigurare, presso alcuni movimenti monastici, l’intera esistenza terrena che si pone come una *peregrinatio* (Hexter 2007: 216-220).

Come Dante fa dire ad Adamo, lo snaturamento dell’umanità è iniziato con la cacciata dal Paradiso: “Or, figliuol mio, non il gustar del legno / fu per sé la cagion di tanto essilio, / ma solamente il trapassar del segno” (*Par.* XXVI, 115-117).

Alla canzone montanina Dante allega anche un *accessus* in latino in cui, sotto forma di epistola inviata a Moroello Malaspina, vengono descritte le fasi della sua esperienza. Alla forte sensazione di appagamento per gli atteggiamenti e la parvenza di questa donna apparsa all’improvviso, quasi fosse caduta come un fulmine (*fulgur descendens*), allo stupore che lo assale (*ostupui...stupor*), fa immediatamente seguito la paura del tuono (*susequentis tonitruu terrore*) e Dante viene catturato dalla fiamma della bellezza e posseduto da un amore crudele e autoritario (*inspecta flamma pulcritudinis huius amor terribilis et imperiosus me tenuit*).

La descrizione della sovranità d’amore è resa attraverso una visione devastante per la libertà di Dante, che viene ridotto alla totale mercè dello strapotere del tiranno. Questi abbatte, caccia, lega (*vel occidit, vel expulit vel ligavit*) qualunque anelito di opposizione, annichilisce (*occidit*) il proposito di Dante di non occuparsi più di canzoni d’amore, impedisce (*relegavit*) le sue riflessioni sulle realtà terrestri e celesti, per vincolare a sé (*ligavit*) il suo libero arbitrio.

Il lessico qui impiegato non lascia dubbi circa la decisione di assimilare la propria esperienza al genere della *relegatio* a cui Ovidio è stato condannato (“quippe relegatus, non exul, dicor in illo [= edito]” *Trist.* II, 137). Così come i campi e i monti che “in mezzo l’alpi” di nuovo lo avvinghiano (“una catena il serra”) mettono in rilievo l’estraneità totale di questo luogo rispetto allo spazio della città che è divenuto un tratto di distinzione dello habitat della poetica dopo che ha abbandonato gli ambienti cortesi per vivere nel contesto urbanizzato. Alla Roma augustea si sostituiscono ora Bologna o Firenze.

La poesia ha i suoi luoghi, così come ha i suoi modi argomentativi: l’impianto è la sua *ragione* e la composizione è il suo *ornamento*, che si indirizzano al pubblico competente (*le persone c’hanno intendimento*, cf. Cavalcanti *Donna me prega*).

Se nell'epistola ricorre l'immagine presente in Guinizelli della distruzione provocata dalla saetta che tutto "spezza e fende" (*Lo vostro bel saluto e'l gentil sguardo*), la metafora ricorre anche in Ovidio per denotare l'improvvisa ira dell'imperatore. Sovrapposizione di fonti che non è insolita, se si tiene in conto che, di recente, l'intervento critico di Paola Allegretti (2001) ha mostrato le informazioni condivise dalla canzone montanina con il canzoniere di Guittone d'Arezzo, e che la stessa analisi ha al contempo permesso di segnalare i numerosi debiti contratti con Ovidio.

Accanto all'autorità del *De rerum transformatione* che si ha nel *Convivio*, nella Epistola III diretta all'*Exulanti Pistoriensi*, ovvero a Cino da Pistoia, anch'egli in esilio, nel *De vulgari eloquentia*, nell'*Inferno*, Dante si accosta in questo caso al Poeta dei *Tristia* (Picone 1999).

Il collegamento con Ovidio avviene attraverso la procedura intertestuale, realizzata per emulazione, di ripetizioni linguistiche e stilistiche, nell'obiettivo di sviluppare l'invenzione, e per imitazione, di evocazioni e citazioni, con il fine di proporli nella dinamica di situazioni esemplari (Picone 1994).

In questo contesto, la "deviazione" che Dante mostra nel 1307 assume un suo rilievo nel contrapporre la posizione passiva dell'esilio, come rimpianto di ciò che si è lasciato, rispetto a quella attiva, animata dalla speranza nel miglioramento della propria condizione.

Sul modello della ricerca applicata ai fenomeni naturali, dove l'analisi avviene per disgregazione e per selezione, Guinizelli prospetta un quadro antitetico della sfera dei sentimenti e delle qualità morali. Pertanto, all'amore come elevazione (cf. *Al cor gentil rempaira sempre amore*), si contrappone la visione conturbante e minacciosa (cf. *Lo vostro bel saluto e'l gentil sguardo*) di una passione irrazionale dalla quale l'uomo è dominato. La ripresa da parte di Cavalcanti dibatte gli effetti derivati da questo stato nell'indicare l'allontanamento dalla conoscenza speculativa e, invece, nel premonire l'esito mortale per colui che si trova imbrigliato dallo *sbigottimento*.

L'incontro con Cavalcanti è programmatico. Annunciato nella *Vita Nova*, la quale destina a Guido, *primo delli miei amici*, il libello, il rapporto resta oscurato dalle rispettive posizioni sull'Averroismo.

Tuttavia, a pochi anni dalla morte di Cavalcanti, avvenuta nel 1300, e mentre Dante comincia a trovarsi impegnato, per descrivere

le trasformazioni corporee dei dannati relegati nei gironi dell'*Inferno*, a impadronirsi della tecnica delle metamorfosi di Ovidio, l'insegnamento della sua lettura serve anche a interpretare l'inquietudine e lo squilibrio mostrati da Guido nelle sue relazioni, così come la capacità introspettiva e diagnostica del poeta di Sulmona trova la prosecuzione negli interessi scientifici di Cavalcanti.

Sintomi omologhi, dunque, a quelli che Dante prova nella canzone montanina.

Un'operazione, questa, che riprende il carattere ovidiano della *fecunda licentia*, dell'azione creativa. D'altra parte, Ovidio colloca la sua poesia di amore in un contesto puramente letterario, denso di narrazione, ma in cui alcuni dei momenti del processo di innamoramento sono lasciati soprattutto alla fantasia del lettore.

Nella montanina, l'enfasi drammatica si abbandona alla fatalità quando l'istante dell'infatuazione si imprime nell'intelletto possibile e questo turbamento annulla l'atto dell'intelletto agente. Come a dire che le componenti restano disgregate (per dirla con Dante sono *sustanze partite da materia*) e non sono riordinate nella selezione che conduce alla conoscenza piena.

Dante si commiserà, con una progressione di espressioni patetiche (*duol*, *muoia*, *tormento*, *morire*, *tempesta*, *angoscia*, *morto*, *morir*, *uccidono*, *feruto*, *senza vita*, *ferita*, *disfece*, *percosso*, *triemi*, *paura*, *morto*, *morte*, *male*) che delineano lo stato depressivo in cui è precipitato il poeta da quando il suo ego si è fatto trascinare nel coinvolgimento amoroso.

Non è distante dalla prospettiva di Cavalcanti che ricalca ancora quella dei *faidits*, degli esiliati provenzali, tutti erranti nell'alienazione, schiacciati dal peso della privazione ("Perch'ì no spero di tornar giammai, ballatetta, in Toscana, / va' tu, leggera e piana, / dritt'a la donna mia" XXXV).

La canzone montanina termina con l'apostrofe alla canzone nel congedo, secondo la convenzione trobadorica venuta in essere come ripresa da Orazio e Ovidio dai quali prende origine come topos romano utilizzato da Marziale, Stazio e restato per tutta la tarda antichità.

Ma qui si coglie la polarità fra due opposti stati di essere. Se a ogni canzone spetta una sua collocazione ("Tu puoi sicuramente gir, canzone, là 've ti piace", Cavalcanti, *Donna me prega*), il testo poetico

può, in parallelo con il *liber* romano, divenire un *hospes*, un *peregrinus*, un oggetto animato che necessita di essere posto sotto *tutela*: “*hospes in urbe liber*” (*Trist.* III, 20).

Quello che importa soprattutto notare è la discordia nella sensibilità nei confronti della rappresentazione del libro quale mezzo di trasmissione a cui spetta di percorrere gli spazi che separano il luogo dell’esilio dalla città (Citroni 1986).

In Ovidio il libro entra nell’Urbe che ha cacciato il suo Autore, per farsi messaggero: “*Parve - nec invidio - sine me, liber, ibis in urbem: / ei mihi, quo domino non licet ire tuo! / vade, sed incultus, qualem decet exulis esse; / infelix habitum temporis huius habe*” (*Trist.* I, 1-4). Libro macchiato dalle lacrime, libro che deve far rivivere il ricordo dell’esule, libro che - se gli dèi lo volessero - potrebbe trasformarsi nel suo Autore.

Nella canzone montanina, è il territorio stesso a impedire il ritorno (“*là ond’io vegno una catena il serra / tal, che se piega vostra crudeltate, / non ha di ritornar qui libertate*”), perché Dante, traendo impulso da questa *relegatio*, si sente finalmente sicuro di avviarsi per il suo cammino.

DIEGO POLI  
*Università di Macerata*

### *Bibliografia*

- ALLEGRETTI P. 2001, *La canzone'montanina'*, di Dante Alighieri, Verbania.
- CITRONI M. 1986, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario*, in “*Maia*”, n.s., 38, pp. 111-146.
- HEXTER R.J. 2007, *Ovid and the medieval exilic imaginery*, in J.F. Gaertner, a c. di, *Writing exile: the discourse of displacement in Greco-Roman antiquity and beyond*, Leiden, Boston, pp. 209-256.
- PICONE M. 1994, *Dante argonauta. La ricezione dei miti ovidiani nella Commedia*, in M. Picone, B. Zimmermann, a c. di, *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart, pp. 173-202.
- PICONE M. 1999, *Dante, Ovidio e la poesia dell'esilio*, in “*Rassegna europea di letteratura italiana*” 14, pp. 7-23.

UMBERTO TODINI

### **Gli esili di Ovidio**

Qualche buona ragione per odiare o amare le *Metamorfosi*

Se lì qualcuno ricorda ancora il fu-Nasone  
e pur senza me, di me, in città, resta il nome,  
sappia che io vivo nella barbarie assoluta  
sotto stelle che mai toccano il mare;  
attorno Sarmati, gente feroce, e Bessi e Geti,  
nomi indegni di tanto mio ingegno!  
Finché l’aria è tiepida, ce ne salva il Danubio;  
con le sue acque fluenti impedisce le guerre.  
Ma quando il triste inverno mostra l’orrido volto...  
(*Tr.*, III, 10)

L’esilio di Ovidio, come quello di Dante, nasce da un contesto storico nel quale la personalità e l’opera dell’autore provocano un’azione di rigetto dove soprattutto nel caso di Ovidio, si mescolano e convivono ragioni ufficiali e maggiori (istituzionali) e ragioni private che, pur destinate a restare poi tra le pieghe dell’evento, lo hanno tuttavia innescato o, quantomeno, hanno contribuito ad innescarlo. Per solito si tratta di azioni e di reazioni che, accumulandosi nel vissuto in confronti vieppiù antagonisti, conducono ad un evento di esclusione e lasciano tracce di sé, destinate poi ad affievolirsi se non a perdersi completamente.

Così per Dante, quanto resta del suo esilio è la condanna dei Neri. Una condanna che allunga la propria ombra sul vissuto che



pure ha causato quell'evento. La *longa manus* di Bonifacio VIII, per interposta fazione, impone alla repubblica di Firenze una decisione che punta ad eliminare il vivente e il vissuto che hanno costruito un evento che, lo sapremo noi a posteriori e sarà Dante stesso ad affermarlo senza ambiguità, scaturisce dalla sostanza del suo pensiero e della sua opera. Dante poté incamminarsi lungo un sentiero erto ed aspro e tuttavia non privo del bene della libertà e in ciò fu senz'altro più fortunato del suo omologo antico che si trovò ad essere suddito di un 'dio' in terra, un imperatore cui nulla poteva ostare. A Bonifacio ostarono, almeno in parte, le istituzioni repubblicane di Firenze. Per Ovidio, stanti i tempi e quanto resta nei testi su quell'evento, si ebbe una condanna che la critica, tranne qualche eccezione, archivia come delitto di lesa maestà.

Ripercorriamo in sintesi tratti e ipotesi su una questione tuttora tra le più misteriose e *vexatae*. Nella sostanza si vuole che motivi personalissimi e riconducibili alla pubblica moralità sarebbero alla base della *relegatio* di Ovidio: dopo nove anni l'Augusto torna a inquietarsi per un nudo di famiglia che Ovidio avrebbe esibito nell'*Ars* e poi, inoltre, per una recente storia di adulterio in cui l'imperiale nipote Giulia Minore era stata protagonista e Ovidio testimone. Allora l'Onnipotente, furioso contro Giulia per non aver rispettato la battaglia in favore della sacralità del matrimonio e contro Ovidio per la intrusività recidiva e molesta in fatti di famiglia imperiale, avrebbe scacciato Giulia e relegato Ovidio nel punto più nero del nero Ponto.

Per quanto fonti e *testimonia* possano piegarsi alle manipolazioni, è sicuro che di questa versione, e del vissuto di cui essa tratta, Ovidio non fornisce alcun oggettivo riscontro ma testimonianze mai univoche, quasi tessere scomposte ad arte di un disegno che egli non vuole mostrare nella sua completezza. Ai nostri giorni, l'insieme dei suoi interventi in argomento fa pensare – e sembrerebbe un marchingegno per quanto *ante litteram*, ben degno del re delle metamorfosi – ad un interfaccia a più superfici mobili, una sorta di cubo di Rubik che, pur trovando da millenni soluzioni parziali, deve ancora trovare grazie all'abilità di Ovidio, chi lo riconduca al disegno d'origine cioè a dire, fuori dell'enigma delle soluzioni ogni volta parziali cui l'incastro critico, di volta in volta tentato, dà luogo. Verità che le manipo-

lazioni dei fatti da parte degli interpreti mutano via via, lungo le quali persiste e si accresce l'impressione che la *majestas* di Augusto resti alquanto incrinata e che tanto delitto, come una matroska del crimine, possa nascondere altri ben più gravi ma meno consoni ad una aperta presa di posizione imperiale.

Sembra essere la ritrosia calcolata di Ovidio sulla natura dell'evento a fomentare il gioco ed anche a non consentirne la soluzione, ma neppure a impedirne 'mosse' ulteriori inferendo via via, nelle testimonianze dei *Trista*, delle *Ex ponto* e nell'*Ibis*, ragioni ben diverse e giocoforza sottese e alluse in una luce di voluta ambiguità, forse con lo scopo:

- di non pregiudicare un provvedimento di clemenza;
- di sottacere una *culpa* relativa alla sola persona dell'imperatore;
- di sottacere e sfumare la delusione di Ovidio per il profondo senso di distacco e di condanna che le *Metamorfosi* appena proposte all'imperatore potevano aver provocato nell'augusto lettore e in molto meno augusti amici di corte.

Verrebbe da osservare che, se per l'esilio di Dante il vissuto venne assimilato e cancellato nel pretesto di un reato contro le istituzioni repubblicane, per Ovidio possa essere accaduto l'inverso: questioni di corte cioè a dire di un vissuto che si realizzava affiancato al potere stesso e ai suoi esponenti (ad esempio Seneca Retore segnala l'ostinazione del giovane Ovidio nel voler conservare, in *Ars* 2, 21, uno 'scandaloso' "*semivirumque bovem semibovemque virum*"), possono essere state riconfigurate come una *culpa* di copertura per nascondere la ricaduta inquietante che il nuovo *epos* delle *Metamorfosi* rispetto a quella dell'*Eneide*, provoca nell'immagine dell'Urbe, nella sua storia e nel potere del tempo. Dunque per comprendere le ragioni di tanto esilio continua a non servire tornare ad un gioco che è lo stesso Poeta a fomentare e, in ultima analisi, a dirigere. Ma se, nel plesso della sua reticenza, dobbiamo pur ammettere l'esistenza di un *error* concreto e, inidentificabile, nondimeno, quel *carmen* ad esso associato in modo così sibillino, potrà essere ricondotto ad una significato più vasto e generalizzato, quello della poesia in generale e delle *Metamorfosi* in specie, *Metamorfosi* che peraltro pure inconcluse, appena presentate

all'Augusto, vennero seguite dall'ordine della *relegatio* per il poeta e coinvolte esse stesse in una censura ubi qua e globale.

Cerchiamo dunque qualche prova, qualche evidenza che, sul piano dei contenuti e del pensiero espressi da questo *epos* decisamente innovativo renda plausibile questa ipotesi. Proviamo dunque a mutare per qualche istante i nostri panni in quelli di antichi romani, fedeli ed entusiasti lettori di un poema quale l'*Eneide* che ha fatto di Roma ombelico del mondo di allora e dei suoi eroi, esecutori fedeli del voler degli dei; immergiamoci dunque in un nuovo *epos* del poeta più famoso di allora e cerchiamo di leggere nelle *Metamorfosi* ciò che le distingue da ogni altro poema epico precedente, ci porti ad odiarle oppure ad amarle oltre misura.

#### *Poemi epici a fronte*

Cominciamo col tornare agli *incipit* dei principali poemi epici dell'antichità greca e latina:

Μοῦσαι Πιερίθην ἀοιδῆσιν κλείουσαι (Hes. *Op.*)  
Muse di Pieria che date gloria col canto;

Μουσάων Ελικωνιάδων ἀρχώμεθ' ἀείδειν (Hes. *Th.*)  
Dalle Muse del Monte Eliconia iniziamo a cantare;

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος (II)  
L'ira cantami, o dea, del Pelide Achille;

Ἴνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά (Od.)  
L'uomo cantami, Musa, poliforme che molte avventure;

*Musae quae pedibus magnum pulsatis Olympum;* (Enn., *Ann.*)  
Muse che con la danza muovete l'immenso cielo;

*Aeneadam genetrix hominum divomque voluptas,  
alma Venus;* (Lucr., *De r. n.*)  
Capostipite dei figli di Enea, amore di dèi e di uomini,  
alma Venere;

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris;* (Verg., *Aen.*)  
Canto l'armi e il valoroso che primo dalle sponde di Troia;

*In nova fert animus mutatas dicere formas corpora;* (Ovid., *Met.*)  
L'estro mi fa raccontare di forme mutate in nuovi corpi.

È subito evidente ciò che lega questi *incipit*: tutti, per quanto succinti, forniscono la nota tenuta, il 'la' della narrazione nei rispettivi poemi. Ad essi e ai rispettivi proemi il lettore ancora subito e durevolmente il filo della sua memoria. Perfino nel *De rerum natura*, nonostante la marcata eterogeneità e lo stacco della trattazione scientifica successiva, la iniziale invocazione a Venere stabilisce l'icona e la chiave di volta cui i sei libri successivi sulla costituzione atomica della natura rimanderanno puntuali e senza attriti di sorta: la ragione umana al centro di una scienza posta sotto il segno di Venere, simbolo del desiderio e, insieme, della passione motrice del conoscere.

Più generalmente, la funzione proemiale, di cui ciascun *incipit* è veicolo, innesca un *topos* narrativo, ne fa quella sorta di ombelico a partire dal quale, scarsamente visibile e pur consistente, si dipana il cordone, il filo dei rapporti tra racconto e lettura; motivazione e movimento vi sono entrambi embricati, perfino quando, ad esempio, nel settimo libro degli *Annali* di Ennio, è plausibile inferirlo, oppure, nel sesto nell'*Eneide*, si danno ritorni proemiali intermedi. In effetti, nella tradizione antica dei generi, l'*incipit* costituisce quell'*acmé*, quel vertice epitomatorio che annuncia e sovrasta l'intero spazio narrativo dell'opera. Ne emblemattizza e raccoglie simbolicamente lo sviluppo e le divaricazioni tematiche; ogni segno dell'universo del testo, anche il più dislocato, ne deriva e vi confluisce.

#### *Un esordio senza pari*

Così anche nelle *Metamorfosi* l'*incipit* e il proemio assolvono ad una funzione analoga. Intanto per quella dichiarazione di intenti che vuole raccontare storie "di forme che cambiano corpi" (unica in tutta la storia dell'*epos* storico antico), ma soprattutto, per il modello narrativo che questo *incipit* inaugura. Un modello che fonde, racconta e spiega la storia del mondo come parte di un universo organicamente ibrido ed ubiquamente mutante. Ma qui, più che in tutti gli altri casi, *incipit* e proemio si prolungano, divengono tentacoli progressiva-

mente inestricabili, parte attiva del successivo *aition* della creazione del mondo. Congenialità scontata, si potrà dire; quantomeno inconsueta e fuor di ogni misura, occorrerà rispondere. Una congenialità che si inoltra potente e trasparente nella prima nascita del genere umano (v. 76 ss.) e nella seconda, successiva alla distruzione dei Giganti (v. 155 ss.), come pure nel terzo inizio dell'umanità (di quella 'storica, attuale') dovuto a Deucalione e Pirra dopo il diluvio (*populi novi*, v. 348 ss.), e nel coevo ripopolamento degli animali della terra (*ceu matris in alvo* v. 416 ss.) per endogenesi.

A provocare la fine del mondo è stata l'empietà verso gli dei (Licaone ha tentato di uccidere Giove) e verso gli uomini per cannibalismo. *L'esus carnis*, il divieto delle carni, si erge così a 'comandamento' che domina la dottrina del poem. Nasce una nuova stirpe di uomini più giusti perchè simile ai soli esseri viventi che, unici giusti, il diluvio ha risparmiati, Deucalione e Pirra che compiono la metamorfosi. Insieme alle specie animali estinte, rinascono dunque anche specie animali mai viste e mostri, terrore del nuovo genere umano, tra i quali è Pitone. La distruzione di questo mostro per mano di Apollo segna, nel primo libro, il passaggio definitivo dal magma primordiale (*chaos*) alla luce di un ordine (*cosmos*) stabile, fisico e formale di un mondo in movimento secondo la dottrina palindromica dei quattro elementi generatori, in perpetuo rifacimento: metempsicosi, catasterismi, metacosmesi, fatte così parte integrante della nuova lingua di Ovidio, penetrano la tradizione epica fino in fondo, le conferiscono una continuità di azione e una audacia narrativa - a quanto ne sappiamo - del tutto inedite.

Con questo loro espandersi dal magma del caos primievio alla luce apollinea dell'ordine cosmico, *incipit* e proemio vanno ben oltre il compito che appare ad essi assegnato dalla tradizione in ciascuno degli altri poemi; qui sembrano voler concludere ad arte un momento narrativo che spieghi a priori al lettore, le origini... il senso del mondo. Una sorta di *exemplum* che informa di sè, di volta in volta e una volta per tutte, il gioco narrativo, l'incastro logico che di evento in evento condurrà il lettore verso l'apoteosi di Roma. Una chiave che, continuando a volgere nella mente di chi legge le metamorfosi, gliene apre ogni meccanismo, ogni passaggio ulteriore perchè contiene essa stessa un sapere preliminare e indispensabile alla narrazione che ne deriva. Mito per mito, caos e ordine, magma e luce

si ripropongono così come poli stabili, didattici di una spiegazione del mondo che racconta la natura e le ragioni del mondo.

Per reperire un precedente altrettanto mirato e innovativo dell'uso del proemio epico, l'unico esempio che viene alla mente è quello del sogno del proemio degli *Annali* dove Omero forniva ad Ennio (e ai Romani) un compendio sapienziale necessario a comprendere origine e storia del mondo. Lo spiega bene Lucrezio: una vera e propria istruzione "de superis rebus" ricevuta dal simulacro di Omero, e che poi nel racconto del sogno passava a profitto dei lettori romani. In effetti, prima ancora che dal precedente esiodico, fu probabilmente da questo proemio che Ovidio colse l'idea, adattandola al suo spazio narrativo, di un discorso sul mondo che già era negli *Annali* servito a spiegare una volta per tutte (il proemio del settimo libro riguardava altro) una filosofia delle origini umane e romane esemplificate nella dottrina della reincarnazione.

Nelle *Metamorfosi*, invece, questa filosofia diviene racconto di una storia del mondo dal magma alla luce, in sostanza, una metamorfosi "esemplare", un modello eziologico di tutte le metamorfosi successive (uomini, dei, uccelli, etc.). Ognuna nel plesso ineludibile della dottrina di interazione dei quattro elementi, ognuna risposta inedita e stupefacente di un rinnovato passaggio tra corpi e forme nella storia del mondo fino al quindicesimo libro, alla reincarnazione di Troia ad estrema reincarnazione dell'*anima mundi*, in Roma, e che Numa, allievo di Pitagora, porrà sotto il segno di uno *ius* appreso alla scuola di Crotone.

#### *L'altro esordio*

Già, ma oltre a un proemio così rilevato rispetto a tutta la tradizione dell'*epos*, così ponderoso e risonante e che introduce e regge dall'interno la narrazione ovidiana, dopo ben quattordici libri, le *Metamorfosi* dopo la morte di Romolo e nel viaggio di Numa a Crotone, presentano un rilancio tematico insolito per collocazione e ampiezza, una sorta di nuovo proemio con tanto di *incipit*: il discorso di Pitagora nel quindicesimo libro, costituito di quattrocentodieci versi cui vanno aggiunti gli altri quattordici della presentazione del filosofo da parte di Ovidio. Questi ultimi quattordici versi, è facilmente osser-

vabile, presentano rapporti certi con l'elogio di Epicuro del *De rerum natura* di Lucrezio, mentre i successivi quattrocentodieci riconducono al sogno proemiale di Ennio, oltre che per alcuni riscontri precisi, soprattutto per l'uso didascalico del discorso di Pitagora a Numa che Ovidio, nella tradizione epica a lui precedente, non poteva che trovare negli *Annali*, nell'apparizione di Omero a Ennio.

Dal proemio degli *Annali* Ovidio sembra voler fare suo certamente non il motivo del sogno, bensì quello insegnativo tra Omero ed Ennio (e tra Ennio e i lettori), e, pur mutandone i termini di rapporto, riconfigurarlo nel quindicesimo libro - nelle *origines* di Roma - nella storia di Numa istruito da Pitagora a Crotone. In sostanza Ovidio, sulla scia di Ennio con Omero, ma anche di Lucrezio (pure sulla scia di Ennio) con Epicuro, sembra voler accogliere con Pitagora il dispositivo narrativo che gli consente di dare vita a un filosofo a misura d'*epos*: una sorta di 'doppio', di *alter* redivivo e non onirico sulla scia di quello di Omero nel sogno degli *Annali* di Ennio. Ovidio poeta e Pitagora filosofo bene consentono di comprendere la logica narrativa delle *Metamorfosi*, come pure di ricomporre il criterio distributivo fondato sulla storia del *mundus* e, in questa, sulla storia di Roma.

La ricaduta della storia di Roma nella storia del *mundus* costituisce una novità assoluta delle *Metamorfosi* e suggerisce peraltro una poetica che bilancia tra due poli estremi, entrambi essenziali alla lettura e all'intelligenza dei miti esposti, l'equilibrio narrativo e formale di tutta l'opera. Se di fronte a tale evidenza continuassimo ad applicare alla lettura delle *Metamorfosi* un'ottica monopolare, finiremmo col leggervi, nel migliore dei casi, un'*Eneide*, un'*Iliade*, una *Teogonia* mancate. Ma se ciò non avrebbe dovuto neppure verificarsi a fronte di un esordio già così fortemente distintivo e che, nei pur minimi particolari terminologici e formali, esibisce inequivocabilmente la diversità dell'opera sia dall'*epos* metamorfico che da quello storico, ancor più nettamente, tale lettura risulterà impraticabile a fronte di una sezione come quella del quindicesimo libro. Sezione che di per sé costituisce una svolta narrativa imponente e che suggerisce l'irrompere di un secondo modulo narrativo, quasi una ripartenza volta ad insediare la successiva storia di Roma, mutandone la tradizione, ma pure volta a riprospettare tutta la storia precedente del *mundus*.

### *Le due polarità*

Modelli entrambi ma anche esordi istitutivi di due momenti nodali della storia del mondo e della storia di Roma... in essi sembrano volersi distinguere e insieme allineare i compiti e le funzioni che il poeta assegna a se medesimo con quelle che egli assegna al filosofo nei versi 60-75 del XV libro. Una giustapposizione tra poesia e filosofia, tra racconto e pensiero sotto l'egida del poeta e del 'suo' filosofo, che è difficile non ritenere intenzionale. Tanto più ove si osservi che senza di essa l'ampiezza programmatica dell'esordio del primo libro che dilata e ricompone progettualmente sotto mutati confini poetiche già note e famose della tradizione epica, risulterebbe priva di ciò che più la distingue rispetto alla tradizione dell'*epos* metamorfico e non-storico. Distinzione e novità che, invece, risultano in primo piano perchè si proiettano sul rilancio tematico del XV libro, *summa* filosofica o dommatica che lo si interpreti.

Ma la duplice polarità sulla quale sembra così poggiare la struttura narrativa delle *Metamorfosi*, si lascia cogliere anche in ciò che distingue le parole di Ovidio da quelle di Pitagora, in una divisione dei ruoli che assegna ad Ovidio, il canto, a Pitagora la dottrina. Se 'sottraessimo' da Pitagora Ovidio cioè a dire, se eliminassimo dal discorso di Pitagora ciò che di analogo offre il proemio dell'opera (origine del mondo, nascita dell'uomo, età mitiche, *nefas* delle carni, fondamenti apollinei del mondo, etc.), ciò che resta del *logos* di Pitagora sono gli attributi sapienziali, ovvero la capacità del *Vir Sanius* di rivelare, in forza della sua *auctoritas*, la verità di tutto ciò che è sostanziale nella lettura del mondo e a far conto di quello illustrato da Ovidio. Mentre a Ovidio sembrano competere soltanto gli effetti chiarificatori di quella sapienza sul suo raccontare magma e luce nel mondo. In altri termini, Ovidio traduce in racconto ciò che Pitagora enuncia e illustra a fondamento del mondo.

Se, infatti, miti enunciati da Pitagora e illustrati dalle *Metamorfosi* si lasciano ricondurre, in qualche misura, ad una analisi tipologica comune (e tale raffronto ovviamente non è mancato anche se, forse, ci si è attesi troppo da esso, mentre ci si dovrebbe limitare a vedervi una modernizzazione dell'atteggiamento filosofico del poeta), nulla è possibile ritrovare sul piano del confronto tra la figura del poeta e quella del filosofo. Ovidio non risulta porre se stesso sul piano di

Pitagora; non vuole apparire il depositario di una sapienza che non può competergli così come invece compete a Pitagora che ne è, grazie al secondo re dell'Urbe, Numa, *inventor* e depositario (e diversamente da quanto Ennio negli *Annali*, aveva lasciato credere per sé e per la propria poesia, assumendo direttamente, attraverso sogno ed incarnazione, sapienza e attributi omerici). A Ovidio poeta, tutto il poema lo prova, compete soltanto il *dicere*, raccontare le storie di quei miti, ivi compreso quello di Pitagora e di Roma.

### *Dicere e docere*

Il tratto enigmatico di queste due *summae*, poetico-programmatica la prima (esordio e proemio eziologico, ma, in senso più generale, mitografica), filosofica l'altra (presentazione da parte di Ovidio in funzione di esordio e discorso di Pitagora in funzione di proemio introduttivo al mito di Roma), consiste nel fatto che esse appaiono simili in ciò che pur le divide. Poli, osservatori dislocati, di un solo universo, entrambe le *summae* occupano spazi narrativi autonomi e ben differenziati, si riflettono da lungi ma soltanto in apparenza risultano interscambiabili. Rispetto a chi procede all'interno del *mundus* narrativo, visibilità e funzionalità di queste *summae*, evocano quelle di veri e propri poli. Come, rispetto al cielo astronomico oppure sul globo, essi variano col variare di chi vi assume posizioni via via diverse: possiamo anche non essere in grado di percepirli, eppure esistono e operano nella realtà che ci circonda. Una sorta di Atlante narrativo del *mundus*, nel quale *summa* poetica e *summa* filosofica, poeta e filosofo, costruiscono e fomentano l'equilibrio narrativo e la tenuta d'assieme.

E chi legge, dopo essere stato proiettato e portato dall'*aition* proemiale per quattordici libri, le meraviglie di un universo sempre mutante, entrando di colpo nel vivo della *mens* che istruisce il futuro secondo re di Roma, non può non cogliere l'audacia e la semplicità del disegno di Ovidio: fondere sotto il segno di Roma la voce di un poeta moderno dell'Urbe che ne viene rivelando gli *arcana*, con quella di un pensatore italico che ne ha foggiate le *origines* col suo secondo re. Certamente la sorpresa, l'effetto di metamorfosi ed insieme, l'ibridismo più rilevanti di tutta l'opera sono quelli che riserba il quin-

dicesimo libro con la comparsa di Pitagora 'in persona', *in verbis*, mito di una sapienza rivelata e apollinea che riaccende la visibilità scientifica di un universo in cammino in tutti i miti narrati con quella, in chiave finale, risorgente dalla visione della storia italica e di Roma, dopo la morte di Romolo.

Ma tale dispositivo a sorpresa (soprattutto rispetto alla tradizione epica), chiaramente programmato sul piano narrativo, come già indicano la dislocazione (finale), il tono (solenne, quasi sacrale) e la materia (la rivelazione degli *ora docta*), contiene, in realtà, una chiave ulteriore: portare nel cuore di Roma il mito di Licaone, illustrare il divieto delle carni alla luce della dottrina dei quattro elementi. La necessità del tabù alimentare esprime una dottrina del mondo - spiega Pitagora - retta dall'interazione universale degli atomi: reincarnazione, metempsirosi, metacosmesi, catesterismi e così di seguito. Un retrospettivo e 'scientifico' approfondimento del mito di Licaone, viene così a riverberare, invasivo e chiarificatore, su tutta la logica narrativa del poema. Primo fra tutti, quel mito del lupo malvagio (così pericolosamente evocante la chimera di Roma) acquista un'immanenza globale sui destini del mondo. Ma anche tutto il narrato ovidiano, pensato e costruito grazie ad un principio di mimesi che, per la prima volta nella storia dell'estetica antica, ha assunto sistematicamente a modello l'ibrido naturale, subisce nel lettore (ancor più in quello antico), grazie alle parole di Pitagora, un ripensamento globale, un aggiustamento finale e mirato: racconto e scienza *sub specie* etica. Ovidio e Pitagora sono dunque i poli complementari di uno stesso universo diversamente osservato e spiegato.

Ma le funzioni che sembrano così prendere forma in rapporto alla *summa* del primo libro, quelle che ancora si prospettano numerose nella *summa* del XV libro, possono raccogliersi almeno in due gruppi:

- avallare a posteriori con una nuova trattazione buona parte dei temi già affrontati da Ovidio nel proemio, punto di partenza di un'eziologia che per ben quattordici libri ha illustrato la storia dell'universo dalle origini fino alla morte di Ersilia;

- ribaltare ed assimilare il proemio (con i miti dell'universo che ne discendono), rilanciandolo in quel nuovo inizio o ampliamento di prospettiva, un vero e proprio proemio sacro delle origini della storia romana che il discorso di Pitagora rappresenta a sé, perchè situa-

to dopo la morte di Romolo, nel viaggio di istruzione che Numa compie a Crotone per poter accettare di divenire il secondo re di Roma.

### *I primati di Pitagora e Numa*

In effetti il ruolo che Pitagora riveste nelle *Metamorfosi*, può considerarsi *topos* del fondamento sacro dell'opera; suggerisce che Ovidio abbia assegnato a sè medesimo l'illustrazione dei miti, mentre a Pitagora l'enunciazione dottrina che, a posteriori, riveste la funzione di avvalorare gli *exempla* mitologici intercorsi. Eppure tale enunciazione è essa stessa un esempio dell'illustrazione condotta da Ovidio: quello che, nella forma diretta dell'ecfrasi pitagorica, fornisce l'archeologia sacra delle *Metamorfosi*. Affianca in chiave dommatica gli *exempla* ovidiani, li fonda ancorandoli all'interazione che tutto il discorso stabilisce tra dottrina degli elementi, dottrina dell'anima e *esus carnis*. Ma un *exemplum* inoltre - e in ciò, forse, l'aspetto più audace e innovativo di questo *epos* - che è pure doppiato e dimostrato a sua volta in forza della sua stessa funzione.

Infatti se la collocazione del 'discorso' all'interno della sezione più recente della storia dell'universo, nelle *origines* di Roma, dal regno di Numa in poi, ha lo scopo evidente di magnificare la storia di Roma, a sua volta questa ne è pure magnificata dal regno di Numa che ne diviene, in quanto *auditor Pythagorae*, padre filosofico e protagonista. Peraltro, proprio nella prospettiva dell'*usus* ovidiano, Pitagora risulta incarnato in Euforbo (*Met.* 15, 160 s.) e per questo (Euforbo è infatti del tempo della guerra di Troia) Pitagora può rivelare a Numa la profezia di Eleno su di Roma (*Met.* 15, 461 ss.). Pertanto è Euforbo, per bocca di Pitagora, ad aprire a Numa la visione della reincarnazione di Troia in Roma, e ciò - andrà sottolineato - indipendentemente dalla genealogia di Enea. In altri termini Ovidio, dal punto di vista narrativo, toglie al viaggio profetico nell'al di là dell'Enea virgiliano (che nell'*Eneide* era pur in posizione strutturale mediana) il 'primato', e fa di Pitagora, invece, veicolo, attraverso Numa, di una profezia ricondotta a ben più vasti termini istituzionali, dottrinali e sacrali. Appartiene del resto alla realtà delle *Metamorfosi* il fatto che Numa, prima di accettare, il potere di Roma,

... *animo maiora capaci*  
*Concipit et, quae sit rerum natura, requirit* (*Met.* 15, 5 s.)

con mente capace più vasti disegni  
progetta e ricerca la scienza del mondo,

e soltanto dopo aver concluso a Crotone, presso Pitagora, l'apprendistato, soddisfatta tale sete di conoscenza, accetta di diventare il secondo re di Roma:

*Talibus atque allis instructo pectore dictis*  
*In patriam remeasse ferunt ultroque petitum*  
*Accepisse Numam populi Latiaris habenas,* (*Met.* 15, 479-81)

Istruita la mente di tali ed altri insegnamenti,  
si narra che Numa tornasse in patria e, di nuovo richiesto,  
avesse accettato di tenere le redini della gente del Lazio.

Dunque nel plesso dell'opera, il rapporto tra Pitagora e Numa serve a sancire la transizione dal mito dell'universo al mito di Roma o, meglio, a quella sezione della storia di Roma che, collegandosi direttamente al verbo di Pitagora, chiude la preistoria del mito ed apre sulla storia di Roma. Romolo, dunque, nelle *Metamorfosi*, ha il compito di depositare il seme della reincarnazione di Troia nel mito di Roma, Numa quello di deporvi i semi, invece, appresi per bocca di Pitagora, di quella sapienza che è fondamento dell'una e dell'altra.

Il mito dell'universo di cui il canto di Ovidio ha spiegato cause ed effetti nel corso dei primi quattordici libri, inclusa la cosiddetta piccola *Eneide* fino al regno di Romolo nel quattordicesimo libro, grazie al discorso di Pitagora a Numa, viene così ricentrato nell'universo romano, ma si riespande su quello di Ovidio perchè risulta essere la condizione preliminare di un *dicere*, di un raccontare di ciò che quel *docere*, quel 'pensiero' rende plausibile e comprensibile. In effetti le metamorfosi dell'universo che il poeta ha illustrate sono congegnate come causa e insieme effetto - a posteriori, derivato - di quelle che Pitagora illustra a Numa. Anche l'estensione della materia romana che al di fuori del disegno interno dell'opera (a confronto, ad esempio, con poemi quali l'*Eneide* od anche con i vecchi *Annales* di Ennio e con il *Bellum nevirano*) potrebbe apparire troppo ridotta rispetto a quella

greca troppo ampia, tre libri su quindici, in sostanza un quinto dell'intera opera, è invece in perfetto equilibrio nel disegno di Ovidio.

Infatti si osservi che dei tre libri che compongono questo quinto, il tredicesimo e il quattordicesimo scaturiscono dal mito dell'universo, mentre l'ultimo terzo, cioè a dire il quindicesimo, da solo, dopo il viaggio di Numa a Crotone e il discorso di Pitagora, raccoglie i miti storici essenziali di Roma (giustamente ampliati, rispetto alla prospettiva mitico-didascalica dell'opera, nelle loro componenti locali), dall'elezione di Numa all'attualità: Egeria, Ippolito, Virbio, Tagete, Cipo, Esculapio, assassinio e divinizzazione di Cesare, divinità futuribile di Augusto, metamorfosi di Ovidio in parola. Anche in ciò il quindicesimo libro, occupando, come di fatto occupa, il finale dell'opera, viene a costituirne insieme al primo libro la sua stessa ragione di essere, la sua duplice dominante in chiave: Pitagora è dunque maestro di Numa ma anche di Ovidio e di Roma.

#### Un *epos* contro Roma?

Ma - come dire? - una storia, un *epos sui generis* come nessun altro. *Ignis, aer, unda e tellus*, nel racconto di Ovidio e nel pensiero di Pitagora, pervadono e spiegano ubiqui ed ambigui il senso stesso delle metamorfosi poste a fondamento di questo nuovo *epos*. Un fondamento, senza il quale si perderebbe il significato didascalico-scientifico dell'opera, quella motivazione di base che ne rende plausibile la realizzazione letteraria e retorica e che si traduce, peraltro, in una poetica della meraviglia e della sorpresa. Dopo il tentativo pan-razionale di Lucrezio, il genere epico-storico, tornato con Virgilio a più blande forme espressive, giunge con Ovidio alla svolta più clamorosa nella quale mito e scienza si congiungono a illustrare il cammino della conoscenza della storia.

In effetti, nella struttura delle *Metamorfosi* Ovidio sta al mito dell'universo come Pitagora sta al mito di Roma. Ma questo, il mito di Roma, sta ad Ovidio come Pitagora all'universo. Pitagora infatti, oltre che maestro di Numa, è anche maestro di Ovidio, seppure nella prospettiva di una poetica della conoscenza che a sua volta è maestra di Pitagora e di Numa, perchè giunge a farli rivivere nell'attualità. Certamente tale disegno dell'opera, nella storia del genere epico, non

assomiglia a nessun altro. Lo spunto, se mai, Ovidio potrebbe averlo preso dal mondo della retorica, forse dai trattati di *philosophia universa* che illustravano, tra esempi e dottrina, la conoscenza del mondo e che il poeta, sulla scia di quel *non sordidus auctor naturae*, quello straordinario scopritore dei fenomeni della natura, come Orazio definisce Pitagora, riorganizza in *epos* storico suddividendolo in descrizione fisica e in enunciazione etica: in dottrina e in illustrazione.

Per accertarcene possiamo tornare a fare le differenze tra Pitagora e Ovidio: resterà ancora una volta il disegno di un'opera che assegna al poeta la descrizione su vasta scala della fisica delle metamorfosi da cui nascono storia e suoi *mirabilia*, mentre al filosofo la dottrina dell'anima, dell'*anima mundi* che della storia è fondamento fisico e metafisico, seppure ripensato da Ovidio in senso platonico-aristotelico (il suo sincretismo, più che a distinguere, sembra puntare a riorganizzare in un unico *corpus* estetico-gnoseologico le teorie conoscitive allora in campo).

Dunque Roma è salva. L'osservazione secondo la quale nelle *Metamorfosi*, lo spazio riservato a Roma, sarebbe, rispetto alla tradizione epica, esiguo, non soltanto non ha ragione di essere ma può, in virtù della nuova lettura che qui si propone, essere ribaltato. Tre libri (XIII, XIV, XV) sul mito di Roma, di cui l'ultimo in chiave dominante, possono apparire perfino eccessivi rispetto ai primi dodici che coprono la materia dell'intero universo. Un peso narrativo ma profondamente eversivo rispetto a quello della struttura dell'*Eneide*, che Ovidio sostiene agilmente e che ha la funzione di predisporre il finale dell'opera su Pitagora maestro di Numa certamente, ma pure, di giustapporre a sorpresa questo pensiero portante a Ovidio stesso e alle intere *Metamorfosi*.

Se per i contemporanei di Ovidio, dotati di una eccezionale memoria dei testi, questa sorta di sdoppiamento del proemio delle *Metamorfosi* in un nuovo inizio che fa ripartire la storia di Roma da Numa e da Pitagora, doveva essere ben chiaro anche se difficile da accettare (per via dell'ibridismo dei generi che 'sancisce' teoricamente), per noi, ormai svincolati dalla teoria dei generi, proprio tale sorta di ripartizione a due voci tra canto dell'universo e dottrina di Roma, segnala un'innovazione strutturale, per metodicità ed ampiezza di prospettiva, senza precedenti. In essa, infatti, si configura non soltanto la volontà di Ovidio di dar luogo all'effetto di sorpresa più eclatante

tante della sua opera, ma soprattutto l'espedito formale per dar corpo alla sua globale poetica della metamorfosi. Una poetica il cui obiettivo evidente è per noi quello di aprire il genere epico romano ad orizzonti meno tradizionali, dove la storia di Roma viene a costituire il fenomeno, il terminale, di una dottrina della conoscenza nella quale si esprime nella natura duplice del mito: passiva realizzazione dell'ibridismo degli elementi che pervade il mondo e, insieme, attivo suscitatore di conoscenza, poetica, filosofica, storica.

#### Numa ritrovato

Ma a parte i ruoli di maestro di Numa e di Ovidio, quale è, o, piuttosto, quali sono le altre funzioni del personaggio inventato da Ovidio e che affiancano la funzione didascalica di riconoscere alla civiltà di Roma, attraverso la mediazione del re-discepolo Numa, Pitagora come maestro ispiratore, come *conditor Italicae sapientiae*?

Ve ne potrebbe essere una anti-virgiliana. E tuttavia non è Virgilio ad essere in causa. Se mai Virgilio, la cui *Eneide* aveva ormai sostituito sui banchi di scuola gli *Annali* dopo un'egemonia culturale di due secoli, rappresenta per la cultura latina del tempo il *novus Homerus*, cioè a dire colui che ha scalzato l'egemonia quasi bisecolare dell'*alter Homerus*, cioè a dire degli *Annali* di Ennio. E dunque, Numa a parte, dal punto di vista della tradizione letteraria latina, una delle funzioni che si possono osservare nel personaggio di Pitagora nelle *Metamorfosi*, appare essere quella di rimuovere Ennio dal ruolo che, in quanto 'altro Omero', vi aveva occupato fino ad allora.

Ovidio vi giunge grazie a Pitagora, ricorrendo ad un puro e semplice dispositivo dottrinario. Seppure assente nel nome, Omero tuttavia è presente nelle *Metamorfosi*. Il maestro dei poeti sembrerebbe infatti collocarsi, *sub silentio* iniziatico, tra Euforbo figlio di Panto del tempo della guerra di Troia e Pitagora che di Euforbo, al v. 160 del XV libro, attesta la reincarnazione in se stesso. In altri termini Omero è stato riportato alla giusta posizione cronologica nella catena delle incarnazioni. Ma se tra gli effetti, sul piano della tradizione che Ovidio reinstaura, non potrà non annoverarsi quello di 'oscurare' la figura di Omero, nondimeno tale oscuramento, non potrà essere disgiunto dall'esigenza ancora più evidente di espropriare Ennio

dal ruolo di successore di Omero. Il *logos* di Pitagora scaturisce infatti dall'incarnazione di questi in Euforbo e dunque stabilisce una transizione diretta dalla guerra di Troia all'incarnazione in Pitagora che annuncia a Numa il futuro di Roma. In questo modo Ovidio instaura accanto a quella che fino ad allora era stata la 'necessità' della tradizione di Omero e degli *Annali* di Ennio, il doppio di una tradizione parallela dove Numa, Pitagora, Euforbo e origini troiane di Roma sono posti in linea diretta e svincolati da quella di Romolo discendente di Enea. E questo tratto non potrà non esser sembrato eversivo ai lettori di allora.

Nelle *Metamorfosi*, con tale dispositivo, Ennio viene eliminato ma, soprattutto, è l'incarnazione di Ennio in Omero ad essere delegittimata. Nè, d'altra parte, essa trova più una sua ragion d'essere là dove, in tandem con la dottrina di un Pitagora redivivo, Ovidio salda fra di loro, storia dell'universo, guerra di Troia, incarnazione di Euforbo in Pitagora, profezia di Eleno su di Roma (che Pitagora ricorda di avere ascoltata in chiusura del proprio discorso) e storia di Roma, e costituisce in ciò il primato dell'opera sotto il segno di un Numa ritrovato.

La visione della storia di Roma di questo poema, rispetto a quelle degli *Annali* ma anche dell'*Eneide*, può dunque vantare, grazie al ruolo che il personaggio di Pitagora vi esplica, una successione diretta tra Euforbo, Omero, Pitagora e Ovidio, con la rimozione implicita di Ennio e con il ridimensionamento di Virgilio, il nuovo Omero, che di Numa, nella recentissima *Eneide*, aveva pur taciuto. Maestro di Roma e di Ovidio, Pitagora lo è divenuto perchè Ovidio ne ha fatto il maestro di Numa. Chiaramente Ovidio condivide le critiche di Lucrezio ad Ennio per quanto concerne l'uso improprio del sogno.

#### Ecosofia, dieta e non violenza

Le ragioni che avevano già condotto nella tradizione epica latina Ennio all'identificazione con il personaggio di Omero per mutuarne icona e *sapientia*, ma anche quelle che avevano mosso Lucrezio, che pur evitò identificazioni improprie, a creare una sorta di doppio romano del pensiero e dell'opera di Epicuro, portano così Ovidio a rivendicare a Roma una *sapientia* originaria e situata 'a monte' di quella acquisita da Ennio e da Lucrezio. La si avverte già nella alea



di forza politica (antitirannica) e filosofica che egli attribuisce a Pitagora nella sua presentazione che, se apre con una caratterizzazione fortemente politicizzata, si conclude pure sottolineando il rapporto tra visione della sapienza e dottrina della non-violenza. È questo l'oggetto sostanziale della successiva trattazione dell'*anima mundi*, questo il momento fondante di una rigenerazione storica della quale Ovidio in chiusura di poema, a ridosso dell'attualità romana, fa illustrare a Pitagora, nel divieto delle carni, l'imperativo etico universale:

*Parate, mortales, dapibus temerare nefandis  
Corpora.* (Met. 15, 75 s.)

O mortali, non contaminate i corpi  
con cibi nefandi!

Imperativo cui si salda senza deroghe - il mito di Licaone grava su tutto il poema fin dal primo libro - l'obbligo di una dieta incruenta. Ma anche, dopo ulteriori ritorni, Pitagora spiega e conclude:

*Nos quoque, pars mundi quoniam non corpora solum  
Verum etiam animae volucres sumus inque ferinas  
Possumus ire domos pecudumque in corpora condi,  
Corpora, quae possunt animas habuisse parentum  
Aut fratrum aut aliquo iunctorum foedere nobis  
Aut hominum certe, tuta esse et honesta sinamus  
Neve Thyesteis cumulemus viscera mensis.* (Met. 15, 456 ss.)

Noi anche, parte dell'universo, poichè siamo non corpi soltanto, ma anche uccelli e in ferine dimore possiamo andare e rinascere in corpi di animali domestici questi corpi che possono aver accolto anime di genitori, di fratelli o di chi ci è congiunto col sangue, comunque di uomini, lasciamoli vivere sicuri e mondi, e non mettiamo viscere su mense degne di Tieste.

È attorno a tale imperativo che la dimostrazione di Pitagora è venuta aprendo, gli *arcana* della coscienza in un mondo sempre in bilico tra evento e ragione, tra magma primordiale e instaurarsi dell'ordine. Dalla storia del *nefas* alla profezia di Eleno, l'uomo di Samo, in poche centinaia di versi, condensa, ripercorre in chiave etico-scien-

tifica il tessuto narrativo delle *Metamorfosi* che si è venuto dipanando chiaro e potente dal modello proemiale. Ora, finalmente poeta e filosofo, *dicere* e *docere*, convivono e descrivono, da punti di osservazione diversi, l'esperienza delle grandi leggi e del loro imperativo morale. Ciò che Numa e Ovidio apprendono da Pitagora e portano nella storia di Roma è la consapevolezza di una dottrina dell'anima che pervade e informa tutta la realtà secondo un processo ubiquo di interazione palindromica, dall'*ignis* alla terra e viceversa. Anima e materia sono dunque momenti di una sinergia costante che l'uso delle carni da parte dell'uomo non deve *exturbare*. Mangiare carni, cioè uccidere animali o uomini tranne che per legittima difesa, significa, dunque, turbare la dinamica di un *mundus*, di un universo che anche attraverso gli uomini, *animae volucres*, si configura in esistenze sempre nuove e sempre tese tra il magma e la luce del mutamento:

*Omnia mutantur, nihil interit errat et illinc  
Huc venit, hinc illuc et quoslibet occupat artus  
Spiritus eque feris humana in corpora transit  
Inque feras noster nec tempore deperit ullo;* (Met. 15, 165-168)

Tutto muta, nulla perisce. Erra, e di lì  
passa qui, di qui altrove, e ogni arto occupa  
lo spirito, e dalle fiere transita in corpi umani,  
e quello nostro in fiere, nè si consuma col tempo.

Il tabù delle carni nel discorso di Pitagora fornisce in sostanza l'oggetto propositivo all'intera narrazione del poema. E in ciò, le *Metamorfosi* appaiono essere il prodotto di una sinergia tra racconto e pensiero che, associando Pitagora e Ovidio, poesia e sapienza, pone per la prima volta la storia del mondo e la storia di Roma sotto il segno della non violenza. Del resto, ancora ai nostri giorni, i tabù alimentari simboleggiano, seppure in modo diversamente dottrinario, il rifiuto di un cannibalismo ancestrale come anche, più sinteticamente, quello del ricorso alla violenza.

## Eros molesto

L'ipotesi che Pitagora possa esser considerato 'colpevole' della relegazione di Ovidio, oltre che nel carattere e nelle evidenze, tutt'altro che disimpegnate, delle *Metamorfosi*, che qui si è tentato portare alla luce, si avvalorava ove si osservi che la dottrina che Ovidio propone a sapienza di Roma, nei rapporti etici tra anima e storia, enuncia il rispetto di un unico comandamento legato alla osservanza della non violenza ed, insieme, ad una consapevolezza universale delle ragioni dell'eros. E proprio di queste ultime, nelle *Metamorfosi*, la narrazione degli amori divini costituisce l'*exemplum* più diffuso e più stupefacente per un poema epico. Ma è il tabù alimentare di non contravvenire all'*ordo* dell'*anima mundi* che esprime nell'*ignis* primordiale, come anche nel suo tratto soggettivo umano, l'eros, la passione, uno dei regolatori eterni.

Peraltra questa epopea amorosa vide la luce nel contesto del fallimento della riforma morale di Augusto. E mentre l'etica pitagorica di Ovidio per un verso si ritrovò a reprimere soltanto quella violenza che Augusto (o chi per lui) aveva pur dovuto praticare, d'altro canto, in nome di una superiore visione, si trovò ad esaltare quell'eros i cui esiti Augusto in persona aveva dovuto clamorosamente affrontare all'interno della propria famiglia, e a più riprese. Se di quest'eros, nelle disgraziate circostanze del tempo e già a partire dall'*Ars amatoria*, Ovidio era considerato il propugnatore, con le *Metamorfosi*, che certamente Augusto (o chi per lui) non poteva ignorare, Ovidio, grazie al suo Pitagora, dovette così apparire il teorico assoluto; e in un genere, quello epico, nel quale gli amori erano 'casti' per tradizione, epurati dalla ragion di stato. Ben diversamente dalle *Metamorfosi*, dove invece, essi divengono l'incoercibile espressione di una dottrina che dovette far apparire Ovidio l'*auctor* recidivo, con tutte le aggravanti del caso, di ciò che più molestava il potere e i suoi moralisti.

Inoltre e pur prescindendo da questioni dottrinarie, dal messaggio delle *Metamorfosi* e di Pitagora in specie, non può non ricavarci il senso di un invito universale alla tolleranza e alla non violenza. Ma soprattutto, non è possibile non restare colpiti dal fatto che tutto il discorso di Pitagora, se illustra lo stato universale di metamorfosi della storia e in ciò si lascia osservare come *summa* di

miti che si proiettano (e pur si fondano a loro volta) sulla totalità della struttura dell'opera, dimostra in chiave finale quell'unico imperativo morale che Pitagora esprime limitatamente all'inizio e alla fine del suo discorso, ma che, tuttavia, ne costituisce il fondamento etico più evidente: il divieto dell'*esus carnis*. Ma anche Ovidio a sua volta, nel proemio, nel sacrilegio di Licaone che tenta di uccidere Giove e che cucina e imbandisce un Molosso, aveva poste nell'inosservanza di questo principio le cause della distruzione del mondo, e della nascita di una nuova stirpe di uomini diversi da quelli prodotti dal magma tra cadaveri dei Giganti e terra che subito "avresti potuto riconoscere come nati dal sangue", e dei quali Giove aveva voluto che l'emblema eterno divenisse quello di una metamorfosi in lupo.

## In conclusione e riassumendo

Colpisce il fatto che con le *Metamorfosi* per la prima volta nella storia dell'*epos*, lo spazio dedicato a Roma sia così esiguo, così drasticamente ristretto (limitato a tre libri su quindici) e che il nome dell'Urbe non compaia prima della sezione ad essa dedicata se non in paio di allusioni nel primo libro. E ancor più sorprende osservare che tra quattordicesimo e quindicesimo libro, dopo la morte di Romolo, il racconto della storia di Roma si arresta perché Numa prima di poter accettare di divenirne il secondo re, deve andare a completare i suoi studi da Pitagora a Crotona. E si tratta di una sosta di ben cinquecento versi che si innesta nel midollo stesso della narrazione della grandezza dell'Urbe stravolgendone il disegno fino ad allora recepito.

In effetti, in via più generale, dopo il silenzio assoluto dell'*Eneide*, la ricomparsa maestosa di Numa e Pitagora a protagonisti delle *origines* romane non è forse impressionante? Essa per ciò che comporta nel piano narrativo ed epico non è forse eversiva? E non è forse ancora più inquietante, per affezionati lettori dell'*Eneide* e antichi figli della lupa, dover constatare che nelle *Metamorfosi*, tra primo e quindicesimo libro, il mito fondante del male è Licaone che Giove trasforma in stretto affine della lupa di Roma, e che peraltro tutto il discorso di Pitagora si trova su una linea di una stretta coerenza filo-

sofica e dottrinarica con questo assunto. Pitagora con la sua dottrina del mondo auspica ed educa l'umanità al rifiuto di ogni forma di violenza e all'amore.

Questi sopra esaminati potrebbero dunque essere alcuni dei buoni motivi per amare oppure per odiare le *Metamorfosi*, motivi da celare sotto un *crimen* più eclatante e con il pretesto di indimostrabili colpe di lesa maestà. Motivi veri per un esilio immeritato, ma anche per gli esili ulteriori e molteplici che la storia della critica, da Quintiliano ai nostri giorni, continua a infliggere a questo poeta.

UMBERTO TODINI  
Università degli Studi di Salerno

#### I PARTECIPANTI ALL'XI CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

FIORI Laura  
NAPOLEONI Marta  
*Liceo Classico "Ugo Foscolo" - Albano laziale*

CANDELINI Francesca  
IANNUZZI Gianluca  
*Liceo Classico "A. Meucci" - Aprilia*

BIZZARRI Sabrina  
MONACELLI Ingrid  
*Liceo Classico "Properzio" - Assisi*

ANGIULI Serena Maria  
PETRUZZELLI Stefania  
*Istituto "Margherita" - Bari*

CHIEPPA Fabrizia  
DE GENNARO Paolo  
*Liceo Classico "Q. Orazio Flacco" - Bari*

MARCHISIO Alessia  
MOLLO Damiano  
*Liceo Classico "G. Giolitti - G.B. Gandino" - Bra*

BANDINI Alberto  
RIMOLDI Giulia  
*Liceo Classico "D. Crespi" - Busto Arsizio*

CINQUEMANI Annalisa  
LA MATTINA Salvatore  
*Liceo Classico "Ugo Foscolo" - Canicattì*

MAURO Caterina  
SCHIRINZI Lorenzo  
*Liceo Classico "D. Alighieri" - Casarano*

IZZO Antonella  
ROSSI Antonio  
*Liceo Classico "P. Giannone" - Caserta*

FERRARO Maria Felicita  
VECCHIO Ramona  
*Liceo Classico "San Benedetto" - Cassino*

MORETTI Daniele  
*Liceo Classico "A. Caro" - Fermo*

OLMATI Federica  
 SERAFINI Lorenzo  
*Liceo Classico "M. T. Cicerone" - Frascati Roma*

AMADIO Annalisa  
*Liceo Classico "Carducci - Ricasoli" - Grosseto*

COSTANTINO Valeria  
 DE SIMONE Alessandra  
*Liceo Classico "V. Emanuele II" - Lanciano*

IALLENI Elena Anna Rosa  
 MARCOCCI Flavia  
*Liceo Classico "D. Alighieri" - Latina*

BELLINI Andrea  
 WATANABE Issei  
*Liceo Classico "C. Beccaria" - Milano*

CIPOLLARO Clementina  
 MONTANO Ilaria  
*Liceo Classico "A. Genovesi" - Napoli*

ALINARI Beatrice  
 CAPPELLINI Benedetta  
*Liceo Classico "F. Cicognini" - Prato*

PARDINI Stefano  
*Liceo Classico "C. Rebola" - Rho*

MADDALONI Raffaella  
 MUSLEH Layla  
*Liceo Classico "Aristofane" - Roma*

CARDINALI Alessandro  
 SCICCHITANO Ugo  
*Liceo Classico "T. Mamiani" - Roma*

FERRARA Giuditta  
 MOHAMMAD ABDELLOTIF Sara  
*Liceo Classico "Virgilio" - Roma*

FELLA Ersilia  
 SANTANGELO Selene  
*Liceo Classico "T. Tasso" - Salerno*

SARTINI Cecilia  
 TREMENTOZZI Eleonora  
*Liceo Classico "Plauto" - Spinaceto Roma*

LUCCIONI Giulio  
 PALAZZI Valentina  
*Liceo Classico "Pontano - Sansi" - Spoleto*

AMICONE Luca  
 AURELI Maria Elena  
*Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona*

COMELLINI Clara  
*Liceo Classico "Umberto I" - Torino*

BANDIERA Alice  
 GRISOSTOLO Francesco Emanuele  
*Liceo Classico "Jacopo Stellini" - Udine*

TOSADORI Samuele  
*Liceo Classico "Gian Matteo Giberti" - Verona*

DE PAOLI Maria  
 HACKINGER Sophie  
*Akademisches Gymnasium - Graz - Austria*

BARTL Sascha  
 SARTORI Selina  
*BG/Borg Graz - Liebenau - Graz - Austria*

HUTTERER Thomas  
 RIEDL Martin  
*Stiftgymnasium - Kremsmunster - Austria*

KAINBERGER Beate  
 WOLFF Ladislava  
*Akademisches Gymnasium - Salzburg - Austria*

PRZESTRZELSKI Christopher  
 SEVER Bernhard  
*Albertus Magnus Gymnasium - Vienna - Austria*

REITER Alexander  
 WENZEL Rohaner  
*Sie Karl Popper Schule - Vienna - Austria*

LOCHNER Stefhan  
ANNESER Lukas  
*Kurfurst Maximilian Gymnasium - Burghausen - Germania*

SCHMAUDER Sarah  
GEISING Gitta  
*Ernest Abbe Gymnasium - Oberkochen - Germania*

SOUSA Helena  
*De Freitas - Porto - Portogallo*

DA SILVA Mariana  
*Secundaria Rodrigues - Porto - Portogallo*

COTFAS Maria  
*L. Cuvioasa Parascheva - Agapia - Romania*

COSARCA Bianca Maria  
*L. Teoretico Gh. Sincai- Cluj-Napoca - Romania*

ZAHARIA Anca  
*C.N. Fratii Buzesti - Craiova - Romania*

BOLDOR Gabriela  
*L. Teoretico - Dej - Romania*

STOIAN Isabela  
*C.N. C. Hogas - Piatra Neamt - Romania*

MATIJEVIC Lana  
*Veljko Petrovic - Sombor - Serbia*

KARIC Tijana  
IURIC Marko  
*Karlovačka Gimnazija - Sremski Karlovci - Serbia*

NAGY Peter  
STETTLER Ramona  
*Ciszterci Rend Nagy Lajos - Pecs - Ungheria*

*Siquis adhuc istic meminit Nasonis adempti,  
et superest sine me nomen in urbe meum,  
suppositum stellis numquam tangentibus aequor  
me sciat in media vivere barbaria.*

5 *Sauromatae cingunt, fera gens, Bessique Getaeque,  
quam non ingenio nomina digna meo!  
Dum tamen aura tepet, medio defendimur Histro:  
ille suis liquidis bella repellit aquis.*

*At cum tristis hiems squalentia protulit ora,*

10 *terraque marmoreo est candida facta gelu,  
dum parat et Boreas et nix habitare sub Arcto',  
tum patet has gentes axe tremente premi.  
Nix iacet, et iactam ne sol pluviaeque resolvant,  
indurat Boreas perpetuamque facit.*

15 *Ergo ubi deliquit nondum prior, altera venit,  
et solet in multis bima manere locis;  
tantaque commoti vis est Aquilonis, ut altas  
aequet humo turre tectaque rapta ferat.  
Pellibus et sutis arcent mala frigora braxis<sup>2</sup>,*

20 *oraeque de toto corpore sola patent.  
Saepe sonant moti glacie pendente capilli,  
et nitet inducto candida barba gelu;  
nudaque consistunt, formam servantia testae,  
vina, nec hausta meri, sed data frustra bibunt.*

25 *Quid loquar, ut vincti concrecant frigore rivi,  
deque lacu fragiles effodiantur aquae?  
Ipse, papyrifero<sup>3</sup> qui non angustior amne  
miscetur vasto multa per ora freto,  
caeruleos ventis latices durantibus, Hister*  
30 *congelat et tectis in mare serpit aquis;  
quaque rates ierant, pedibus nunc itur, et undas  
frigore concretas ungula pulsat equi;  
perque novos pontes, subter labentibus undis,  
ducunt Sarmatici barbara plaustra boves.*

*Tristia*, III, 10, vv. 1-34

Se qualcuno là ancora conserva il ricordo di Nasone strappato (alla patria) e sopravvive a Roma il mio nome, pur in mia assenza, sappia che vivo nel mezzo di un paese straniero, sotto stelle che mai si immergono nel mare.

Mi attorniano i Sarmati, popolo selvaggio, i Bessi e i Geti, nomi quanto poco degni del mio talento!

E tuttavia finché spira un tiepido vento, siamo protetti dall'Istro che si frappone esso tiene lontano le guerre con le sue acque liquide.

Ma quando l'inverno rigido ha rivelato squallidi volti e il suolo è stato imbiancato dal ghiaccio simile a marmo, mentre tanto Borea quanto la neve si apprestano a porre la loro dimora sotto l'Orsa allora appare manifesto che su questi popoli grava il polo tremante.

La neve forma una distesa e, perché, una volta caduta, il sole e la pioggia non la sciolgano Borea la fa gelare e la rende perpetua.

Dunque, dove ancora quella caduta prima non si è sciolta, ne arriva altra e spesso in molte zone rimane per due anni;

e tanto grande è la forza di Aquilone impetuoso che rade al suolo le alte torri e trascina via i tetti, dopo averli strappati violentemente.

Tengono lontano il freddo ostile con pelle e brache cucite insieme e di tutto quanto il corpo solo il volto resta visibile.

Spesso i capelli scossi dal ghiaccio attaccato producono suoni al suo interno e la barba risplende candida per la neve ghiacciata.

Il vino schietto si solidifica, conservando la forma dell'anfora e lo bevono non a sorsi, dopo avervi attinto, ma a pezzi dopo averlo distribuito.

Perché dire come i fiumi, sopraffatti dal freddo, si congelano e le acque vengono estratte in schegge dal lago?

Persino l'Istro che, non meno ampio del fiume fertile di papiri sfocia nel vasto mare per numerose bocche mentre i venti fanno ghiacciare le acque cerulee si congela e si insinua in mare con le sue acque nascoste e per dove erano passate navi, ora si procede a piedi e lo zoccolo del cavallo calca le acque congelate dal freddo e per ponti straordinari, mentre le acque scorrono al di sotto, i buoi dei Sarmati tirano carri barbari.

## COMMENTO

L'elegia assegnata figura come decima nel terzo libro dei *Tristia*, raccolta composta tra il 9 e il 12 d.C., quando ormai sul poeta di Sulmona si è abbattuta con subitanea violenza la collera del *princeps* spietato nel punire Ovidio, relegandolo a Tomi (l'odierna Costanza) sul mar Nero, terra remota e inospitale, posta ai confini dell'impero in una delle regioni più settentrionali dell'ecumene, illuminata da astri che non si bagnano mai nel mare in quanto l'Orsa Maggiore, un tempo ninfa di nome Callisto, amata da Giove e da quest'ultimo mutata in costellazione per sottrarla alla morte per mano dell'ignaro figlio Arcade, - mito narrato nelle *Metamorfosi* - non scende mai sotto la linea dell'orizzonte (cfr. v. 3).

Non è certo arduo ipotizzare come la *relegatio*, provvedimento pure meno grave dell'*exilium* dal momento che non comportava la confisca dei beni e la perdita della cittadinanza, possa aver sconvolto dalle fondamenta l'esistenza di un poeta all'apice del successo, considerato ormai il maggior autore vivente della latinità, strappato all'improvviso alla patria (rimpianta con nostalgia, come rivela l'utilizzo dell'avverbio *istic*, v. 1, che evidenzia quanto Roma, l'*urbs* per antonomasia sia vicina all'ipotetico destinatario della lettera, che vi abita, e al contempo lontana da Ovidio), all'affetto della moglie Fabia, riguardata come luminoso punto di riferimento da parte dell'esule, agli amici, ai luoghi tanto amati, distacco tanto più doloroso se si considerano le circostanze accidentali da cui era scaturita l'ira di Augusto, il coinvolgimento in un oscuro intrigo di palazzo coinvolgente Giulia minore, nipote dell'imperatore e ben nota per la sua sregolata condotta da una parte e un *carmen* dall'altra, quell'*Ars Amatoria* bandita già da alcuni anni dalle biblioteche pubbliche per la licenziosità della materia affrontata: *perdiderint cum me duo crimina, carmen et error: alterius facti culpa silenda est* - dichiara lo sventurato nel II libro dei *Tristia*, occupato per intero da una lunga lettera aperta indirizzata al *princeps*, dal chiaro intento autoapologetico, celando una cortina di silenzio sulla sua misteriosa *culpa*.

A più riprese il poeta tentò di ottenere un miglioramento della propria condizione e, seppur ben conscio di non poter più tornare ai tanto cari lidi ausoni, di essere quantomeno trasferito in una sede meno inospitale, dilungandosi a tale scopo a descrivere gli orrori del

clima tomitano, con dotto dispiegamento di erudizione (è il caso dell'epistola destinata all'amico Pedone, del novero delle *Ex Ponto*), i barbari costumi delle popolazioni selvagge che abitano le coste del Mar nero (i Sarmati, Bessi e Geti citati al v. 5) e la desolazione di un'esistenza squallida e monotona condotta sotto il continuo pericolo della guerra, con seri rischi per l'incolumità personale e accentuando la funzione di *werbung* mutuata dal modello dell'elegia erotica; certo, adesso il *corteggiamento* non è più rivolto a conquistare la *puella*, ma si configura come *captatio benevolentiae* indirizzata a potenti personaggi della cerchia dell'imperatore, capaci di intercedere per Ovidio a Roma. Parallelamente il poeta di Sulmona sembra tornare alle origini del genere letterario praticato nelle forme più svariate con straordinario interesse di sperimentare, all'*élegos* come lamento funebre (incorre in continuazione l'equazione tesa a porre sullo stesso piano morte e *relegatio*), rovesciando, come in una palinodia, l'elegia lieta in elegia triste.

Incredibile a credersi per un cittadino romano, il luogo della *relegatio* assume i connotati del *locus horridus*, *topothesia* impresa in chiave capovolta, se è vero che ben misere sono le attrattive del luogo presentato all'attenzione del destinatario della missiva! Nelle gelide lande del Ponto si realizzano *adynata*: i fiumi si congelano, si cammina su acque solidificate e, mirabile a dirsi, il vino non si beve a sorsi ma viene servito a pezzi! Impossibile inoltre non scorgere un inedito interesse etnografico quasi *erodoteo*, evidente soprattutto ai vv. 19-24, (si pensi alle descrizioni delle usanze e dei riti degli Sciti riportati dallo storico Alicarnasso), anche se è opportuno tenere presente la funzione conativa delle epistole, sempre più evidenziata man mano che l'opera si avvia alla conclusione, inscindibile dai riscontri pratici che, almeno nelle intenzioni, dolorosamente deluse, di Ovidio, avrebbero dovuto incidere sul proprio *flebile status*.

Sotto il profilo stilistico, il passo dissimula con arte il colore triste della Musa del poeta di Sulmona e notevole è l'affresco di un paesaggio innevato contraddistinto da un bagliore non meno candido che abbagliante (*candida* del v. 22 che rieccheggia *marmoreo* del v. 10, a sottolineare il terso nitore delle distese gelate che si estendono a perdita d'occhio, e di nuovo *candida* del v. 10).

Ampio anche l'impiego di preziosità retoriche, come si conviene a un autore lodato dai contemporanei per la brillantezza dell'e-

spressione e l'esuberanza della forma (illuminante a tal proposito il giudizio di Seneca filosofo nelle *Naturales Quaestionis*): interessanti la figura etnologica al v. 2 (*meum... me*), i frequenti chiasmi (v. 4 "*Sauromatae*" "*fera gens*" - "*Bessique*" "*Getaeque*", v. 5 "*ingenio*" "*nomina digna*" "*meo*", v. 15 "*delicuit*" "*prior*" "*altera*" "*venit*"), l'alliterazione fonosillabica della liquida "l" al v. 7, a riprodurre in maniera onomatopeica lo scorrere delle acque dell'Istro, termine propriamente riferito al corso inferiore del Danubio, enjambements (bastino due esempi: v.v. 17-18, a porre in rilievo la violenza inaudita dei venti, vv. 29-30, a offrire agli occhi del lettore con concretezza quasi visiva lo spettacolo dell'Istro gelato), doppi iperbatì intrecciati (*tantaque commoti vis est Aquilonis*), poliptoti (*ierant... itur*, v. 31), litoti (*non angustior* riferito al confronto tra Danubio e Nilo, citato esclusivamente con l'epiteto *papyrifero*) e personificazioni (topica in poesia quella degli agenti atmosferici, qui *Borea vento del nord* e *Aquilone vento di nord-est*).

LUCA AMICONE  
LICEO CLASSICO "OVIDIO" - SULMONA  
Vincitore del 2° premio

Se ancora c'è qualcuno che si ricorda di Ovidio Nasone morto, e sopravvive senza di me il mio nome a Roma, sappia che io, sotto stelle che mai toccano la terra, vivo in una terra straniera. Mi circondano i Sarmati, gente feroce, e i Bessi e i Geti, popoli quanto indegni del mio ingegno!

Eppure fino a quando la brezza è tiepida, siamo protetti dal Danubio in mezzo: tiene lontano la guerra con le sue acque liquide. Ma quando il triste inverno ha mostrato il suo aspetto desolato e la terra è fatta candida dal gelo marmoreo e mentre la Borea e la neve si preparano ad abitare sotto l'Orsa, allora è chiaro che queste genti sono oppresse dalla volta celeste che trema. Giace la neve e, affinché sole e pioggia non sciolgano quella caduta, la Borea la fa gelare e la rende perpetua. Così dove non ancora si è sciolta la prima, ne cade altra e suole rimanere in molti luoghi per due anni. Tanto grande è la forza dell'impetuoso Aquilone da abbattere le torri e da portarsi via i tetti alzati. Le persone si proteggono dal freddo con pelli e brache cucite insieme e solo il volto di tutto il corpo resta scoperto. Spesso i capelli mossi, poiché il ghiaccio vi è appeso, risuonano e la barba risplende candida perché ricoperta dal gelo. Il vino scoperto si compatta, conservando la forma dell'anfora, e non lo bevono più a sorsi, ma dato a pezzi. Che dire del fatto che i ruscelli si congelino vinti dal freddo e che le fragili acque siano scavate dal lago? Lo stesso Danubio, che, non più angusto del Nilo fertile di papiri, si unisce per molte bocche al vasto mare, inducendo i venti i flutti cerulei, si congela e serpeggia nel mare, essendo le acque coperte; dove andavano le barche, ora si va a piedi, e unghia di cavallo batte le onde dure per il freddo; per nuovi ponti, mentre le onde vacillano sotto, i buoi sarmatici conducono i barbari carri.



ALICE BANDIERA  
LICEO CLASSICO "J. STELLINI" - UDINE  
Vincitore del 3° premio

Se qualcuno qui di Nasone si ricorda ancora portato via dalla patria, e il mio nome è sopravvissuto senza di me a Roma, sappia il mare, posto sotto le stelle che mai lo toccano, che io vivo tra genti straniere.

Mi circondano i Sarmati, popolo selvaggio, i Bessi e i Geti, genti nient'affatto degne del mio ingegno!

Quando tuttavia l'aria è tiepida, veniamo protetti dall'Istro posto tra noi: quello tiene lontane le guerre con le sue limpide acque.

Ma quando il funesto inverno mostrò il suo orrido volto, e la terra fu imbiancata dal ghiaccio candido come il marmo, mentre la Borea e la neve si preparano ad insediarsi sotto l'Orsa, allora è evidente che questi popoli sono sovrastati da un cielo tremante.

La neve tutto ricopre e la Borea fa gelare la neve caduta affinché il sole e la pioggia non la sciolgano, e la rende duratura, così dove la prima neve caduta non si è ancora sciolta se ne aggiunge altra, e in molti luoghi è solita durare anche per due anni, tanto grande è la forza dell'impetuoso Aquilone, che fa crollare a terra le torri e porta via i tetti divelti.

Allontanano il freddo funesto con pelli e brache cucite, e di tutto il corpo solamente i volti rimangono scoperti.

Spesso i capelli agitati dal vento tintinnano per il ghiaccio che vi pende, e la candida barba risplende per il ghiaccio che la ricopre.

E il vino puro gela, mantenendo la forma dell'anfora, e bevono non le parti attinte di vino puro ma quelle date.

E che dire del fatto che i corsi d'acqua vinti dal gelo si congelano, e le fragili acque vengono strappate fuori dal lago?

Lo stesso Istro, non più stretto del fiume fertile di papiri che si unisce in nove foci al vasto mare, le acque fosche per i venti persistenti, si congela e scorre tortuoso fino al mare con le acque coperte dai ghiacci; dove prima le barche avevano navigato, ora si va a piedi, e gli zoccoli del cavallo battono le acque congelate per il freddo, e attraverso nuovi ponti, con sotto le acque che scorrono, i buoi sarmatici trainano i barbari carri.

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

E, SEGNOTAMENTE,

CITTÀ DI SULMONA

PROVINCIA DELL'AQUILA

REGIONE ABRUZZO

FONDAZIONE CARISPAQ

BANCA DEL FUCINO

BANCA POPOLARE DI LANCIANO E SULMONA

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
LE PAROLE DELL'ESILIO di <i>Domenico Silvestri</i>	“	9
LE METAMORFOSI DI FETONTE NEI <i>TRISTIA</i> di <i>Arturo De Vivo</i>	“	25
I <i>TRISTIA</i> DI OVIDIO E LA <i>MONTANINA</i> DI DANTE di <i>Diego Poli</i>	“	41
GLI ESILI DI OVIDIO di <i>Umberto Todini</i>	“	47
I PARTECIPANTI ALL'XI CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	69
IL TEMA DELL'XI CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	73
1° PREMIO - <i>Beatrice Alinari</i>	“	75
2° PREMIO - <i>Luca Amicone</i>	“	79
3° PREMIO - <i>Alice Bandiera</i>	“	80

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI APRILE 2009

Tipolitografia "LA MODERNA" - Sulmona