

CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE

5

Atti delle giornate di studio
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona
2001-2002

Ovidio nel terzo millennio

Conversazioni
con

ARTURO DE VIVO, JACQUELINE RISSET
DOMENICO SILVESTRI, UMBERTO TODINI
ROSSANA VALENTI



A cura di
A. COLANGELO, F. D'ALTORIO
G. FIDANZA, V. GIAMMARCO

CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE

5

Atti delle giornate di studio
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona
2001-2002

Ovidio nel terzo millennio

Conversazioni
con

ARTURO DE VIVO, JACQUELINE RISSET,
DOMENICO SILVESTRI, UMBERTO TODINI
ROSSANA VALENTI



A cura di
A. COLANGELO, F. D'ALTORIO
G. FIDANZA, V. GIAMMARCO

Nel novero dei 'certami' che si richiamano ad autori della latinità, numerosi e tutti prestigiosi e meritori, che si svolgono nel nostro Paese, certamente quello che porta il nome di Ovidio si caratterizza non solo per la tensione verso la riproposta della cultura classica ma anche per l'impegno a stabilire un canale tra l'Università, intesa come ricerca, e le istituzioni liceali, la scuola militante nella quale si lavora per porre le basi di una formazione ispirata ai valori della classicità.

Questo legame è testimoniato dalle 'conferenze-lezioni' tenute annualmente dagli illustri cattedratici Arturo De Vivo, Domenico Silvestri, Jacqueline Risset, Umberto Todini e Rossana Valenti, componenti il Comitato Scientifico del Certamen Ovidianum Sulmonense, frutto delle ricerche in terreno 'ovidiano' che si dimostra viepiù interessante e ricco di aspetti vicini alla moderna sensibilità.

Sarebbe una perdita se delle dotte comunicazioni non rimanesse traccia.

Il compito che il Liceo Classico 'Ovidio' continua ad onorare consiste nella pubblicazione delle comunicazioni scientifiche tenute dai predetti docenti lo scorso anno; questo impegnativo lavoro è stato possibile grazie alla generosità degli enti sostenitori menzionati in calce e alla perizia del gruppo di docenti interni alla scuola che ne hanno curato la stampa.

GIUSEPPE EVANGELISTA
Dirigente Scolastico
Istituto d'Istruzione Superiore "Ovidio"
Sulmona

È un onore per me ed una grandissima gioia rivolgere a Loro un caloroso saluto da parte dei professori e degli studenti del Liceo Calinescu da Costanza.

La città di Costanza è una grande e bella città, la seconda della Romania sulla riva del Mar Nero, cioè una città che guarda oltre il mare verso il mondo.

Qui e in questo momento guarda verso Loro, gli abitanti di Sulmona ed i partecipanti alla 5ª edizione del Concorso Ovidianum attraverso gli occhi delle sue studentesse che rappresentano Romania a questo concorso.

Siamo venuti a Sulmona con molti progetti. Prima di tutto partecipare a questo Certamen. Anche noi, a Costanza, abbiamo iniziato sin dal 1993 un Certamen Ovidianum simile a quello italiano e pensiamo come Loro a trasformarlo in un concorso europeo.

Saranno d'accordo con me che due sono i momenti più importanti della vita di un uomo: la nascita e la morte - l'inizio e la fine. Pensando a questo, possiamo dire che Ovidio ha due paesi: Sulmona, cioè Italia e l'antico Tomis-Costanza da Romania. E se Certamen Ciceronianum è riuscito ad attirare l'attenzione dei giovani dall'intera Europa, anche il nostro Ovidio deve godere la stessa attenzione, a Sulmona, a Costanza e nel mondo.

Forse che in questo momento noi, i romeni, che abbiamo fatto il primo passo siamo stati soltanto una macchia di colore nel paesaggio di questo concorso, però sono sicuro che fra qualche anno Sulmona e Costanza accoglieranno ogni primavera centinaia di amanti della poesia di Ovidio.

Desideriamo che Loro partecipino al nostro concorso nel mese di maggio e continuo a credere che il tempo non è perso: le autorità di Sulmona, quelle comunali e provinciali devono aiutarvi per venire da noi, così come le autorità di Costanza ci hanno aiutato per poter andare in Italia. Le porte della città e dell'anima nostra saranno sempre aperte per Loro.

Secondo, siamo venuti per sviluppare le relazioni con il Liceo Ovidio di Sulmona. La nostra partecipazione a questo concorso rappresenta l'espressione concreta del gemellaggio tra Costanza e Sulmona. perché quest'unione non deve rimanere soltanto al livello delle dichiarazioni, ma anche al livello delle azioni di ordine economico, culturale, sportivo che ci trasformino veramente in fratelli che si conoscono e si aiutano mutualmente.

Lo stesso, siamo pronti a fare legami con ogni liceo partecipante al concorso, a fare corrispondenza e visite mutue. I vostri studenti possono rivolgersi ai loro colleghi di Costanza nelle lingue: italiano, inglese, francese, tedesco, portoghese, turco, neogreco, forse anche latino. Ho detto "forse" perché, sfortunatamente, in Romania, ai Licei teoretici, dunque anche al nostro liceo, la lingua latina ha perso terreno, mantenendosi soltanto al livello 1-2 ore settimanali.

Il nostro liceo è uno dei pochi del paese che ha più classi di liceo classico, ma

le nuove curricula non sono di niente ottimiste di questo punto di vista.

Questo non significa che l'amore per l'antichità latina sparirà. Noi, gli abitanti di Costanza, abbiamo dietro noi un passato greco-latino vecchio di oltre duemila anni e mezzo. Numerosi vestigi dell'antichità greco-romana, il nome di Ovidio ci accompagnano dappertutto, come a Sulmona, ed è difficile da credere che tutte queste spariranno una volta.

Terzo, però tanto importante quanto le prime due, siamo venuti per imparare, per conoscere luoghi nuovi, gente nuova e a legare delle amicizie. Noi, i romeni, non siamo ancora membri di questa comunità che si chiama Europa, ma dovete sapere che niente di quello che è europeo è straniero per noi (né le cose buone, né le cose male).

Crediamo che la nostra storia milenare, però specialmente la nostra fede e le nostre speranze ci diano il diritto di lavorare e di sognare insieme, così come ci dice anche il filosofo Seneca: "Membra sumus corporis magni. Natura nos cognatos edidit cum ex isdem et in eadem gigneret. Haec nobis amorem indidit mutuuum et sociabiles fecit.. Illa aequum iustumque composuit, ex illius constitutione miserius est nocere quam laedi. Ex illius imperio paratae sint iuvandis manus Coharea-mus." Le sue parole suonano per noi non come un comando, ma come una necessità perché soltanto insieme riusciremo.

Vogliamo assicurarvi che questa settimana che avevamo trascorso in Italia sia stata per noi un evento indimenticabile. Abbiamo conosciuto dei bei luoghi, pieni di storia e gente bella, in ciò che riguarda il viso, ma specialmente l'anima. Ecco per quello che ringraziamo al Signor Preside e ai membri della commissione organizzatrice. Ringrazieremo e continueremo a ringraziare sempre al Signor Professore Alessandro Colangelo e al Signor Mario Marcone, il nostro cicerone per tutto quello che hanno fatto per noi questa settimana. Il Signor Colangelo ha una grande anima e durante il nostro soggiorno a Sulmona l'ha provato pienamente e il Signor Marcone è uno dei più coltivati uomini che io abbia mai conosciuto.

Loro sono stati degli anfitrioni perfetti, al superlativo.

Siamo felici che portiamo con noi in Romania il ricordo di questi giorni. Quando si separano, gli amici dicono uno all'altro "arrivederci", desiderando incontrarsi un'altra volta. La stessa cosa facciamo anche noi ora. Arrivederci, Sulmona, arrivederci, cari amici.

Sulmona, come Costanza sono ormai la nostra casa e la vostra, la casa di alcuni fratelli, che cominciano a conoscersi e ad apprezzarsi.

COSTANTIN DABA

Preside del Liceo "George Călinescu" - Costanza

PREFAZIONE

Le giornate di studio in occasione del *V Certamen Ovidianum Sulmonense* hanno inteso fornire al giovane lettore, disorientato da un'informazione troppo spesso dispersiva e superficiale, valide motivazioni per custodire amorevolmente l'opera di Ovidio nel terzo millennio.

Nel nome del poeta sulmonese si sono dati appuntamento nel capoluogo peligno studenti e docenti provenienti da prestigiosi licei classici italiani e con essi, per la prima volta, una delegazione romena composta da due alunne e dal preside del Liceo "G. Călinescu" di Costanza.

La loro presenza ha ribadito come anche l'opera e il genio ovidiani, particolarmente vicini alla sensibilità giovanile, siano preziosi per mantenere vivo il rapporto con la civiltà latina, fondamento riconosciuto della cultura di un'Europa che, proprio in un momento di divisioni e contrasti, ha più che mai bisogno di elementi unificanti.

Gli illustri relatori convenuti a Sulmona hanno magistralmente riproposto la modernità di Ovidio, secondo prospettive e angolazioni diverse, ma convergenti sulla straordinaria capacità del poeta di avvincere il lettore con la forza evocatrice della sua poesia.

Domenico Silvestri, con tono ammiccante e colloquiale, si sofferma su "Ovidio poeta dell'eros e dell'intelligenza". Dopo aver cursoriamente accennato ai graffiti pompeiani e ai *Carmina Priapea*, focalizza la sua attenzione su una campionatura esemplarmente significativa degli *Amores* e dell'*Ars amatoria*. Invitando i giovani a (ri)leggere Ovidio egli dimostra che in lui "l'eros è intelligentemente vissuto" come "vagheggiamento e fantasia" e che "l'intelligenza non è mai fredda e razionale" ma "appassionata e dilatata nelle direzioni più diverse.

Il testo riproduce fedelmente lo spirito e la lettera della comunicazione del preside Daba.

OVIDIO POETA DELL'EROS E DELL'INTELLIGENZA

Umberto Todini, che della frequentazione di Ovidio ha fatto uno degli aspetti più fecondi della sua attività di studioso, torna sul “fascino segreto delle *Metamorfosi*”, per rintracciare nel meccanismo narrativo e, in special modo, “nell’uso della metonimia” il “magistero davvero impressionante” del poeta sulmonese. La frequenza delle mutazioni che coinvolgono il mondo animale suggerisce, poi, all’autore un ulteriore terreno di ricerca, un vero e proprio “Bestiario ovidiano”, che potrebbe far luce su uno “dei tanti misteri che ancora avvolgono il testo delle *Metamorfosi*”.

Arturo De Vivo, attraverso uno studio approfondito del proemio al I libro dei Fasti, fornisce un’interessante chiave di lettura per far luce sulle probabili connotazioni politiche della relegazione di Ovidio a Tomi. Il poeta, dedicando a Germanico i Fasti, mostra di confidare in un suo intervento, in nome anche di una *sodalitas* poetica più volte affermata nelle *Epistulae ex Ponto*. Tuttavia tale legame non gioverà in alcun modo ad Ovidio a causa della morte prematura di Germanico, anzi gli nuocerà per la nota avversione di Tiberio nei confronti del figlio adottivo.

Il saggio della Risset ridefinisce, attraverso un percorso intrigante, il rapporto tra il poeta sulmonese e l’Alighieri. La presenza del “ronzio” ovidiano diviene evidente quando nella Commedia vengono create vivide immagini, sequenze affascinanti o quando vengono tentate sperimentazioni linguistiche. La riconosciuta collocazione di Ovidio nell’immaginario “pantheon” dei poeti classici ispiratori della poesia dantesca si carica così di innervamenti più significativi che entrano in sottile competizione con il ruolo assunto dal modello virgiliano.

In appendice, Rossana Valenti prospetta mete innovative alla didattica del latino in un momento di trasformazioni epocali che investono l’assetto del nostro sistema culturale e scolastico. L’esplorazione multimediale del patrimonio classico, attraverso la “biblioteca totale” e l’ipertesto, consente possibilità di scambio, confronto, ricerca, conoscenze a più dimensioni; intensifica e rinsalda legami tra quanti, nel terzo millennio, si sentono di far parte di una virtuale *res publica litterarum*.

Sulmona, aprile 2003

I CURATORI

La straordinaria vicenda umana e poetica di Ovidio continua ad evocare l’immagine di un personaggio al quale si applica, con comoda frettolosità, un giudizio complessivo di “leggerezza”, appena temperato e in qualche modo esorcizzato dal ricordo doloroso di un esilio in luoghi remoti, un esilio mai condonato, anzi dolorosamente e dignitosamente sofferto fino alla morte. In realtà Ovidio non è soltanto e, in ogni caso, non è soprattutto poeta dell’eros, ma in ogni luogo della sua produzione è anche e innanzi tutto poeta dell’intelligenza. In lui infatti l’eros è intelligentemente vissuto in primo luogo come vagheggiamento e fantasia cioè come rappresentazione interiore, secondo una modalità sottile ed inesauribile che precede e supera certe scontate banalizzazioni anatomico-fisiologiche; e l’intelligenza non è mai fredda e razionale, non è mai calcolo o teorema, ma è sempre versatile e dinamica, mobile e variabile, appassionata e dilatata nelle direzioni più diverse.

Ovidio, visto in questa prospettiva, non è anticipazione di Don Giovanni o di Casanova, pienamente egoisti e autentici egotisti nel loro erotismo, celebri non per le donne amate ma per lo sconfinato amore di se stessi attraverso la reiterata e, in fondo, superficiale esperienza di quello delle donne. Per come scrive delle donne, per come le descrive e le apprezza, per come - è il caso di dirlo - si immedesima in loro e parteggia per loro, si può ben credergli quando dice (*Amores*, I,3,15): “Non me ne piacciono mille, non salto di amore in amore!” (*Non mihi mille placent, non sum desultor amoris*). Viene in mente per contrasto l’affermazione apodittica di Leporello a proposito di Don

Giovanni e delle donne da lui conquistate: “Ma in Ispagna son già mille e tre!”. Con questo non si vuol proporre un paradossale e poco credibile Ovidio... “monogamico”, ma piuttosto insistere sulla qualità e quantità percettiva e rappresentativa del suo sentimento amoroso, che è, insieme, intelligenza amorosa e amore intelligente. Che questo suo amore poi sia forte e non si esprima con mezze misure, ma con una sana, concreta e direi... tattile urgenza, lo dice quest’altro bel verso (*Amores*, I, 4, 10): “Sembra che a stento con te io possa fermare le mani!” (*Vix a te videor posse tenere manus*). Ancora più esplicito, a proposito di questi incontri... ravvicinati, è nella stessa poesia (v. 58) questo che vorrei definire “onnicomprensivo” invito: “Quel che potrai toccare di me li toccalo tutto!” (*quidquid ibi poteris tangere, tange, mei*).

Sicuramente di grande interesse è anche l’immagine che Ovidio si fa dei suoi lettori ideali, che sono quelli che meno ci aspetteremmo e allo stesso tempo risultano - a ben guardare - i più motivati (*Amores*, II, 1, 5-6): “Davanti al suo fidanzato mi legga la calda fanciulla / ed il ragazzo inesperto toccato e ignaro d’amore” (*Me legat in sponsi facie non frigida virgo / et rudis ignoto tactus amore puer*). Naturalmente l’intelligenza amorosa è pronta a scattare non per una, ma per cento motivazioni (*Amores*, II, 4, 10): “Son cento le cause per cui io sono sempre in amore!” (*centum sunt causae cur ego semper amem*) e in fondo tutte le belle donne gli vanno bene e vanno bene persino i loro difetti, perché possono trasformarsi in pregi. Con queste premesse, anche se una donna amata si limita a guardare per terra, atto banalissimo (anche se, come vedremo, motivatissimo) e, a prima vista, del tutto non erotico, ecco che l’amore intelligente lo converte e ne fa altro e ben altro momento erotico (*Amores*, II, 5, 43): “Lei fissava la terra: fissando la terra era bella!” (*spectabat terram: terram spectare decebat*). Con queste premesse si può convenire e concludere con Ovidio che, se un dio ci dicesse: “Vivi, ma senza amore”, noi lo pregheremmo di sottrarci ad una condanna troppo grande, dal momento che “fino a tal punto una fanciulla è un male, ma un dolce male” (*Amores*, II, 10, 2: *usque adeo dulce puella malum est*).

Con queste premesse intendo rileggere, proprio qui a Sulmona, passi noti e meno noti degli *Amores* e dell’*Ars amatoria* nella speranza che l’attualità di un’antica voce poetica risulti evidente e che il binomio di eros e intelligenza, perfettamente espresso nell’opera di Ovidio, ci faccia capire che queste due dimensioni, profondamente uma-

ne e qualitativamente forti, non si devono mai separare da noi, anzi ci devono continuamente aiutare a liberarci dai rischi di restar prigionieri di un mondo stupido e freddo, un mondo senza *eros* e senza intelligenza, che non ci interessa e in cui non ci riconosciamo.

PRECEDENTI E DEVIAZIONI: dai graffiti pompeiani ai *carmina priapea*

L’*eros* parietario dei graffiti e quello anonimo dei *carmina priapea* hanno carattere forzatamente monologico: non aprono infatti dialoghi reali con un “partner” reale, anche se propongono invocazioni *erga omnes*; non si presentano e non si mettono in gioco, ma si rappresentano in una ostinata vertigine autoreferenziale, secondo scontate metonimie anatomiche e fisiologiche. Solo a volte sanno essere leggeri, magari con una punta di autoironia:

*Quisquis amat nigram, nigris carbonibus ardet;
nigram cum video, mora libenter aedeo.*
(CIL IV, 6892: Pompei)

Chiunque ama una nera, arde sui neri carboni;
quando vedo una nera, mangio volentieri more.
(tr. di Luca Canali)

(si noti l’anomalo e poco credibile *aedeo* per *edo*, dovuto a ragioni ludolinguistiche e - starei per dire - quasi mosse dalla ricerca della rima con *video*).

Altre volte ostentano l’atto sessuale, ma, in modo certamente più informativo, ne denunciano drammaticamente il lato oscuro e ripugnante:

*Hic ego nunc futui formosam forma puellam.
laudatam a multis, sed lutus intus erat*
(CIL IV, 1516: Pompei)

Qui e ora ho scopato una ragazza per bellezza bella,
da molti lodata, ma dentro era soltanto fango
(tr. di Luca Canali)

(si notino nel primo verso l'efficacissima compresenza delle tre deissi di continguità spaziale, pronominale e temporale *hic ego nunc* e l'incazzante triplice allitterazione che introduce il "topic" della *puella*); ma per lo più accumulano linguaggio prefabbricato e iterano luoghi comuni al punto che non ci può sorprendere l'accorata esclamazione di quell'anonimo che finisce per prendersela con lo scontato e incolpevole supporto scrittorio

*Admiror, paries, te non cecidisse ruina,
qui tot scriptorum taedia sustineas.*
(CIL IV, 1904: Pompei)

Mi meraviglio, parete, che tu non sia andata in rovina,
tu che sostieni la noia di tante e poi tante scritte
(tr. mia)

Discorsi analoghi si possono fare per i *carmina priapea* con la doverosa avvertenza che qui il linguaggio è più sostenuto; e più elaborato è il complessivo discorso poetico: in ogni caso proprio il primo *carmen* invita a deporre la serietà del latino "buon tempo antico" (*conveniens Latio pone supercilium*), mentre il terzo in un certo qual modo si giustifica e si autocertifica (*Quid faciam? Crassa Minerva mea est*, che ricorda - fatte le debite distinzioni - il ciceroniano *agamus ergo, ut aiunt, pingui Minerva*, prendendo in qualche modo anch'esso le... misure a questa dignitosissima dea). Del resto è lo stesso Priapo (c. XXXIII, vv. 5-6) a riconoscere, dopo tante ostentate dichiarazioni di potenza sessuale, i limiti di un gioco che ritorna su se stesso fino alla teorizzazione dell'autoerotismo (*turpe quidem factu, sed ne tentigine rumpar, / falce mihi posita fiet amica manus*). Ma a noi conviene, giunti a questo punto, occuparci di Ovidio e solo di Ovidio, cominciando dai suoi (e nostri)

AMORES

Nel primo libro i versi che seguono li abbiamo già incontrati e li vogliamo ancora ricordare, quasi emblemi poetici del Nostro

non mihi mille placent, non sum desultor amoris
(3,15)

e

vix a te videor posse tenere manus
(4,10)

Sempre in 4,13-58 troviamo perspicue istruzioni per tattiche amoroze, in un contesto che oggi etichetteremmo come *...sex and food*, cioè una situazione di banchetto propizia agli approcci amorosi. L'inizio non potrebbe essere migliore, in termini di progetto e destino per il marito antagonista, che ha preannunciato la sua fastidiosissima presenza:

*Vir tuus est epulas nobis aditurus easdem:
ultima cena tuo sit, precor, illa viro*
(vv. 1-2)

Ed ecco le istruzioni, di cui riporto solo le prime, significative battute:

*Ante veni quam vir; nec quid, si veneris ante,
possit agi video, sed tamen ante veni.
Cum premet ille torum, vultu comes ipsa modesto
ibis ut accumbas; clam mihi tange pedem,
me specta nutusque meos vultumque loquacem:
excipe furtivas et refer ipsa notas.
Verba superciliis sine voce loquentia dicam;
verba leges digitis, verba notata mero.*
(vv. 13-20)

Qui emerge non solo l'impazienza del desiderio (... *veni... veni*) ma anche l'impegno intellettuale sul *quid... possit agi*, condito da raccomandazioni sull'atteggiamento da assumere col marito (*vultu... modesto!*) con un ordine perentorio di "fare piedino" con l'amante, naturalmente di nascosto (*clam mihi tange pedem*). Tutto quello che segue, sempre in termini di istruzioni, è il sempiterno linguaggio gestuale e crittato degli amanti, splendidamente espresso dai *verba... sine voce loquentia*. Più avanti assistiamo al gran finale in cui Ovidio immagina che il marito ubriaco sia fuori combattimento e giunga il momento del ritorno a casa e sia consentito un breve ma intenso contatto "ravvicinato"... di qualunque tipo:

*Cum surges abitura domum, surgemus et omnes,
in medium turbae fac memor agmen eas:
agmine me invenies aut invenieris in illo;
quidquid ibi poteris tangere, tange, mei.*
(vv. 55-58)

Nell'elegia 5 invece c'è invece il resoconto di un pomeriggio di fantasie erotiche o di un evento erotico reale, ma quasi sospeso tra sogno o realtà: è passato mezzogiorno, fa un gran caldo e il poeta si sdraia sul letto con la finestra semichiusa, di fatto in un dormiveglia favorito dal gioco delle luci e delle ombre; ed ecco che vede venire (o crede di veder venire) la donna amata, Corinna:

*Ecce, Corinna venit tunica velata recincta,
candida dividua colla tegente coma*
(vv. 9-10)

(sarà difficile dimenticare questo primo piano del collo bianchissimo contornato dai capelli che scendono parimenti divisi da entrambe le parti, un particolare di forte evidenza che fa quasi sfumare oniricamente i lineamenti del volto). Quello che segue è un canonico combattimento preliminare al rapporto amoroso (*Cetera quis nescit?* è il suggerimento ovidiano), fatto di finte ripulse, giacché Corinna essendo

*quae, cum ita pugnaret tamquam quae vincere nollet,
victa est non aegre proditione sua*
(vv. 15-16)

insomma: non solo cede, ma più propriamente si concede (*proditione sua!*), come sottolinea Ovidio con fine e affettuosa intelligenza.

Del secondo libro abbiamo già ricordato i programmatici versi 5-6 dell'elegia 1 (*me legat in sponsi facie non frigida virgo / et rudis ignoto tactus amore puer*), che confermano - se pure ce ne fosse bisogno - il carattere eminentemente "dialogico" dell'*eros* ovidiano. Proviamo ora a rileggere l'elegia 4, quella che potremmo sintetizzare con il sottotitolo: "tutte le belle donne mi vanno bene", in leggera (o, forse, non tanto leggera), ma, in ogni caso, sintomatica contraddizione con il *non mihi mille placent, non sum desultor amoris* di I,3,15. Qui ci troviamo di

fronte ad una... larghezza di vedute che anticipa di un buon numero di secoli il celebre elenco di Leporello a proposito degli amori di Don Giovanni; ma ci troviamo anche e soprattutto ancora una volta di fronte alla tipica mobilità e pluralità dell'intelligenza ovidiana (*centum sunt causae cur ego semper amem*). Qualche esempio, sul piano di una "spiritualità" solo apparente:

*sive est docta, placet raras dotata per artes;
sive rudis, placita est simplicitate sua*
(vv. 17-18)

Ma di quale "dottrina" si parla? Anche quando più avanti il Nostro dice:

*haec querulas habili percurrit pollice chordas:
tam doctas quis non possit amare manus?*
(vv. 27-28)

siamo proprio sicuri che, sullo sfondo delle *rarae artes*, le *doctae manus* non preludano a qualcosa che va oltre l'abilità musicale? In fin dei conti chi parla è l'autore di una *Ars amatoria*! Ancora qualche esempio, sul piano di una "fisicità" decisamente prorompente:

*Molliter incedit: motu capit; altera dura est:
at poterit tacto mollior esse viro*
(vv. 23-24)

o ancora:

*Tu, quia tam longa es, veteres heroidas aequas
et potes in toto multa iacere toro;
haec habilis brevitate sua est: corruptor utraque:
conveniunt voto longa brevisque meo*
(vv. 33-36)

Le conclusioni non potrebbero essere che queste:

*Me nova sollicitat, me tangit serior aetas:
haec melior specie, moribus illa placet*
(vv. 45-46)

che è come dire che in amore l'inesperienza giovanile vale quanto l'esperienza della piena maturità: da una parte conta l'aspetto (*melior specie*), dall'altra "il saperci fare" (*moribus*).

Nell'elegia 5 ritorna ancora il banchetto ed assistiamo ad una crisi di gelosia... con lieto fine: questo momento tipico dei rapporti amorosi si apre con una fiera rampogna (vv. 33-34: *Haec ego, quaeque dolor linguae dictavit; at illi/conscia purpureus venit in ora pudor*), poi segue la bellissima e già ricordata descrizione dell'atteggiamento della fanciulla e dell'immediata implicazione sentimentale del Poeta (vv. 43-44: *Spectabat terram: tarram spectare decebat; / maesta erat in vultu: maesta decenter erat*), infine la gelosia esplode in modo violento e con uguale violenza ritorna lo slancio amoroso:

*Qui modo saevus eram, supplex utroque rogavi
oscula ne nobis deteriora daret.
Risit et ex animo dedit optima, qualia possent
excutere irato tela trisulca Iovi.*
(vv. 49-52)

Ma questi *oscula... optima*, capaci di disarmare il re degli dei, non sono consolatori, anzi riattizzano drammaticamente la gelosia, sferzata dall'implacabile esercizio dell'intelligenza:

*torqueor infelix, ne tam bona senserit alter,
et volo non ex hac illa fuisse nota.
Haec quoque, quam docui, multo meliora fuerunt,
et quiddam visa est addidicisse novi.*
(vv. 53-56)

Insomma: la ragazza bacia troppo bene, lui si augura che un altro non li abbia percepiti di tal fatta (*ex hac... nota*) e si accorge che i baci sono migliori di quello che comporterebbe il suo precedente insegnamento a baciare... Insomma: pare proprio che la figliola abbia imparato (e da chi?) qualcosa di nuovo...

Dall'elegia 10, quasi a chiosa e a linimento dei tormenti della gelosia e più in generale dell'amore, voglio citare di nuovo e soltanto l'assunto iniziale: "*Vive*" *deus "posito" si quis mihi dicat "amore" / deprecet: usque adeo dulce puella malum est!*, che sintetizza nel suo modo migliore l'atteggiamento di Ovidio nei confronti delle donne, una straordinaria mescolanza di consapevolezza e di coinvolgimento.

L'elegia 16 è per parte sua un'altrettanto straordinaria metamorfosi del poeta in anello con il fine esplicito di realizzare specifiche ricognizioni o esplorazioni erotiche: si tratta di un anello donato da Ovidio alla *puella*, al quale il poeta si rivolge con queste parole

*Felix, a domina tractaberis, anule, nostra:
invideo donis iam miser ipse meis.*
(vv. 7-8)

L'idea che l'anello e non lui finisca nelle mani dell'amato bene (*a domina tractaberis, anule, nostra*), dà l'avvio alla fantasia erotica, che è certamente esercizio non secondario di intelligenza (v. 9: *O utinam fieri subito mea munera possem...!*). Quello che poi combina, in virtù di una metamorfosi atipica, Ovidio diventato anello corrisponde ad altrettante tappe salienti di un viaggio anatomico di scoperta nel corpo della donna amata, fatto di titillamenti e di maneggiamenti, e accompagnato da auspici di allargamento per poterle uscire di dito e scivolare in seno o di restringimento per evitare di essere rimosso dal dito e consegnato ad una schiava che lo riponga in uno scrigno. Naturalmente in funzione di sigillo Ovidio-anello avrà il privilegio di essere inumidito dalla bocca amata, sotto il pretesto (pseudo)tecnico di evitare che la pietra asciutta aderisca alla cera e se ne porti via un pezzo; d'altra parte, non potendo mai più separarsi da lei, l'anello androide accompagnerebbe la donna amata anche nel bagno, dove, al cospetto di lei senza veli... l'anello, ridiventato Ovidio, farebbe fino in fondo la sua parte virile (... *peragam partes... viri*). Per dirla con formula dantesca, giunti a questo punto, "all'alta fantasia" manca "la possa" (*Inrita quid voveo?*) e l'anello può finalmente partire *parvum... munus* e testimonianza di amorosa fedeltà.

L'ultimo componimento di questo libro che voglio ricordare è l'elegia 17, celebre per la splendida descrizione di Sulmona e della campagna peligna (*Pars me Sulmo tenet Paeligni tertia ruris...*): verdeggia l'erba rigogliosa, la terra è fertile di grano e molto più fertile di uva, qua e là si incontrano oliveti, tutto sembra ed è bellissimo, ma...

*At meus ignis abest - verbo peccavimus uno:
quae movet ardores, est procul: ardor adest.*
(vv. 11-12)

La donna (*quae movet ardores*) è lontana, è bastata per questo una sola parola sbagliata (*verbo peccavimus uno*), chi ha suscitato l'incendio si è allontanato, solo l'incendio è presente. Sfuma e si dissolve il paesaggio ridente: solo le fiamme della passione restano e si proiettano in primissimo piano.

Nel terzo libro ritroviamo Ovidio (elegia 2) alle corse dei cavalli ma con l'attenzione ad... altro, più esattamente ad una bella donna e alle sue belle gambe (*bona crura*); prima erano velate e non le ha viste, ora - come è suo costume - va subito oltre (con la fantasia, naturalmente):

*Suspitor ex istis et cetera posse placere,
quae bene sub tenui condita veste latent*
(vv. 35-36)

L'elegia 7 racconta invece un incidente... di percorso, un momento di impotenza del poeta, narrato con sincerità e con un buon grado di introspezione psicologica. Da una parte fanno sorridere le vanterie di Ovidio per altri suoi recenti *exploit* sessuali (vv. 23-24: *at nuper bis flava Chlide, ter candida Pitho / ter Libas officio continuata meo est*), per cui viene fatto di chiedersi se non si tratti ora di un normale caso di stanchezza. Ma Ovidio incalza a tutela del suo buon nome (vv. 25-26: *exigere a nobis angusta nocte Corinnam / me memini numeros sustinuisse novem*), senza però dirci cosa accadde dopo. Dall'altra parte è apprezzabile un momento di presa di coscienza (vv. 37-38: *Huc pudor accessit facti: pudor ipse nocebat; / ille fuit vitii causa secunda mei*). Le arti di seduzione della fanciulla infine delusa sono in ogni caso descritte secondo una incalzante sequenza filmica, che comprende anche un tentativo, tenero e fallito, di avvio... manuale del motore.

Nell'elegia 15 troviamo ancora gelosia e passione amorosa e... ragionamento: in sostanza Ovidio dichiara sin dall'inizio che egli ammette che la sua donna, per la sua eccessiva bellezza, lo tradisca; le chiede tuttavia soltanto non di diventare pudica, ma di fingere di esserlo. Immagina (dolorosamente immagina) tutti gli scenari erotici che la vedono protagonista, ma insieme le dice, le grida quasi

*Quae facis, haec facito: tantum fecisse negato
nec pudeat coram verba modesta loqui*
(vv. 15-16)

le raccomanda, dopo il fatto (anzi: il misfatto) di riprendere, insieme ai vestiti, un giusto atteggiamento del volto e la scongiura infine:

*Da populo, da verba mihi: sine nescius errem
et liceat stulta credulitate frui.*
(vv. 29-30)

Con queste premesse di intelligenza amorosa arriviamo infine all'elegia 16 con una giusta autocelebrazione:

*Mantua Vergilio gaudet, Verona Catullo;
Paelignae dicar gloria gentis ego,
quam sua libertas ad honesta coegerat arma
cum timuit socias anxia Roma manus*
(vv. 7-10)

nella quale vorrei attirare l'attenzione sulla parola *libertas*, che è la migliore *password* interpretativa per penetrare veramente nel mondo etico e poetico di Ovidio e per avvicinarci all'altra sua opera, l'altrettanto nota

ARS AMATORIA

Si tratta di un vero e propria manuale, non di quelli - come si diceva un tempo - «ad uso della gioventù studiosa», ma (come si legge in I, 1-2)

*Si quis in hoc artem populo non novit amandi
hoc legat et lecto carmine doctus amet.*

Naturalmente si tratta di un insegnamento... “senza veli”, il che è più che comprensibile dato l'argomento:

*Este procul vittae tennes, insigne pudoris
quaeque tegis medios instita longa pede*
(vv. 31-32)

Più avanti (vv. 35-40) si chiarisce in forma perfetta il *modus* dell'amore, che consiste in tre momenti fondamentali: la ricerca, la conquista e il... mantenimento, ciascuno dei quali prevede le sue tecniche, le sue strategie e i suoi piacevoli tormenti. Ma bisogna darsi da fare, poiché

Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas
(v. 59)

e sono proprio tante e fatte su misura dei nostri desideri le donne:

*Seu caperis primis et adhuc crescentibus annis,
ante oculos veniet vera puella tuos;
sive cupis invenem, iuvenes tibi mille placebunt:
cogeris voti nescius esse tui.
Seu te forte iuvat sera et sapientior aetas,
hoc quoque - crede mihi - plenius agmen erit.*
(vv. 61-67)

Ovidio organizza il suo manuale amatorio secondo spazi di azione per la ricerca delle donne: non sorprenderà che il primo luogo di caccia siano i teatri (vv. 89 e ss.), che il secondo luogo di caccia siano le corse dei cavalli (vv. 135 e ss.), che il terzo luogo di caccia siano i banchetti (vv. 229 e ss.), tutti luoghi pubblici dove leopardianamente “si mira” e “si è mirati” (anche se la seconda cosa è solo intenzione e speranza). Su questi percorsi Ovidio accompagna i suoi allievi con sorridente intelligenza, consapevole dell'importanza della posta in gioco, che solo una lettura frivola e sommaria potrebbe scambiare per puro *divertissement*. Più avanti sorgono vere e proprie questioni di merito, come nel caso dei vv. 351 e ss. dedicati all'importanza dell'ancella e al problema, tutt'altro che ozioso, se vada sedotta anch'essa. Certo Guido Gozzano, molti secoli dopo, non avrà esitazioni al riguardo (*Elogio degli amori ancillari*, I, vv. 1-6):

Allor che viene con novelle sue,
ghermir mi piace l'agile fantesca
che secretaria antica è fra noi due.
M'accende il riso della bocca fresca,
l'attesa vana, il motto arguto, l'ora
e il profumo d'istoria boccacesca...

Assai interessanti sono infine (vv. 503-522) i precetti per un buon... *look* maschile: essi riguardano, tanto per fare qualche esempio, l'inopportunità di arricciarsi i capelli e di ricorrere alla depilazione (*Sed tibi nec ferro placeat torquere capillos / nec tua mordaci pumice crura teras*) e risultano pertanto altamente... inattuali; il resto riguarda corpo, vestito, denti, piedi, taglio dei capelli e della barba, unghie, naso (*inque cava nullus stet tibi nare pilus!*) e, naturalmente, alito (*nec laedat naris virque paterque gregis!*).

Importantissimo, per il binomio ovidiano di *eros* e intelligenza, questo precetto contenuto nei vv. 111-112 del secondo libro:

*ut dominam teneas nec te mirere relictum
ingenii dotes corporis adde bonis*

al quale consegue (vv. 197-202) un perspicuo elenco di comportamenti intelligenti da rispettare in amore:

*Cede repugnanti: cedendo victor abibis;
fac modo, quas partes illa iubebit, agas.
Arguet: arguito; quicquid probat illa, probato;
quod dicet, dicas; quod negat illa, neges.
Riserit: adride; si flebit, flere memento:
imponat leges vultibus illa tuis.*

Certamente questo appare ed è un inno al conformismo: ma, almeno in amore, bisogna consentire al detto che “il fine giustifica (tutti) i mezzi” (l'aggiunta di “tutti” è nostra con l'autorizzazione di... Ovidio). Del resto si sa (vv. 473-480) che l'amore è da sempre causa di incivilimento.

Per un buon percorso amoroso bisogna in ogni caso convincersi (vv. 641-662) che i difetti delle donne sono... pregi. Ovidio raccomanda:

*Parcite praecipue vitia exprobare puellis,
utile quae multis dissimulasse fuit*
(vv. 641-2)

e, più avanti, fornisce alcuni precetti di natura operativa, di cui non sfugga il carattere intelligente e affettuoso:

*Nominibus mollire licet mala: “Fusca” vocetur,
nigrior Illyrica cui pice sanguis erit;
si paeta est, “Veneri similis”; si rava, “Minervae”;
sit “gracilis”, macie quae male viva sua est;
dic “habilem”, quaecumque brevis, quae turgida, “plenam”;
et lateat vitium proximitate boni.*
(vv. 657-662)

Infine i vv. 683-696, che trattano di condivisione del piacere basata sull'esperienza erotica e quelli 703-728, che descrivono senza mezzi termini come ci si deve comportare a letto, hanno una freschezza,

un'evidenza e un'attualità che ne consigliamo la (ri)lettura (e... l'applicazione, naturalmente).

Siamo così giunti al terzo libro dell'opera e (quasi) alla fine della nostra conversazione ovidiana. Il libro, come si sa, è dedicato alle donne e trova il suo punto culminante nei vv. 769-808, che contengono consigli alle donne sulle giuste posizioni nell'atto amoroso. Ogni donna si deve conoscere (*Nota sibi sit quaeque*), non a tutte si addice la stessa posizione (*non omnes una figura decet*). Ecco qualche esempio particolarmente istruttivo:

*Quae facie praesignis erit, resupina iaceto;
spectentur tergo, quis sua terga placent*
(vv. 773-4)

e fin qui nulla di straordinario, anche se giunge ancora una volta la conferma della vivacissima intelligenza amorosa di Ovidio; ma più avanti, dopo aver sottolineato le giuste posizioni della donna giovane e bella, ecco un'attenzione dolcissima e inaspettata del Nostro per colei che nel ventre porta le conseguenze di gravidanze e di parti:

*Tu quoque, cui rugis uterum Lucina notavit,
ut celer aversis utere Parthus equis*
(vv. 785-6)

aversis utere... equis, cioè, dice Ovidio: "cavalca all'indietro!", volgendo la schiena verso la testa del partner come fanno i Parti quando vanno in questo modo a cavallo, per poter scagliare frecce mentre si ritirano: così deve fare la donna, segnata nel ventre dalle maternità reiterate, mentre (apparentemente) si ritira e (certamente) ancora combatte l'antica battaglia d'amore: proprio così le sue frecce andranno ancora una volta a segno!...

Ma ora è giunto il momento di por fine al nostro discorso e quale modo migliore di concludere se non con quanto dice lo stesso Ovidio, autentico maestro di eros e di intelligenza (vv. 809-812)?

*Lusus habent finem: cynnis descendere tempus,
duxerunt collo qui iuga nostra suo.
Ut quondam iuvenes, ita nunc, mea turba, puellae
Inscribant spoliis NASO MAGISTER ERAT.*

DOMENICO SILVESTRI
Istituto Universitario Orientale - Napoli

UMBERTO TODINI

LE METAMORFOSI. QUESTIONI DI POETICA E DI BESTIARIO

... *effetti speciali*

Sarebbe facile tradurre in congegni il meccanismo narrativo delle *Metamorfosi*: piani continui e contigui, dissolvenze a *flash*, sviluppo dell'azione attraverso un sistema di scatole ottiche 'a matrioska', magari attraverso ologrammi che aprono l'uno nell'altro e danno luogo ad una sequenza ininterrotta di contaminazioni a sorpresa, lenti anamorfiche, dettagli che sfocano in nuove storie... In effetti il fascino segreto di questo testo, fonte come pochi altri delle metamorfosi della cultura dell'Occidente, è nel suo uso della figura della metonimia (trasporto del senso per contiguità).

In origine considerata (erroneamente) parte della metafora (trasporto del senso per similitudine), la metonimia è la figura della retorica sulla quale fondano da sempre in specie le arti visive e, da poco più di un secolo, anche quelle legate alla riproduzione delle immagini, dagherrotipi, fotografie, fotogrammi, e ancora. Scarsamente presente nella letteratura precedente ad Ovidio, per quanto fino ad oggi non sembra che ce se ne sia resi conto¹, proprio Ovidio dovrebbe essere considerato colui che per primo ne ha fatto un uso distinto e mira-

¹ Quando per la prima volta fui alle prese con questo problema (*L'altro Pitagora*, in AA.VV., *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli 1996, p. 159 sgg.), ma del resto neanche ora sono riuscito a trovare qualcosa in argomento.

to. È questo lo strumento che gli consente di “rappresentare”, di mettere insieme, di assemblare realtà eterogenee, di dare luogo per semplice effetto di contiguità ad un *tertium* prima inesistente, un ibrido, forma, corpo, figura, suono che sia e che il poeta costruisce come dislocando con attenzione l'*usus* delle parole. Il re degli Arcadi che perde l'uso della parola per quello dell'ululato,

Terrorizzato fugge, raggiunti i silenzi della campagna
prende ad ululare e invano tenta l'uso della parola...²,

*Territus ipse fugit, nactusque silentia ruris
exululat, frustra que loqui conatur;*
(*Met.* 1, 232-3)

e che muta da uomo in fiera,

In peli vanno le vesti, le braccia in zampe:
s'incarna in lupo e conserva tratti della forma di prima;

*In villos abeunt vestes, in crura lacerti:
fit lupus, et veteris servat vestigia formae;*
(*Met.* 1, 236-7),

e coi residui evidenti delle ragioni di mutazione,

stessa canizie, stessa violenza del volto,
stessi occhi favillano, stessa è l'immagine di ferocia;

*canities eadem est, eadem violentia vultus,
idem oculi lucent, eadem feritatis imago est.*
(*Met.* 1, 238-9)

Decostruendo una figura e spostandone componenti e tratti in un altrove linguistico e secondo una frequenza che non può essere ricondotta a mera casualità, Ovidio dà forma sotto lo sguardo di chi legge a un *monstrum*, si tratti di un Licaone, di un lupo di nome e di fatto, oppure delle centinaia di altre figure che animano il poema. Ovidio rivela un magistero davvero impressionante nel dislocare figure e paro-

² Le traduzioni dei brani di questo contributo sono dell'autore, da, *Il magma e la luce. Racconto e pensiero nelle Metamorfosi di Ovidio*, “Testi e studi antichi e moderni”, *Taccuini di Ippocrate* 1, Salerno 2003.

le, ad esempio quando il corpo di Dafne trasposto nell'alloro viene baciato invano da Apollo che

sente ancora trepidare il cuor sotto la corteccia recente
e stretti con le braccia i rami come fossero membra,
riempie di baci il legno ma il legno rifugge dai baci.

*Sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
complexusque suis ramos ut membra lacertis
oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.*
(*Met.* 1, 554-557)

L'intreccio di percezione e visione inventa una commistione del sentimento che lascia perplessi e commossi. Per mero gioco di contiguità si producono *topoi* dell'immaginario di nuova accezione e che, pure, parlano la lingua dell'intelligenza e del cuore (se ne sarebbe ben reso conto il Bernini). Ma anche nei *loci* più ameni del mito Ovidio contamina fisico e metafisico, innesta parole tra segno e disegno, pizzica corde non note, costruisce risonanze fino ad allora impossibili e che senza indugio, appena nate, diventano luoghi d'uso, familiari, quasi tratti da un lessico del profondo. In ciò, secondo noi, va vista e situata la vera chiave della continuità del poema, ma anche quella della sua novità assoluta, quella di un'originalità difficile da leggere con gli strumenti di Ovidio troppo moderni per i suoi contemporanei.

Prima del mare, delle terre e del cielo che tutto avvolge
uno era il volto della natura nel mondo intero,
e lo dissero chaos,

*Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum
unus erat toto naturae vultus in orbe.
quem dixere chaos.*

(*Met.* 1,5-7)

Qui l'immagine, il *monstrum*³, risulta ottenuto per sottrazione di termini, degli *elementa* dall'esperienza comune (implicita, di chi legge). Mentre la loro contiguità si proietta, non verificabile e istantanea, nell'immagine del volto unico, di origine, della natura. All'esperienza

³ Molto feconda la problematica sui tropi retorici di MICHEL LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris 1973, p. 126.

dell'ordine vengono giustapposti i termini di un'immagine rovesciata di essa, l'informe assoluto: *mare, terrae, caelum // vultus naturae // chaos*. Da questo ibridismo assoluto, da questa nucleare 'prova' dell'informe fino alla nascita dei primi uomini (*Met.* 1,75) e attraverso l'uso di una sintassi e di una paratassi sempre lineari, il poeta continuerà a sottrarre e a ricostituire le immagini di un universo che viene alla luce nei suoi grandi momenti nodali: fisici (1, 1-485), mitici (1, 485-15,65), etici (15, 66-485), storici.

Questo procedimento, pur ovvio in un proemio che deve tracciare la visione eziologica della storia dalle origini del cosmo fino all'organizzarsi delle prime forme di vita, ma poi, reiterato e operante nel corso di tutto il poema, non può non suggerire una precisa scelta di metodo, una chiave di lettura vera e propria che, ogni volta, riassume e rilancia la sostanziale novità narrativa dell'opera: quell'effetto di attesa, di sorpresa e di ripartenza cui ogni metamorfosi ogni volta conduce con l'*usus sententiae*.

Si tratti di Pirra e Deucalione che dopo il diluvio creano il nuovo genere umano scagliandosi dietro quei sassi dei quali

ciò che è rigido e non può essere flessibile muta in ossa;

quod solidum est flectique nequit mutatur in ossa,
(*Met.* 1,409),

oppure di altro, *aperto libro* il poema rende conto del fatto che ciascuno dei suoi 250 miti ed oltre, siano un bosco o la terra, oppure l'aria, il fuoco o l'acqua a determinarne la mutazione, vive in una straordinaria parentela linguistica, l'elemento stesso della sua contiguità espressiva con tutto il resto. L'ibrido metonimico costituisce la rete di trasmissione, la voce narrante, la chiave esegetica di questo capolavoro del realismo fantastico. Sotto il segno di quel trasferimento del senso che l'impiego della figura della metonimia consente, e che viene applicato nella progressione dei dodicimila versi, le immagini di un universo in movimento conferiscono al poema la sua centrale unità di dottrina e di espressione, dal caos primigenio alla storia di Roma.

In modo ben più evidente e cosciente che non nei poemi epici precedenti, la materia storico-mitologica delle *Metamorfosi* risulta posta non su di un nastro, bensì su di una superficie narrativa interamente organizzata in funzione del concetto di trasformazione e, grazie all'im-

piego del suo corrispettivo retorico-letterario, diviene un tutto comunicante. Principio di omogeneizzazione di termini eterogenei giustapposti, l'ibridismo della metamorfosi assunto in funzione narrativa dominante disattende la tradizione (mimetico-storico-naturalistica) e dà vita grazie alle sue nuove leggi espressive, sostanzialmente metonimiche, alla sorprendente parentela nominale del poema: quell'allusività che *ab interno* dell'*usus* linguistico, diffusamente stabilisce l'unità sostanziale tra concezione dottrina e retorica. Sia essa l'immagine del caos che agglutina i quattro elementi primordiali facendone termine proemiale del successivo costituirsi della separazione metamorfica degli elementi (chiave didascalico-storica questa che il poeta assume per sé, ma in evidente rapporto con quella dottrina che egli affida al verbo di Pitagora nel finale dell'opera), sia essa, ad esempio, tra le tante altre, l'immagine di Egeria che Diana per pietà trasforma in fonte,

Non tuttavia i danni degli altri possono alleviare il lutto di Egeria mentre, distesa ai piedi del monte, si scioglie in pianto, finché mossa a pietà di tanto dolore la sorella del Sole di quel corpo fece gelida fonte e quegli arti disciolse in eterne onde.

*Non tamen Egeriae luctus aliena levare
damna valent, montisque iacens radicibus imis
liquitur in lacrimas donec pietate dolentis
mota soror Phoebi gelidum de corpore fontem
fecit et aeternas artus tenuavit in undas.*

(*Met.* 15, 547-551)

o quella conclusiva del poeta trasformato in parola dove il *topos*, già ennio (*... volito vivos per ora vivum*), della metamorfosi 'orale' del poeta, rivive, genialmente rielaborato (*vivam//vivum*, entrambi in clausola)⁴:

sarò letto dalle labbra del popolo e per sempre di fama, se presagio di vate ha qualcosa di vero, vivrò.

*Ore legar populi perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

(*Met.* 15, 878-879)

⁴ Trasmesso e attribuito da Cicerone ad Ennio.

... il bello dell'ibrido

Ma - va sottolineato - lo spettacolo delle *Metamorfosi* è frutto del riecheggiamento allusivo prodotto dal linguaggio retorico prima che visivo..., e che si costituisce in una catena omologa di *sententiae* con funzione di *transitus*: una 'cinghia di trasmissione' formale e concettuale. Osservato su tale superficie di contiguità strutturale il problema dell'armonia mancata o se si vuole della assonanza difficile di questo poema, si decanta in quello dell'armonia differente e della diversa polarità del suo impianto narrativo, la cui unica certa suddivisione consiste tra I e XV libro, tra proemio del poeta e discorso del filosofo; o se si vuole tra discorso 'laico', seppure di provenienza sacra, rivelata (quello di Ovidio), e *summa* filosofico-religiosa (quella di Pitagora).

Dunque un meduseo coacervo, una mostruosa congerie di infiniti e specialissimi effetti viene per la prima volta ad animare, ad abitare queste *Metamorfosi*, ne fa la miniera senza fondo dalla quale da millenni i lettori scavano materia prima e noi perfino senso e origine del virtuale: forme che mutano corpo o viceversa a comando, sotto l'impulso di una tecnica e di una creatività coese. In effetti tra le prospettive di lettura, occorre puntare su quelle che la stessa poesia di Ovidio suggerisce alla nostra era. Invece che all'interno del tessuto pur geniale ma considerato dagli antichi incoerente di una narrazione epica tradizionale, noi possiamo scoprirci alle prese con una catena ininterrotta di metonimie, a percorrere, a leggere, a osservare fotogrammi e didascalie di un canto globale (*carmen perpetuum?*) sul concetto di metamorfosi, dal magma delle origini fino ad Ovidio che chiude il poema mutando se stesso in parola sulle labbra dei popoli...

Perfino quel divieto dell'uso dell'ibrido contenuto nei versi iniziali dell'*Ars* oraziana (e che in altra occasione avevo evocato per giustapposizione e per trovare *d'emblée* la specificità della nuova estetica di Ovidio), qui ripensato, porta a comprendere che Ovidio sorpassa quel divieto senza neppure scalfirlo dimostrandone limiti ed errori di prospettiva: quella poetica che esige una mimesi di adeguamento (normativa) rispetto a un modello esistente in natura, risulta ormai superata perché nelle *Metamorfosi* è la natura che (effetto costante e perpetuo di combinazione dei quattro elementi, come Ovidio e Pitagora mostrano nel primo e nel quindicesimo libro) produce modelli ibridi per definizione e per sostanza. Esseri, *figurae, corpora*, apparenze

degne non soltanto di esser imitate e riprodotte per tali in quanto effetti di natura, ma che suggeriscono inoltre, materia a una scienza che considera l'universo come organismo ibrido *in fieri*, perfino quando si configurano in esso le apparenze del 'bello'. Gli esempi di Milone o di Elena [che, vecchia, davanti allo specchio chiede «a se stessa come è possibile che sia stata rapita due volte (*cur sibi bis rapta requirit*)» *Met.* 15,233], Pitagora li evoca infatti per dimostrare i rapporti tra moto perpetuo e tempo.

In questa nuova poetica, i modelli tradizionali della mimesi, il bello, 'l'essere vivente' in natura, come pure i canoni di rappresentazione che ne scaturivano, divengono (come accadrà nell'arte moderna) eccezioni alla norma, aspetti della transizione tra un ibrido e l'altro (Lucrezio nel quinto libro del *De rerum natura*, ne aveva peraltro spiegati i presupposti 'evoluzionistici' secondo Empedocle; Empedocle che Orazio nella sua *Ars* attacca fuor di ogni misura...). Con l'invenzione di un linguaggio che traspone senso per contiguità, piuttosto che per similitudine, Ovidio supera così l'*impasse* dell'estetica del suo tempo; costruisce un poetare che esplora i modelli molteplici della natura, li racconta, li produce e riproduce con una nuova consapevolezza del loro apparire come pure una nuova consapevolezza della libertà dell'artista: «Ogni oggetto d'arte esiste in quanto prodotto dalla natura dell'arte e non dalla natura che pure lo ha prodotto», sembra di poter ascoltare tra le righe di quei versi audaci e mirabolanti e che anticipano sia le conquiste de *Il Sublime* ma anche tratti dell'estetica dei nostri tempi e che fondono spazio e tempo, del cubismo ad esempio (penso a Pablo Picasso), oppure che tentano accordi di tonalità sperimentali (penso al primo Stravinskij).

Ma forse l'effetto più 'speciale', di questo inaudito coacervo di mostri, è nei suoi effetti di ricaduta sulla visione dell'*epos* che di colpo e contro ogni attesa plausibile, soprattutto dopo Virgilio (e l'*Ars* di Orazio), si rivela 'doppio', ambiguo per sua natura, abitato da miti e mostri che la scienza, dopo Lucrezio, nuovamente applicata alla poesia, rivela.

... la 'scelta' metonimica

L'ipotesi di una 'scelta' metonimica, risultato spontaneo di una tecnica messa punto da Ovidio *calamo currenti*, nasce dall'osservazione di ciò che più caratterizza lo sviluppo del poema: quella sua sostanza tanto variabile quanto unitaria. Riletto in un contesto di questo genere perfino Quintiliano, per quanto non in grado di porre la questione nei termini nei quali è possibile oggi porla, sembra intuire tuttavia questo aspetto speciale dell'originalità di Ovidio quando, pur giudicandolo 'lascivus', lo scusa perchè «deve riunire cose diversissime in specie di unico corpo (*res diversissimas in speciem unius corporis colligentem*)»⁵. Un corpo che oggi appare un immenso affresco di ibridi in movimento.

Rileggere le *Metamorfosi* per metonimie (per quanto ne siano ancora da definire specificità e tipologia in altra occasione), può inoltre agevolare, e non di stretta misura, l'intelligibilità narrativa. La continuità endogena, che l'opera così suggerisce di possedere, fonda sull'evidenza di una catena iterativa difficilmente casuale (Quintiliano pensa a qualcosa di analogo, quando parla dei *transitus*?): il succedersi di una sequenza di immagini verbali che suggeriscono un progetto è coerente almeno per quanto attiene alla iterazione dei mezzi impiegati. È a questo punto che una lettura così condotta avverte di emanciparsi dalle prospettive critiche abituali e per la gran parte legate alla teoria della mimesi. Mi riferisco in particolare ai Seneca, a Quintiliano e fino allo stesso Leopardi. L'ipotesi di uno sviluppo endogeno del linguaggio che nelle *Metamorfosi* costruisce, per la prima volta nella storia dell'*epos*, una catena omologa di ibridi narrativi, infatti, rende inadeguate, convenzionali le interpretazioni consuete perché, offrendo al lettore una chiave retorica autoreferenziale (centrata in una vera e propria poetica), lo sottrae dall'obbligo (compulsivo nella storia della tradizione classica) di dover omologare, consapevolmente o meno, Ovidio a Virgilio, a Omero o a quant'altro.

Mentre, quella di Ovidio viene a configurarsi come una tecnica che nasce a ridosso di una volontà sperimentale dell'*epos* metamorfico (in voga in quel tempo)⁶, e che nasce da una *mens* filosofica sui gene-

ris, anticlassica (in senso anti oraziano) dominata da un amore patente delle arti visive, da una capacità di visualizzare concetti, idee ... Un amore e una capacità di produrre immagini *per verba* le sue, che sono già patenti nel testo (lo conferma per altra via anche la mole impressionante dei seguaci della pittura anche di un solo secolo, ad esempio del seicento, come mostrerà un volume d'arte in corso di ultimazione in Francia)⁷, ma che risultano più visibili in un'era come la nostra dominata dai meccanismi del linguaggio di rappresentazione e che così largamente anche Ovidio ha contribuito a produrre. Di tale aspetto del nostro mondo, non v'è chi non possa non constatarlo, Ovidio potrebbe essere considerato il teorico *ante litteram* e le *Metamorfosi* un manifesto dove per la prima volta si viene costituendo l'alfabeto di un nuovo modo di narrare (per trasporto di senso), e di mostrare, di far 'vedere' la storia (come catena di ibridi in movimento).

... tra mito e scienza

... la storia che questo alfabeto inventa e racconta è fuori della norma, viene osservata e spiegata nel suo essere in bilico tra mito e scienza, effetto di un imponderabile moto di atomi che turba uomini e dei. In esso perfino l'imperiosa vicenda di Roma sembra contratta in uno spazio narrativo che la "riduce" ad anello finale di una spirale di trasformazioni e appare essa stessa in balia del proprio contrario, insieme effetto e preda di quelle leggi del mutamento che a priori sottomettono la vita umana alla *pietas* della non violenza, al divieto imperativo dell'*esus carnis* che tutto il poema proclama.

Dopo gli *Annali* di Ennio e il *De rerum natura* di Lucrezio, con questo poema, Roma torna a leggere il proprio destino all'interno di un progetto più generale; essa è *pars agens* di un universo, un universo tuttavia ibrido; ne è l'*acmé* e tuttavia, essa stessa è condizionata da una natura a fenomenologia duplice: di miti che stupiscono e suscitano conoscenza, e di una scienza che a sua volta si condensa in nuovo stupore, in mito ulteriore... Una *curiositas* insieme passiva e attiva costituisce il congegno iterativo che Ovidio innesca nel linguaggio della

⁵ QUINT. *Inst.* 4,1,77.

⁶ Cfr. *L'altro Pitagora*, op. cit.

⁷ A Parigi, presso le Edizioni "Diane de Selliers".

sua poesia; un congegno, una *mens* che è fomento innato di un uomo inderogabilmente situato al centro di ogni rapporto con la natura. Aristotele ne parla in questi termini:

A causa della loro capacità di stupirsi, come ancora oggi, in origine, gli uomini iniziarono a far filosofia; dapprima interrogandosi su perplessità alla loro portata, poi per gradi, così procedendo e ragionando anche su questioni maggiori quali le fasi della luna, del sole e degli astri e anche sulla genesi dell'universo. Infatti colui che è perplesso e prova stupore avverte di essere ignorante (per questo come che sia, chi è amante dei miti è anche filosofo: in effetti il mito è per necessità costituito di cose che destano meraviglia).

διὰ γὰρ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν, ἐξ ἀρχῆς τὰ πρόχειρα τῶν ἀτόπων θαυμασάντες, εἴτα κατὰ μικρὸν οὕτω προϊόντες καὶ περὶ τῶν μειζόνων διαπορήσαντες, οἷον περὶ τε τῶν τῆς σελήνης παθημάτων καὶ τῶν περὶ τὸν ἥλιον καὶ ἄστρα καὶ περὶ τῆς τοῦ παντὸς γενέσεως, ὃ δ' ἀπορῶν καὶ θαυμάζων οἴται ἀγνοεῖν (διὸ καὶ φιλόμυθος φιλόσοφος πῶς ἐστίν· ὁ γὰρ μῦθος σύγγεται ἐκ θαυμασίων)

(Arist. *Met.* A 2, 982b 11-19)

Se è vero che l'*Ars* oraziana pur *per contraria* può aiutare a far comprendere il poema di Ovidio, nondimeno anche questo brano della *Metafisica* (che Ovidio l'abbia letto o meno), sembra fornire del suo poema la chiave antica di esegesi più diretta e chiara.

Ecco come Ovidio racconta il mito della terra: una terra *animal*, viva e che respira, e della quale segnatamente l'Etna viene rappresentato come narice immane, ma *terra* mostrata anche come mitica componente, insieme al fuoco, di una dottrina dinamica dei *corpora* originari (*genitalia*):

Nè l'Etna che arde con fornaci di zolfo
resterà sempre igneo; né da sempre lo è stato.
Infatti sia perché la terra è animale e vive e ha
narici che esalano fuoco da più parti,
può mutare le vie del respiro e ogni qual volta
che si muove, qui chiudere caverne lì aprirne;
se, ne gli antri profondi vengono stretti i mobili venti,
e quando fanno cozzare sassi contro sassi ed una materia

che contiene semi di fiamma, essa con l'attrito genera fuoco, mentre gli antri, sedati i venti, tornano di gelo; sia perché è la natura del bitume a provocare fuochi o gialli carboni di zolfo ad ardere con fili di fumo, certamente, quando la terra non darà pingui alimenti e cibo alla fiamma, consunte le forze nei lunghi secoli, e alla natura affamata verrà meno il suo nutrimento, la terra non reggerà alla fame e deserta, disarterrà il fuoco.

*Nec, quae sulphureis ardet fornacibus, Aetne
igneae semper erit; neque enim fuit ignea semper.
nam sive est animal tellus et vivit habetque
spiramenta locis flammam exhalantia multis,
spirandi mutare vias, quotiensque movetur,
has finire potest, alias aperire cavernas;
sive leves imis venti cohibentur in antris
saxaque cum saxis et habentem semina flammae
materiam iactant, ea concipit ictibus ignem,
antra relinquuntur sedatis frigida ventis;
sive bitumineae rapiunt incendia vires
luteae exiguis ardescunt sulphura fumis;
nempe ubi terra cibos alimenta pinguis flammae
non dabit, absumptis per longum viribus aevum,
naturaeque suum nutrimentum deerit edaci,
non feret illa famem desertaque deseret ignis.*

(*Met.* 15, 340-355)

... i due registri

... due registri costruiscono la narrazione dei miti delle *Metamorfosi*: meraviglia e interrogazione, conoscenza e risorgente stupore, scoperta e iterazione. Anche nella diegesi delle voci di Ovidio e di Pitagora che scandiscono la struttura dell'opera *ab imo* e *ab ovo*, entrambi questi registri appaiono programmati e in azione, quasi nuclei teorici che convivono e danno vita al racconto. Nel *dicere* di Ovidio che si attribuisce il compito di narrare i *mirabilia* del mondo a far conto del loro modello propositivo più generale (quello eziologico dell'inizio del primo libro), e nel *docere* che Ovidio assegna a Pitagora (nel quindicesimo libro) e al quale Ovidio attribuisce il compito di avallare, attraverso la dottrina dei quattro elementi, quella mitogra-

fia della scienza (legata ai moti di ciascun *corpus*) e alla quale egli dà vita sulla base di una filosofia del mutamento.⁸

Ne scaturisce ovunque tra testo e lettura la consapevolezza dei rapporti che legano anima e dottrina dei quattro elementi, tra non violenza (divieto delle carni) e potenza d'amore (che col *corpus* igneo presiede alla palindromia del mondo). Descrittiva e insegnativa la poetica delle *Metamorfosi* mostra e insieme spiega l'unitarietà e la pluralità dell'*anima mundi*. Quasi una strategia dello stupore sorprende il lettore, lo 'diverte', lo 'porta altrove' (rispetto a tutta la tradizione dell'*e-positos*) nel narrare la storia più sorprendente e più profonda del mondo. Se si vuole, ci troviamo davanti ad un'epica paradossale, ad una storia vista dai propri antipodi, come descritta dall'interno del nucleo vitale che la produce e la spinge sempre altrove, esattamente come l'*incipit* annuncia:

l'estro mi spinge a narrare di forme mutate in corpi nuovi. Dèi - poichè mutaste voi stessi e pure quelle - soffiate su quest'impresa e dal principio del mondo fino ai miei giorni, guidatene un canto ininterrotto.

... il bestiario delle *Metamorfosi*: un poema nel poema?

... ma torniamo con lo sguardo ad un altro dei tanti misteri che ancora avvolgono il testo delle *Metamorfosi*. Lo si percepisce dopo la lettura dei primi libri, ma persiste e ingigantisce fino alla fine.

Nel novero delle duecentocinquanta mutazioni che abitano questo *epos*, quelle che coinvolgono a titolo diverso gli uccelli sono di gran lunga le più numerose. Dal 'big bang' del magma iniziale scaturiscono, come è noto, i quattro *corpora* sui quali vengono poste altrettante specie di abitatori: sul suolo del cielo le effigie divine, su quello terrestre una pleora (ma non ancora l'uomo) di fiere, nel mare i nitidi pesci, nell'aria volubile la stirpe che vola. Ma tanto equanimi spazi vitali non trovano poi, nella distribuzione narrativa che segue, equanime numero di metamorfosi. In percentuale, di tutte le metamorfosi del poema, una su cinque riguarda gli uccelli, mentre le altre quattro assieme l'insieme degli altri animali.

⁸ *Il magma e la luce*, cit., cfr. Postfazione.

Un mistero, come già si intravede, complesso o piuttosto una questione a versanti molteplici che, ricondotti all'insegna di un "bestiario ovidiano" che qui metto in progetto, potrebbero essere cura di un successivo *Certamen*. Mi limito ad accennare a qualche tratto ornitologico di questo mistero sul quale già lavoro da tempo.

- Come è possibile a Ovidio legare, sul piano della tradizione del *genus* epico, dottrina dei quattro elementi e stirpe degli *altivolantes*: ne esistono precedenti?

- Chi è, Ovidio stesso oppure un suo *fons*, a fornire materia a tanto complessa e varia presenza degli uccelli sotto il segno della metamorfosi?

- *Quellenforschung* a parte, a cosa d'altro potrebbe essere utile un bilancio descrittivo, quantitativo e tipologico, dei *loci* degli uccelli e dei *loci* di tutti gli altri animali delle *Metamorfosi*?

Sul primo punto ho tentato di dimostrare che nella tradizione dell'*epos* il vero precedente del poema di Ovidio si situa nel sogno proemiale degli *Annali*, nella metamorfosi di Omero in pavone e di Omero in Ennio (tramite la metempsicosi in pavone)⁹. Un precedente letterario a portata! E tuttavia neppure la ricerca storica ovidiana più armata (coi suoi ben sette volumi) aveva dedicato al pavone di Ennio più di qualche distratta parola, come non si trattasse di una tradizione di Roma, preesistente e insormontabile. Una svista riconducibile al fatto che al di fuori di una consapevolezza diretta della presenza e della continuità della tradizione enniana a Roma, può sfuggire la necessità di un rapporto tra due poemi entrambi di metamorfosi. Eppure, come mi auguro di essere riuscito a provare, il rapporto esiste perfino nei termini di una contaminazione diretta tra le parole di Ovidio e quelle di Ennio e inoltre, tra il Pitagora ovidiano che parla sull'origine dell'*anima mundi* e l'ombra di Omero che appare ad Ennio in sogno.

Ma auspico che anche su questa intricata materia si possa tornare in occasione di un'altro *Certamen*.

UMBERTO TODINI
Università degli Studi - Salerno

⁹ Cfr. *Il pavone sparito. Ennio modello di Ovidio*, Roma 1983.

OVIDIO, GERMANICO E APOLLO CLARIO

Ovidio, Germanico e Apollo Clario

Questa ‘conversazione’ prende spunto da una serie di recenti studi su Ovidio¹, che approfondiscono le probabili connotazioni politiche della sua relegazione a Tomi, e vuole offrire alcuni elementi di riflessione sul rapporto del poeta con Germanico, sulla base in particolare della lettura del proemio al I libro dei *Fasti*.

In una lettera di poco successiva alla morte di Augusto (19 agosto del 14 d.C.), indirizzata all’amico Bruttidio Bruto (*Pont.* IV 6), il poeta di Sulmona piange la fine del comune amico Fabio Massimo, che si accingeva a intercedere di nuovo con il principe: purtroppo lo stesso Augusto, quando ormai era disposto a perdonare la colpa involontaria di Ovidio, aveva appena abbandonato la terra e insieme le speranze dello sciagurato poeta².

¹ Segnalo, in particolare, A. Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari 1994; Sandra Citroni Marchetti, *Amicizia e potere nelle lettere di Cicerone e nelle elegie ovidiane dall’esilio*, Firenze 2000; A. Luisi, *Il perdono negato. Ovidio e la corrente filoantoniana*, Bari 2001.

² Cfr. *Pont.* IV 6,7-16 *Perstat enim fortuna tenax, votisque malignum / opponit nostris insidiosa pedem. / Certus eras pro me, Fabiae laus, Maxime, gentis, / numen ad Augustum supplice voce loqui. / Occidis ante preces, causamque ego, Maxime, mortis / nec fuero tanti me reor esse tuae. / Iam timeo nostram cuiquam mandare salutem: / ipsum morte tua concidit auxilium. / Coeperat Augustus deceptae ignoscere culpa: / spem nostram terras deseruitque simul.*

Da quando era stato relegato a Tomi, Ovidio aveva cercato molti intermediatori che convincessero il principe a decretare il suo ritorno in patria; eppure rispetto ad Augusto esisteva il mediatore per eccellenza che era il suo erede designato, Tiberio, ma a lui Ovidio riesce a chiedere soltanto di non essere ostile alle sue preghiere: *Et tua, si fas est, a Caesare proxime Caesar, / numina sint precibus non inimica meis* (Pont. II 8,37-38). L'adozione risale al 4 d.C. e giunge alla fine di un *iter* sofferto³, nella cui determinazione gioca un ruolo decisivo e non sempre limpido Livia⁴, moglie dell'imperatore e madre di Tiberio; quando ormai la maggior parte degli eredi è scomparsa e gli ultimi pretendenti sono troppo giovani o inetti, Augusto adotta Tiberio, ma in modo irrituale impone a lui, che pure aveva già un figlio legittimo, Druso Giulio Cesare, di adottare nello stesso giorno il giovane nipote Germanico, figlio del fratello Druso. Peraltro, nel 13 d.C., il vecchio imperatore rafforza la posizione di Germanico, che gode già di grande favore popolare, affidandogli il comando delle otto legioni del Reno, perché vendicasse la tragica sconfitta che i Germani di Arminio avevano inflitto alle legioni di Varo nella selva di Tetoburgo (9 d.C.).

Il ruolo predominante che Germanico va acquisendo, grazie al sostegno del principe e al controllo dell'esercito, preoccupa molto Tiberio, che trova conferma ai propri timori allorché alla morte di Augusto segue la ribellione delle legioni sul Reno, che sono pronte a proclamare il loro comandante imperatore e lo sollecitano a prendere subito quel potere cui era stato destinato. Germanico mostra invece grande lealtà nei riguardi di Tiberio e minacciando anche di suicidarsi, piuttosto che venir meno alla fede nei riguardi del padre adottivo, riconduce le legioni all'obbedienza⁵. Ciò non serve a liberare dai

³ Cfr. R. Syme, *La rivoluzione romana*, trad. it., Torino 1962, pp. 421-441; A. Garzetti, *L'impero da Tiberio agli Antonini*, Bologna 1960, pp. 1-18; M. Pani, *Lotte per il potere e vicende dinastiche. Il principato fra Tiberio e Nerone*, in *Storia di Roma*, vol. II 2, Torino 1991, pp. 220-235 (importante anche per le implicazioni rispetto all'esilio di Ovidio, pp. 227-228).

⁴ Su Livia cfr. A. Fraschetti, *Livia, la politica*, in *Roma al femminile*, a cura di A. Fraschetti, Roma-Bari 1994, pp. 123-151.

⁵ Le vicende sono drammaticamente narrate da Tacito nel libro I degli *Annales* (31 ss.); rinvio a quanto ho avuto modo di osservare in A. De Vivo, *Costruire la memoria. Ricerche sugli storici latini*, Napoli 1998, pp. 95-112 ("La continuità del modello. Tacito *Ann.* I 42-43").

sospetti l'imperatore, che a stento riesce a controllare l'avversione nei riguardi del figlio; egli cerca, innanzitutto, di allontanarlo dalle legioni e già nel 15 d.C. fa decretare il trionfo per il giovane principe, anche se la guerra era ancora in pieno sviluppo. Nonostante i tentativi di forzare i tempi, Germanico nel 16 d.C. vede rifiutata la richiesta di mantenere il comando per un altro anno e, rientrato a Roma, il 26 maggio del 17 d. C. deve celebrare il trionfo per le vittorie sulle popolazioni germaniche, pur non essendosi ancora conclusa la guerra alla quale l'invidia dell'imperatore lo aveva sottratto.

Tiberio, quindi, dopo aver associato il figlio adottivo a sé nel consolato, approfitta della situazione incerta che si era creata in Oriente per affidare a Germanico il compito di pacificare quella parte insicura dell'impero, con l'intenzione di farlo scomparire così dalla scena politica. Il giovane principe, "eroe giovane e forte", è una figura sempre più ingombrante, che incarna le due contraddizioni da cui è nato l'impero: è discendente di Augusto, ma erede diretto anche di Antonio, giacché è nato da Druso e da Antonia Minore, la figlia di Ottavia, sorella di Augusto, e del triumviro Marco Antonio. Intorno a lui si coagula tutta la resistenza filoantoniana, ancora forte nella corte augustea; ma egli è anche colui che ha sposato Agrippina Maggiore, nipote diretta di Augusto in quanto figlia di Giulia e di Agrippa. Di fronte a tanta nobiltà Tiberio ha poco da opporre, perciò pensa di liberarsi di questo figlio imbarazzante. Nel 18 d.C. Germanico è già in viaggio per la Siria, dove l'anno successivo (19 d.C.), all'età fatidica di 33 anni come Alessandro Magno, morirà improvvisamente, nella convinzione di essere stato avvelenato da Gneo Pisone, il legato di Tiberio in Siria. Gli storici (Tacito, Svetonio, Dione Cassio), alcuni con certezza, altri ambigualmente, riportano le voci relative all'avvelenamento e riferiscono i sospetti che Gneo Pisone abbia agito su mandato di Tiberio.

Pisone e la moglie Plancina sono accusati dagli amici di Germanico dell'avvelenamento del giovane principe; a furore di popolo il presunto assassino è richiamato a Roma, dove - per volere di Tiberio - si celebra in senato un processo, i cui atti ci sono giunti attraverso la scoperta eccezionale, di circa 20 anni fa, nella Spagna Betica, del *Senatus consultum de Cn. Pisone patre*; questo processo avrebbe dovuto sancire la posizione di Pisone rispetto alle presunte responsabilità nei riguardi di Germanico, ma interviene il suicidio dell'accusato, che lascia sospeso il

giudizio: la morte di Pisone non chiude la vicenda, ma restano aperti tutti i dubbi, che continuano a gravare soprattutto su Tiberio⁶.

Mi è sembrato opportuno soffermarmi sulla figura di Germanico, perché proprio a lui Ovidio dedica una delle *Epistulae ex Ponto* (II 1), in cui –sullo sfondo della sua disgraziata condizione di esule e nella speranza del perdono di Augusto– prende spunto dalla celebrazione del trionfo di Tiberio su Pannoni e Dalmati, per predire a Germanico, impegnato nel 13 d.C. nella campagna sul Reno, il futuro trionfo sulle popolazioni germaniche, che egli spera di poter cantare nei suoi carmi⁷.

Altre *Epistulae*, ma già alcune elegie dei *Tristia* che comunque non hanno un dedicatario, sono indirizzate agli amici di Germanico, a coloro i quali gravitano nella sua orbita, perché possano intercedere presso di lui in suo favore (anche se la richiesta non è sempre esplicita). Ad esempio l'epistola II 5 è dedicata a Salano, amico e compagno di studi di Germanico, il quale, egli stesso oratore e poeta, mostra di apprezzare i versi dell'esule. In nome della comune militanza poetica, che lo accomuna a Salano e al principe, egli prega che il suo destinatario possa godere per sempre dell'amicizia di Germanico e che questi possa succedere nel governo del mondo (succedere a chi? L'epistola è successiva al 13 ma è difficile dire se è successiva anche alla morte di Augusto): *Iure igitur studio confinia carmina vestro / et commilitii sacra tuenda putas. / Pro quibus ut maneat, de quo censeris, amicus, / comprecor ad vitae tempora summa tuae, / succedatque suis orbis moderator habenis: / quod mecum populi vota precantur idem* (Pont. II 5,71–76).

6 Ho cercato di tracciare a grandi linee la complessa vicenda della morte di Germanico in Oriente, sulla base delle notizie che offre soprattutto Tacito; per una più ampia trattazione, con riferimento alle testimonianze di Svetonio e di Cassio Dione, rinvio –anche per la documentazione bibliografica– a quanto ho scritto in A. De Vivo, *Le parole ambigue della storia. La morte di Germanico negli Annales di Tacito*, in *Tra strategie retoriche e generi letterari. Dieci studi di letteratura latina*, a cura di Valeria Viparelli, Napoli 2003, volume di imminente apparizione. Vorrei solo ricordare che il testo del Senatoconsulto è pubblicato e commentato in W. Eck, A. Caballos, F. Fernandez, *Das senatus consultum de Cn. Pisone patre*, München 1996 (l'edizione spagnola è apparsa a Sevilla nello stesso anno).

7 Cfr. Pont. II 1,61–68 *Iam nunc haec a me, iuvenum belloque togaque / maxime, dicta tibi vaticinante nota. / Hunc quoque carminibus referam fortasse triumphum, / sufficiet nostris si modo vita malis, / inbuero Scythicas si non prius ipse sagittas, / abstuleritque ferox hoc caput ense Getes. / Quae si me salvo dabitur tua laurea templis, / omnia bis dices vera fuisse mea.*

La *sodalitas* poetica è al centro di un'altra epistola (*Pont.* IV 8), indirizzata a Suillio, questore di Germanico nel 15 d.C. Si tratta, forse, di una delle *Epistulae ex Ponto* più esplicite e, in certo senso, realistiche, in cui Ovidio, rivolgendosi di fatto direttamente a Germanico, chiede che il suo esilio sia, se non revocato, almeno spostato in una città più vicina all'Italia e a Roma⁸. Il poeta invita l'amico, intenzionato a intercedere per lui, a rivolgere le sue preghiere proprio al giovane principe, l'unica sua divinità: *Di tibi sunt Caesar iuvenis. Tua numina placa* (*Pont.* IV 8,23). Ovidio stesso promette a Germanico il dono dei suoi versi: nulla è più desiderabile per un principe, giacché solo la poesia è capace di dare l'immortalità e di creare la stessa divinità, che per manifestarsi ha bisogno della voce del carme⁹. D'altra parte egli vuole consacrare a Germanico ciò che resta della sua ispirazione e chi è poeta non può trascurare l'omaggio di un altro poeta: *Siquid adhuc igitur vivi, Germanice, nostro / restat in ingenio, serviet omne tibi. / Non potes officium vatis contemnere vates: / iudicio pretium res habet ista tuo* (*Pont.* IV 8,65–68).

Un'altra lettera (*Epistulae ex Ponto* IV 13), coeva alla precedente, è indirizzata di nuovo a un personaggio vicino a Germanico, Caro, il tutore dei figli, anche lui poeta e autore di un carme su Ercole. Ovidio, ricordando di aver cantato l'apoteosi di Augusto, sia in lingua latina che in lingua getica, celebrando anche la gloria del successore Tiberio, di Livia, dei giovani Germanico e Druso, osserva sconsolato che questi versi a nulla gli sono serviti: la poesia continua a essere inutile o addirittura a nuocergli, giacché è stata la prima causa del suo esi-

8 Cfr. *Pont.* IV 8,81–88 ... *prosit opemque ferat communia sacra tueri, / atque isdem studiis inposuisse manum, / litora pellitis nimium subiecta Corallis / ut tandem saevos effugiamque Getas, / clausaque si misero patria est, ut ponar in ullo, / qui minus Ausonia distet ab urbe, loco, / unde tuas possim laudes celebrare recentes / magnaue quam minima facta referre mora.*

9 Cfr. *Pont.* IV 8,43–56 *Nec tamen officio vatum per carmina facto / principibus res est aptior ulla viris. / carmina vestrarum peragunt praeconia laudum, / neve sit actorum fama caduca cavent. / Carmine fit vivax virtus, expersque sepulcri / notitiam serae posteritatis habet. / Tabida consumit ferrum lapidemque vetustas, / nullaque res maius tempore robur habet. / Scripta ferunt annos. Scriptis Agamemnona nosti, / et quisquis contra vel simul arma tulit. / Quis Thebas septemque duces sine carmine nosset, / et quicquid post haec, quicquid et ante fuit? / Di quoque carminibus, si fas est dicere, fiunt, / tantaque maiestas ore canentis eget.*

lio¹⁰. Egli si rivolge perciò a Caro, in nome della comune militanza poetica, perché possa adoperarsi per lui, grazie ai legami con Germanico, il destinatario ultimo di questa preghiera: *At tu, per studii communia foedera sacri, / per non vile tibi nomen amicitiae / - sin capto Latiis Germanicus hoste catenis / materiam vestris adferat ingeniis: / sic valeant pueri, votum commune deorum, / quos laus formandos est tibi magna datos - / quanta potes, praebere nostrae momenta saluti, / quae nisi mutato nulla futura loco est* (Pont. IV 13,43-50).

Le *Epistulae* fin qui citate consentono due considerazioni importanti; è evidente, in primo luogo, che Ovidio per ritornare dall'esilio sul Mar Nero ha puntato molto su Germanico, sia negli ultimi anni di Augusto (che forse stava per perdonarlo), sia dopo la successione di Tiberio, la cui avversione per il figlio adottivo era a tutti nota (e Tiberio non lo richiamerà mai). In secondo luogo, la scelta per la mediazione di Germanico o dei suoi amici¹¹ appare fondata su un motivo prioritario, la *sodalitas* tra poeti, un concetto apparentemente neutro e 'inerme', ma che potrebbe avere anche intricanti implicazioni ideologico-politiche, sulle quali ha indagato Sandra Citroni Marchetti¹².

Ovidio individua Germanico come costante punto di riferimento durante il principato di Tiberio, quando il figlio adottivo è di fatto l'antagonista del padre imperatore. L'omaggio più grande che il poeta indirizzerà al suo principe è la nuova edizione dei *Fasti*, il poema elegiaco di tipo eziologico, che tentava di aderire alle aspettative di Augusto con la celebrazione del calendario romano. L'opera era rimasta incompiuta (12 i libri previsti, quanti i mesi dell'anno), interrotta al sesto libro, quando nell'anno 8 d.C. Ovidio era stato colpito dalla condanna all'esilio. Egli, pur senza completare il piano originario di

¹⁰ Cfr. Pont. IV 13,37-42 *Atque aliquis "Scribas haec cum de Caesare", dixit / "Caesaris imperio restituendus eras". / Ille quidem dixit: sed me iam, Care, nivali / sexta relegatum bruma sub axe videt. / Carmina nil prosunt. Nocuerunt carmina quondam, / primaque tam miserae causa fuere fugae.*

¹¹ Per i destinatari delle *Epistulae* di Ovidio, vicini a Germanico (e per lo stesso Germanico), utile la consultazione di R. Syme, *L'aristocrazia augustea*, trad. it., Milano 1993.

¹² Sul valore della *sodalitas* tra poeti nella produzione dell'esilio di Ovidio, mi limito qui a rinviare -anche per gli importanti riflessi sul rapporto con Germanico- al bel saggio di Sandra Citroni Marchetti (*op. cit.*, pp. 345 ss.).

un poema la cui materia antiquaria era forse a lui poco congeniale, ha rivisto il testo dei *Fasti*, dedicando la nuova versione a Germanico.

Nella prefazione al I libro (vv. 1-26), solitamente collocata tra il 16 e il 17 d.C., annuncia i temi del canto: le feste del calendario latino e la loro origine, il calendario astronomico (vv. 1-2 *Tempora cum causis Latium digesta per annum / lapsaque sub terras orta que signa canam*). L'accento sulla materia astronomica è evidentemente funzionale al nuovo dedicatario, Germanico, autore della traduzione poetica dei *Fenomeni* di Arato, che Ovidio invoca anche come divinità ispiratrice del suo carne: *Excipe pacato Caesar Germanice, voltu / hoc opus et timidae derige navis iter, / officioque, levem non aversatus honorem, / en tibi devoto numine dexter ades* (vv. 2-6). La *sodalitas* tra poeti diventa ancora più forte, giacché è presentata come *sodalitas* nell'ambito dello stesso genere letterario. Ovidio promette ancora un componimento che è anche l'elogio della dinastia giulio-claudia, perché Germanico potrà leggere le gesta gloriose dei suoi avi, celebrate nelle ricorrenze del calendario, onore che toccherà poi a lui con il fratello Druso (vv. 7-12 *Sacra recognosces annalibus eruta priscis / et quo sit merito quaeque notata dies. / Invenies illic et festa domestica vobis; / saepe tibi pater est, saepe legendus avus, / quaeque ferunt illi, pictos signantia fastos, / tu quoque cum Druso praemia fratre feres*). Dopo una *recusatio* del genere epico con evidente allusione all'*incipit* dell'*Eneide* virgiliana, il poeta invoca il principe perché lo assista nell'arduo e difficile compito che si è assunto: da lui dipende la sua ispirazione poetica¹³.

Ovidio, tuttavia, manifesta anche timore per il giudizio di un principe dotto e ricorre ad una impegnativa similitudine: il libro trema, come se fosse affidato alla lettura di Apollo, il dio venerato a Claro (vv. 19-20 *Pagina iudicium docti subitura movetur / principis, ut Clario missa legenda deo*). Germanico, infatti, è un elegante oratore (vv. 21-22 *Quae sit enim culti facundia sensimus oris, / civica pro trepidis cum tulit arma reis*)¹⁴ e un poeta fortemente ispirato (vv. 23-24 *Scimus et, ad nostras cum*

¹³ Cfr. *Fast.* I 13-18 *Caesaris arma canant alii: nos Caesaris aras / et quoscumque sacris addidit ille dies. / Adhuc conanti per laudes ire tuorum / deque meo pavidos excute corde metus. / Da mihi te placidum, dederis in carmina vires: / ingenium voltu statque caditque tuo.*

¹⁴ Ovidio esalta le qualità oratorie di Germanico anche in *Pont.* II 6 *Mox, ubi pulsa mora est atque os caeleste solutum, / hoc superos iures more solere loqui, / atque "Haec est" dicas "facundia principe digna": / eloquio tantum nobilitatis inest; Svetonio*

se tulit impetus artes, / ingenii currant flumina quanta tui). Il nuovo proemio ai *Fasti* si conclude, pertanto, con un altro appello alla *sodalitas*, che induce Ovidio a sperare che il poeta Germanico voglia guidare la sua fatica di poeta, con l'auspicio che con il favore del principe-vate l'anno possa trascorrere felicemente: *Si licet et fas est, vates rege vatis habenas, / auspice te felix totus ut annus eat* (vv. 25-26).

L'autore dei *Fasti* paragona il suo nuovo dedicatario ad Apollo, proponendo, se pure nella forma della similitudine poetica, la celebrazione di Germanico come vera e propria divinità; egli introduce un elemento proprio della concezione ellenistica e orientalizzante del principe tanto gradito a Germanico, che con il sostegno della corrente antoniana viveva nella dichiarata *imitatio Alexandri*, quanto sgradito all'imperatore Tiberio, formalmente rispettoso, in ossequio alla politica augustea, della tradizione istituzionale della *res publica*¹⁵. Germanico non sarà mai imperatore, ma la sua famiglia e il suo partito esprimeranno i futuri imperatori: Caligola è il figlio dello sfortunato principe, Claudio è il fratello, Nerone è il nipote, figlio di Agrippina minore.

È opportuno riflettere, però, sull'epiteto con il quale Ovidio allude ad Apollo nella similitudine con Germanico: *Clario... deo*, il dio di Claro. Il poeta ricorda il culto di Apollo a Claro¹⁶, città ionica della Lidia, vicina a Colofone, dove avevano sede un tempio¹⁷ e un oracolo del dio, che trae la sua capacità profetica dall'acqua di una grotta, che bevuta abbrevia la vita¹⁸. L'epiteto *Clarius*, che rivela dottrina raffina-

parla di *ingenium in utroque eloquentiae doctrinaeque genere praecellens* (*Gaius* 3,1-2). Anche la fama di oratore di cui godeva il figlio era invisa a Tiberio, che cercò di ridimensionarla in occasione degli onori tributati a Germanico dopo la morte; scrive Tacito: *Cum censeretur clipeus auro et magnitudine insignis inter auctores eloquentiae, adse>ve>ravit Tiberius solitum paremque ceteris dicaturum: neque enim eloquentiam fortuna discerni, et satis inlustre, si veteres inter scriptores haberetur* (*Ann.* II 83,3).

15 Per il motivo della *imitatio Alexandri*, cfr. C. Questa, *Studi sulle fonti degli Annales di Tacito*, Roma 1963², pp. 271-306; sull'importanza della corrente filoantoniana e i suoi rapporti anche con Ovidio, rinvio al citato studio di Aldo Luisi.

16 Ovidio ricorda questo culto anche in *Met.* I 515-516 *Mihi Delphica tellus / et Claros et Tenedos Pataraeque regia servit* (è Apollo che parla a Dafne).

17 Cfr. Plin. *nat. hist.* V 116 *Ab Epheso Matium aliud Colophoniorum et intus ipsa Colophon, Haleso adfluente. Inde Apollinis Clarii fanum...*

18 La notizia è offerta sempre da Plinio, *nat. hist.* II 232 *Colophone in Apollinis Clarii specu lacuna est, cuius potu mira redduntur oracula, bibentium brevior vita.*

ta secondo il gusto alessandrino, ha un'attestazione virgiliana¹⁹, quindi ricorre in Ovidio, che usa il nesso *Clario... deo*, nella stessa collocazione metrica, in *Ars* II 80²⁰ e, poi, nelle *Metamorfosi*, a proposito dell'episodio di Alcione e Ceice, racconta che Ceice, poiché il santuario di Delfi gli era precluso, *ad Clarium parat ire deum* (*Met.* XI 413)²¹. L'uso di *Clarius* per Apollo nel proemio dei *Fasti*, per quanto si tratti di un aggettivo di uso abbastanza limitato e ricercato, potrebbe essere quindi in linea con gli altri esempi ovidiani, in cui il dio è ricordato in relazione a un culto comunque meno noto di altri. Tuttavia, la presenza proprio di Apollo Clario, in un contesto in cui al dio è paragonato Germanico, non può non richiamare un episodio significativo del viaggio del principe per l'Oriente, riferito con dovizia di particolari da Tacito.

La nuova missione parte all'inizio dell'anno 18 d.C., quando Tiberio e il figlio adottivo assumono il consolato²²; Germanico, che procede nelle sue tappe tra successi personali e accoglienze trionfali, dopo la nascita della figlia Giulia Livilla a Lesbo, giunge in Tracia, poi nello stretto della Propontide, quindi penetra nell'ingresso del Ponto, coniugando gli scopi politico-militari con il desiderio di conoscere antichi luoghi, in piena atmosfera di *imitatio Alexandri*²³. Al ritorno dal Ponto, dopo aver visitato i luoghi di Troia, naviga lungo le coste dell'Asia e approda a Colofone con l'intenzione di consultare l'oracolo di Apollo Clario. Tacito spiega che a Claro non c'è una sacerdotessa come a Delfi, ma un sacerdote proveniente da Mileto, il quale chiede soltanto di conoscere il numero e i nomi di coloro che lo consultano; poi, dopo essere disceso in una caverna e aver bevuto l'acqua di una fonte misteriosa, pur essendo ignaro di letteratura e di poesia pro-

19 Cfr. Verg. *Aen.* III 359-360 *Troiugena, interpres divom, qui numina Phoebi, / qui tripodas, Clarii laurus, qui sidera sentis* (è Enea che parla all'indovino Eleno).

20 Cfr. Ov. *Ars* II 79-80 *Iam Samos a laeva (fuerant Naxosque relictas / et Paros et Clario Delos amata deo).*

21 Ovidio usa l'aggettivo *Clarius* anche in riferimento al poeta Antimaco, in quanto nativo della città di Colofone, vicina a Claro, cfr. *Trist.* I 6,1 *Nec tantum Clario est Lyde dilecta poetae.*

22 Cfr. Tac. *Ann.* II 53.

23 Cfr. Tac. *Ann.* II 54,1 *Petita inde Euboea tramisit Lesbum, ubi Agrippina novissimo partu Iuliam edidit. Tum extrema Asiae Perinthumque ac Byzantium, Thracias urbes, mox Propontidis angustias et os Ponticum intrat, cupidine veteres locos et fama celebratos noscendi; pariterque provincias internis certaminibus aut magistratuum iniuriis fessas refovebat.*

nuncia in versi i suoi vaticini, rispondendo ai quesiti che ciascuno ha in mente, grazie alla capacità di leggere nel pensiero (*Ann. II 54,2-3 adpellitque Colophona, ut Clarii Apollinis oraculo uteretur. Non femina illic, ut apud Delphos, sed certis e familiis et ferme Mileto accitus sacerdos numerum modo consultantium et nomina audit; tum in specum degressus, hausta fontis arcani aqua, ignarus plerumque litterarum et carminum edit responsa versibus compositis super rebus, quas quis mente concepit*). Tacito, dopo l'informazione precisa sulle caratteristiche dell'oracolo, riferisce una diceria, da cui prende le distanze, ma che narrativamente ha la funzione di insinuare un segnale inquietante sulla missione in Oriente e sulla sorte di Germanico, il primo annuncio della morte prematura di Germanico: *Et ferebatur Germanico per ambages, ut mos oraculis, maturum exitum cecinisse* (*Ann. II 54,4*).

Al di là della costruzione narrativa di Tacito e del *rumor* da lui accolto, l'oracolo di Apollo Clario è legato a Germanico, anzi la sua rinnovata fama, dopo un periodo di declino, coincide indiscutibilmente proprio con il periodo successivo alla visita del principe²⁴. A questo punto, la presenza di Apollo Clario nel rinnovato proemio dei *Fasti* potrebbe anche non essere casuale, ma frutto della notizia della consultazione dell'oracolo da parte del principe, che poco prima si era recato sul Mar Nero dove Ovidio stava scontando l'esilio. Ciò significa che la revisione dei *Fasti*, o almeno la riscrittura del proemio al I libro con la dedica a Germanico, andrebbe posta nel 18 d.C., quando sarebbe da collocare anche la morte del poeta, come alcuni critici per altre considerazioni già propongono in luogo dell'anno 17 d.C. attestato da Girolamo²⁵.

Alla *sodalitas* poetica Ovidio affida ancora le sue speranze in Germanico, celebrato nel nuovo proemio ai *Fasti* nelle forme divine di Apollo Clario; tragicamente di lì a breve questa *sodalitas* si sarebbe realizzata solo nella morte.

ARTURO DE VIVO
Università Federico II - Napoli

²⁴ È importante su questo argomento, anche per la documentazione bibliografica, il commento di Goodyear a Tac. *Ann. II 54,2* (*The Annals of Tacitus*. Books 1-6. Edited with a Commentary by F.R.D. Goodyear, vol. II: *Annals* 1.55-81 and *Annals* 2, Cambridge University Press, 1981, pp. 358-359).

²⁵ Per la questione relativa alla datazione della morte di Ovidio rinvio all'efficace sintesi di N. Scivoletto, *Ovidio*, in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, vol. II, Milano 1987, pp. 1517-1518 (anche per le indicazioni bibliografiche essenziali).

JACQUELINE RISSET

DANTE E OVIDIO
FRATELLI E RIVALI

“Formidabile sistema di rapporti e di corrispondenze”: così Ernst Curtius definiva la mente poetica di Dante¹. La cultura, monumento temibile e ‘di ghiaccio’ se presa come *summa* inerte, in quella mente, si rivela principio attualissimo di movimento, di agilità suprema. E la memoria, dispositivo di orientamento e di ricostituzione, diventa struttura musicale di rimandi e di echi. Con l’uso simultaneo e stratificato delle fonti, con la velocità ‘da cosmonauta’ con la quale convoca le proprie letture, Dante polverizza ogni nozione di imitazione. O piuttosto, le reinventa nel rapporto con le grandi figure del suo pantheon.

Virgilio primo fra tutti. Maestro e guida, fonte centrale – come dichiara con emozione il discepolo nell’incontro del canto primo dell’*Inferno* – è anche, nel viaggio nell’altro mondo, “dolce padre” e perfino ‘madre amorosa’. Sembrerebbe che in un primo tempo l’autore della *Commedia* avesse scelto per guida un altro maestro, un altro saggio, Aristotele, il “maestro di color che sanno”. Preferì poi il poeta sulla soglia del mondo cristiano che, secondo il Medioevo, annunciava nelle *Georgiche*, e che era vissuto sotto il regno di Augusto che coincide, Dante lo ricorda, con l’unico periodo di pace universale nella storia dell’umanità. Il legame tra poeta moderno e maestro antico è così

¹ Cfr. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Thann, Berna, 1948 (trad. it. *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze 1992.)

intenso - e percettibile al lettore attraverso le mille variazioni del rapporto tra autore dell'*Eneide* e viaggiatore dell'altro mondo - da farne uno dei momenti più emozionanti del poema: quello in cui Virgilio scompare all'improvviso, all'arrivo di Beatrice, il discepolo sconcertato lo cerca invano accanto a sé, e sconsolato piange.

Tuttavia la presenza di Virgilio non riesce a nascondere quella di Ovidio, altro poeta che vive ed è ovunque visibile nella lingua di Dante. Ossip Mandelstam osservava: "Dante è più vicino al ronzare di Ovidio che all'eloquenza francese di Virgilio"², e ancora, "Un'analisi scientifica del poema di Dante prenderebbe inevitabilmente l'aspetto di un trattato di metamorfosi"³. Il "ronzare" di Ovidio è certamente un modo efficace di evocare la densità semantica e fonica del testo delle *Metamorfosi*, quel costruire episodi, avvenimenti, paesaggi sempre in movimento. Il modo di comporre di Dante rivela, attraverso l'uso innovativo della prosodia (l'intreccio della terza rima), attraverso l'accavallarsi degli incontri nell'altro mondo e la varietà di suoni e ritmi, una sorta di vortice narrativo che in effetti ricorda più Ovidio che Virgilio. E pur se è Virgilio che descrive, nelle *Georgiche*, l'assidua operosità delle api, si può senz'altro sostenere che è in Ovidio che Dante trova il modello di questa operosità mirabile. Il lettore comprende l'idea della *Commedia* come trattato di metamorfosi, testo che sovraneamente attraversa e muta ogni stadio della materia poetica.

Come personaggio, Ovidio appare una sola volta, nobile ombra del Limbo quando Virgilio presenta il discepolo a "la bella scola" dei poeti antichi ("quattro grandi ombre" dalla sembianza "né triste né lieta"): Ovidio è terzo, dietro Omero e Orazio. Un'altra volta viene nominato, anzi invocato, nell'*Inferno*, durante l'attraversamento della bolgia dei ladri; non più come personaggio, ma in quanto autore e addirittura

² Ossip Mandelstam, da *Sobranie socinenij*, New York, 1966 (trad. ital. *Discorso su Dante*, in *La quarta prosa*, Roma, 1975; sul rapporto con la metamorfosi ovidiana, cfr. N. Borsellino, *Metamorfosi in Commedia, da Ovidio a Dante*, in "Filologia e Critica", XXII, 1997).

³ "Il lavoro del poeta è metamorfosi continua del substrato che è per lui la materia poetica"... "Il movimento dell'immaginazione in Dante si compie grazie a una caratteristica della materia poetica per la quale propongo il termine di malleabilità o di mutabilità" (O. Mandelstam, cit., *ibidem*).

ra rivale vinto da Dante in poesia. Se nel Limbo il viaggiatore aveva taciuto umilmente davanti ai quattro grandi, tra i quali era giunto ultimo e sesto della schiera, ora, nell'*Inferno*, in quanto autore della *Commedia*, si rivolge all'autore delle *Metamorfosi*. E in qualità lui stesso di inventore di metamorfosi, lo sfida con fiere parole:

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;
ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor materia fosser pronte.

(*Inf*, XXV, 97-102)

Qui Dante, autore di una metamorfosi simultanea e reciproca, si dichiara, almeno su questo, al di sopra di Ovidio. Ma l'affermazione appare quasi una dichiarazione di poetica, e rivela una realtà più profonda, precedente alla sfida: la presenza continua e diffusa di una ispirazione che, anche se non esplicitata ad ogni occasione, si rintraccia e opera in tutto il corso del grande poema.

La memoria poetica di Dante è fulminea. Agisce con la sovranità indiscutibile del sogno, s'impadronisce dei materiali altrui, di testi innumerevoli, con una sorta di avidità infantile che li plasma e li incorpora con velocità, con una voluttà silenziosa di cui la trasformazione simultanea di uomo in serpente e di serpente in uomo può essere assunta ad emblema. Del resto nel Medioevo la memoria poetica viene vissuta come strumento potente e consapevole: comprende traduzione, allusione, reminiscenza, imitazione; e la consapevolezza di questa mediazione della memoria appartiene anche al lettore. Se poi si tratta di *imitatio*, si passa direttamente all'*aemulatio*, in specie a fronte di un autore pagano. L'imitazione è il vero centro, il cuore del laboratorio dantesco. La memoria poetica isola versi, brani, figure, e li rimodella, in qualche misura come avviene nel lavoro onirico, in senso freudiano: per condensazione e spostamento.

Tra i numerosi miti o mitemi ovidiani presenti nella *Commedia*, tre sono ripresi da Dante con un gesto caratteristico, un gesto che include identificazione e ambivalenza: il mito di Icaro e quello di Fetonte - entrambi chiamati ad aiutare il lettore ad immaginare il volo

di Gerione nel settimo cerchio dell'*Inferno* – e il mito di Giasone, il cui nome appare una sola volta nell'*Inferno*, quando il re della Colchide viene flagellato tra i seduttori; la sua gloriosa impresa del Vello d'oro invece, viene evocata due volte, entrambe nel *Paradiso* (la seconda, che qui preme, nell'ultimo canto, quando Dante deve comunicare *per verba* intensità ed eccesso della visione divina).

La discesa per l'aria buia dell'inferno sulla groppa di Gerione è senza dubbio uno dei punti di maggior pericolo e di maggiore spavento per il viaggiatore. È allora che la capacità espressiva di Dante scrittore raggiunge la maggior forza nel trasmettere le percezioni visive, ma anche nel trasmettere sensazioni più rare, quasi da aviatore: l'approssimarsi del suolo al di sotto dell'imbarcazione (gorgo, scroscio, fuochi), il vento tagliente sul volto che rende il senso della discesa in groppa alla bestia infernale:

Ella sen va notando lenta lenta:
rota e discende, ma non me n'accorgo
se non che al viso e di sotto mi venta.
(*Inf*, XVII, 115-117)

La paura di quel volo, che il poeta comunica al lettore, suggerisce all'autore – inventore di quel percorso nell'aldilà – la memoria di altri voli, due voli tragicamente conclusi. Il lettore ignora se Fetonte oppure Icaro, convocati entrambi a dare misura dello spavento di chi è salito or ora, con Virgilio, sulla groppa di Gerione, nascano nella mente turbata del pellegrino dell'altro mondo, oppure nella memoria poetica di chi scrive. Ma Ovidio è presente in entrambi, nel viaggiatore e nell'autore, attraverso le figure fraterne dei due giovani naufraghi celesti:

Maggior paura non credo che fosse
quando Fetonte abbandonò li freni
per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;
(*Inf*, XVII, 106-108)

Subito dopo Fetonte si passa ad Icaro, col quale il viaggiatore spaventato si identifica. Una identificazione concreta, di percezione, frequente in Dante, ma che in questo caso serve a suscitare il mito ovi-

diano lasciando trasparire l'intensità con la quale Dante legge il poema di Ovidio. Vi legge in effetti la tragicità della sorte umana, spesso velata, per altri poeti o artisti lettori, dalla grazia dei personaggi mitologici, dalle situazioni amorose e dal fascino del materiale fantastico che le *Metamorfosi* plasmano. E la scrittura di Dante trasmette questa tragicità, ogni volta, attraverso la ricostruzione delle percezioni del corpo:

... quando Icaro misero le reni
sentì spennar per la scaldata cera...
(*Inf*, XVII, 109-110)

Giasone appare invece nell'*Inferno*, nella sua ambiguità sostanziale, tra magnanimità e immoralità. Giasone, condannato tra i ruffiani e i seduttori per aver ingannato la giovinetta Isifile (e anche – ma è nominata molto di sfuggita – per la seduzione di Medea) viene indicato a Dante da Virgilio con tono di sincera ammirazione per la sua 'regalità':

... “Guarda quel grande che vene,
e per dolor non par lagrima spanda:
quanto aspetto reale ancor ritene!”
(*Inf*, XVIII, 83-85)

In Ovidio la bellezza di Giasone (“*nobilitas animo*”, “*gratia formae*”) e la sua grandezza, che è grandezza della sua scelta (“*non magna relinquam, / magna sequar*”) vengono trasmesse al lettore dalle parole di Medea innamorata. Il Virgilio di Dante vede quindi Giasone con gli occhi della Medea di Ovidio prima ancora di enunciare il peccato e la ragione della presenza dell'argonauta in quella bolgia: il gioco delle identificazioni e delle interpretazioni rivela qui tutta la sua complessità⁴.

⁴ È stata notata (v. anche E. Paratore, *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze 1968, e 'Ovidio', in *Enciclopedia dantesca*, Roma, 1984) una specificità nel rapporto di Dante al testo di Ovidio: oltre alle frequenti contaminazioni con altri testi poetici (Virgilio, Lucano), si possono osservare due fenomeni pressoché costanti: sovrapposizione di più passi ovidiani in un singolo punto della *Commedia*, e condensazione che consente di dare in pochi versi gli elementi essenziali e poeticamente più forti di un lungo episodio delle *Metamorfosi*. Cfr. anche G. Brugnoli, *Per suo richiamo*, Pisa 1981.

La fine del *Paradiso* evoca invece la conquista del vello d'oro attraverso gli occhi stupiti di Nettuno che dal fondo del mare contempla il passaggio della prima nave (Argo). In questo brano si rivela ancora una volta l'intensità della lettura dantesca. Questi versi, tra i più mirabili della *Commedia*, sembrano usciti per germinazione da un unico verso di Ovidio, messo in risalto dalla sua posizione di ultimo verso del canto sesto:

*vellera cum Minyis nitido radiantia villo
per mare non notum prima petiere carina.
(Met., VI, 720-721)*

(salparono coi Minii alla ricerca del vello raggianti di fiocchi lucenti, sul mare ignoto, colla prima nave.)

Un punto solo m'è maggior letargo
Che venticinque secoli a la 'mpresa
Che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.
Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa.
(Par, XXXIII, 94-99)

Il mistero del mare sconosciuto e "prima" nave dell'imbarcazione degli Argonauti, vengono qui assimilati e interiorizzati grazie all'invenzione del personaggio di Nettuno la cui sorpresa ("sospesa") viene trasmessa all'io della narrazione. Tale è la forza poetica di quel passo e talmente presente la fonte ovidiana alla memoria di Dante che se ne percepisce un'eco anche a verso 7 del secondo canto del *Paradiso*:

l'acqua ch'io prendo già mai non si corse.

La fratellanza dei due poeti si rivela in questi fenomeni di memoria fertile e si conferma ai diversi livelli del lavoro poetico; ciò che rende Ovidio e Dante 'fratelli' è il comune orgoglio di esser poeti, la gioia di un'invenzione assoluta che nasce da una libertà fantasmatica senza limiti, come pure dal piacere di plasmare una materia duttile e amata. La stessa passione poetica e linguistica, la stessa gioiosa padronanza tecnica animava Ovidio agli inizi:

Quodquid scribere tentabam versus erat,

ma anche per Dante nel preparare la *Commedia*,

Tutte le rime della lingua italiana accorrevano al suo richiamo.

In entrambi, presi nel moto della narrazione, una stessa precisione visiva quasi eccessiva sembra raggiungere la potenza insieme ossessiva e distaccata delle immagini oniriche. Per questo i pittori dell'Occidente si sarebbero precipitati febbrilmente sui suoi racconti, con una impazienza e una voracità tali da far pensare che siano i versi del poeta latino a dettare le figure trascritte sulle loro tele. Un creatore di immagini come Federico Fellini, a chi gli suggeriva di consacrare un film alla *Divina Commedia*, rispondeva che questo film Dante lo aveva già fatto, perché di pittura e di cinema erano intrise le sue pagine.

Ma forse ciò che sorprende di più nel rapporto tra Dante e Ovidio è l'amore del suono, di un suono quasi al di fuori del senso⁶. Nell'episodio di Atteone cambiato in cervo dall'ira di Diana, venti versi vengono consacrati per nominare uno ad uno i cani del cacciatore infelice: tutti nomi greci; il passo sembra scritto in greco, in una lingua che produce estraniamento. Quasi a preparare la terribile estraneità per la quale, nei versi seguenti, i cani divoreranno il loro padrone senza più riconoscerlo:

*Pamphagos et Dorceus et Oribasos, Arcades omnes,
Nebrophonosque valens et trux cum Laelope Theron, ...
(Met., III, 210-212)*

(Pànfago e Dorceo ed Oribaso, tutti e tre dell'Arcadia, e il prode Nebròfono e il truce Terone con Lèlape...)

I nomi propri, che in poesia hanno per solito la funzione di celebrare l'eroe o una storia memorabile, divengono qui puro pretesto fonico, mezzo per introdurre all'interno della lingua latina un passo di poesia greca, come del resto già poco prima, con l'elencazione, seppur più breve, dei nomi, greci anche questi, delle ninfe di Diana:

*Excipiunt laticem Nephelaeque Hyaleque Rhanisque
et Psecas et Phiale, ...
(Met., III, 171-172)*

(Nefele, Iale, Rànide, Psècade e Fiale attingono acqua, ...)

Anche la *Commedia*, sul modello ovidiano, comporta, in ogni cantica, l'irruzione di una lingua straniera, anzi di più lingue, secondo gradi diversi di estraneità: dal latino liturgico dei canti che risuonano in diversi luoghi dell'aldilà, al linguaggio incomprensibile di Pluto,

Pape Satàn, pape Satàn aleppe,
(*Inf.*, VII,1).

emblema del rifiuto demoniaco, fino all'inintelligibile assoluto, al parlare misterioso di Nemrod, inventore di Babele⁵:

Raphèl mài amécche zabì almi
(*Inf.*, XXXI,67).

Lo *xenos*, quella lingua straniera che Aristotele indicava nella *Poetica* come grande risorsa di poesia, sembra assunta anche da Dante attraverso la mediazione di Ovidio.

JACQUELINE RISSET
Università di Roma 3

⁵ Cfr. su questa problematica, J. Risset, *L'Amour de la langue*, in *Dante écrivain*, Paris, 1982 (trad. ital. *Dante scrittore*, Milano, 1984; cfr. inoltre *Dante Alighieri, La Divine Comédie*, trad., introd., e note di J. Risset, Paris, 1986-90).

ROSSANA VALENTI

DIDATTICA DEL LATINO

Uno sguardo su problemi e prospettive

Ho il graditissimo compito di riferire su un incontro tenuto, su mia proposta, nel corso di questo *V Certamen Ovidianum*, con i docenti che hanno accompagnato i ragazzi impegnati nella prova: mi sembra che questo incontro abbia risposto pienamente allo spirito dell'iniziativa del *Certamen*, inteso a stabilire anche un contatto tra il mondo della Scuola e dell'Università, e a riaprire il canale di confronto tra queste due istituzioni, in un momento in cui sono entrambe investite da forti mutamenti.

“Sapere” e “fare”

La prima impressione che emerge dall'incontro è la conferma di un impegno preciso: bisogna abbattere il luogo comune secondo il quale la Scuola “trasmette” una cultura e un sapere elaborati in altre sedi, come quelle dell'Università e dei centri di ricerca, perché vengano proposti alla società civile attraverso la sua mediazione. In realtà noi sappiamo - e lo constatiamo in maniera evidente in occasioni come quella che ci vede adesso riuniti - che la Scuola non “trasmette” cultura, bensì la “crea”: la formazione che essa cura e costruisce è un processo vitale e autonomo, che garantisce l'accesso ai dati concreti del sapere e alla continuità culturale.

Questo impegno si inserisce oggi in un quadro di decisive trasformazioni: è importante riflettere sul fatto che non è in gioco una cultura, quella che dovrebbe portare al **sapere**, contro un'altra, che dovrebbe addestrarci al **fare**: sono attualmente in discussione gli stessi concetti di **sapere** e di **fare**, ai quali la scuola del nostro tempo dovrà riferirsi; il **fare** consisterà infatti in misura crescente nell'uso delle apparecchiature e procedure telematiche, e il **sapere** non si identificherà più con il possesso di una cultura sedimentata, ma piuttosto con la capacità di individuare e fare proprie le "nuove conoscenze", perché i giovani traggano da queste una visione essenziale per il loro modo di essere nel presente, una guida a guardare a occhi aperti il mondo che si apre loro davanti.

I "saperi minimi" o "contenuti irrinunciabili"

In questo quadro, segnato da decisive trasformazioni dell'intero assetto del nostro sistema culturale, Università e Scuola hanno anche il compito di delineare insieme i "contenuti irrinunciabili" che devono essere trasmessi alle nuove generazioni.

La riforma della Scuola, con il principio dell'autonomia, comporta il superamento dei "programmi ministeriali" a favore dell'individuazione dei "traguardi formativi": dalla pratica della verifica del rispetto delle procedure (vale a dire lo svolgimento del programma), si passa all'impegno di verificare i risultati dell'attività di insegnamento/apprendimento: anzi, soprattutto l'apprendimento è posto al centro dell'attenzione, e ne vengono attentamente considerati i tempi, la qualità, l'operatività.

L'individuazione dei "traguardi formativi" è strettamente legata alla indicazione dei contenuti minimi irrinunciabili e, nel contempo, a quella delle abilità cognitive e operative. Ma è noto che la definizione dei traguardi formativi agisce in modo retroattivo sulle procedure dell'attività educativa (basti pensare alle modifiche introdotte nei programmi della Scuola secondaria superiore, dopo la riforma degli esami di Stato); è noto anche che "studiare per l'esame" ha sempre rappresentato una modalità scadente di studio. Occorre un forte ripensamento per l'elaborazione delle prove di verifica finale relative alle discipline classiche: esse devono presupporre non una preparazione

meccanica e ripetitiva, ma una risposta intelligente e flessibile, che abbia interiorizzato obiettivi cognitivi alti, anche trasversali, liberi da enciclopedismi e nozionismi, aperti alle conoscenze delle procedure, più che delle formule.

Quali sono i "contenuti irrinunciabili" connessi alle discipline classiche? Io credo che stia emergendo con chiarezza una prospettiva completamente rinnovata nell'approccio allo studio del mondo antico: si avverte infatti per i nuovi cittadini europei la necessità di sviluppare una coscienza del patrimonio culturale e del contributo della civiltà classica alla formazione della cultura occidentale. Pertanto è sempre più importante creare la consapevolezza del processo storico in cui sono nati i prodotti della letteratura, dell'arte, del pensiero, all'interno di una visione globale del mondo antico e del suo rapporto con la contemporaneità. Questa prospettiva di studio si colloca su scenari didattici molto stimolanti, aperti anche dall'inserimento della civiltà classica in *curricula* e ambienti che finora hanno escluso questa tematica dal loro percorso formativo.

Lungo questa linea, alcune esigenze sembrano particolarmente rilevanti: per una corretta fruizione e valorizzazione dei beni artistici prodotti dalle civiltà che si sono succedute sul territorio nazionale ed europeo è necessario che le nuove generazioni siano in grado di considerare i resti monumentali e archeologici, insieme ai testi classici, non solo come oggetti di contemplazione estetica, ma come documenti di una società nella sua concretezza, come un "linguaggio" attraverso il quale sono stati comunicati valori ed eventi collettivi. Per rispondere a questa esigenza, si richiede una didattica capace di ricomporre in un quadro unitario competenze, apporti e saperi che, opportunamente divisi nel processo e nella metodologia di ricerca, vanno riuniti nel momento della trasmissione delle conoscenze, e adeguati alle esigenze pedagogiche e culturali delle nuove generazioni.

La definizione dei "contenuti irrinunciabili" o dei "saperi minimi" è in corso di elaborazione in ambito europeo: alcune commissioni istituite a questo scopo stanno stendendo un elenco di questi saperi, in riferimento alle discipline scientifiche e umanistiche comprese nei *curricula* della Scuola secondaria superiore. Ma, mentre è relativamente facile stabilire quali nozioni di chimica, di matematica o fisica uno studente francese, tedesco o italiano debba possedere nel momento in cui lascia la scuola per proseguire i suoi studi universitari, o per

entrare nel mondo del lavoro, la definizione “unitaria” dei contenuti di carattere umanistico risulta nettamente più controversa e problematica: il peso delle letterature e delle storie nazionali incide infatti in maniera diversa da paese a paese e determina assetti ed esigenze diverse. Nell’ambito umanistico, la cultura classica gode però di uno statuto particolare, perché si riferisce alle radici comuni di tutti i paesi che fanno parte dell’Unione Europea e della stessa letteratura europea: a questo proposito, io sono convinta che è urgente pensare all’elaborazione di un manuale della letteratura, che possa costituire lo strumento della nuova identità che si sta costruendo. Non è un caso che la stesura del manuale di storia della letteratura italiana sia stata fatta in concomitanza con la nascita del sentimento nazionale di unità e di indipendenza: basti pensare a De Sanctis che fu, come è noto, fortemente impegnato in questo processo subendo anche la prigione sotto i Borboni. Credo che ora sia giunto il momento di pensare alla stesura di un manuale di letteratura europea, e penso che questo manuale potrà trovare il suo “centro” ideale solo nella tradizione classica, radice e modello sotteso a tutte le più importanti e incisive opere della cultura occidentale.

Didattica e nuove tecnologie

Per sviluppare l’innovazione nell’insegnamento delle discipline classiche, l’applicazione delle nuove tecnologie rivela potenzialità particolarmente importanti: la multimedialità infatti consente di integrare in un unico strumento didattico mezzi e discipline finora tradizionalmente separati, facilitando la possibilità da parte dei docenti di realizzare una effettiva interdisciplinarietà. In questa ottica, la multimedialità non si configura solo come la proposizione di uno stesso contenuto attraverso mezzi che si rivolgono a una pluralità di sensi, ma come uno strumento che offre al discente la possibilità di apprendere attraverso diversi sistemi di rappresentazione e diversi tipi di conoscenza, e di chiarire il senso e gli scopi delle attività intellettuali e culturali proposte.

Può essere avvertito proporre riflessioni “argomentate” sull’uso attuale e possibile delle tecnologie dell’informazione e della comunicazione nella didattica: sono infatti complesse le relazioni che inter-

corrono tra questa problematica e i cambiamenti in atto nel sistema d’istruzione, da un lato, e nella società dell’informazione, dall’altro.

Una prima esplorazione delle posizioni espresse al riguardo da docenti e ricercatori mostra una sostanziale divergenza tra quanti credono all’impiego delle nuove tecnologie finalizzato a migliorare i ritmi e le modalità del processo di insegnamento - apprendimento, e quanti invece esprimono preoccupazione per il modo in cui la riforma della Scuola propone l’apprendimento del “nuovo linguaggio universale” e l’uso delle nuove tecnologie come “rimedio globale” di tutti i problemi. L’indicazione che tutti devono imparare ad usare il computer viene avvertita come un rischio, l’ennesima emergenza scaricata sulla scuola, destinata a privilegiare lo strumento rispetto all’oggetto dei processi di apprendimento.

La costruzione di un modello culturale e formativo inedito esige che si proceda per tentativi, pur senza smarrire del tutto qualche filo conduttore. E non mancano certo i casi concreti, tra i quali scegliere per cominciare a indicare tendenze già in atto, e disegnare prospettive possibili non disgiunte però da interrogativi e problemi, che meritano di venire alla luce.

Si sta diffondendo rapidamente - nel campo della ricerca ma anche nel mondo della scuola - l’informatica per così dire “documentaristica”, articolata attorno alle banche-dati, che mira a fornire in tempo utile qualsiasi informazione venga richiesta e a procurare materiali di studio. L’uso della “memoria ottica” fornisce depositi enormi di informazioni consultabili in ogni luogo e in ogni circostanza: tutti i testi della letteratura greca e di quella latina sono infatti già disponibili sul supporto elettronico, che può essere consultato anche sul proprio personal computer e che rappresenta una sorta di “biblioteca totale” alla quale si può accedere istantaneamente e dalla quale si possono ricavare informazioni pertinenti. Ci troviamo di fronte a nuove dimensioni, spaziali e temporali, dell’informazione: questa si colloca in spazi percettivi e di consultazione di gran lunga diversi da quelli del libro e della biblioteca, mentre d’altro lato i tempi di accesso alle informazioni complesse sono ridotti fin quasi a divenire istantanei. Negli scaffali di questa grande biblioteca virtuale non trovano posto solo le fonti primarie per lo studio del mondo antico, cioè testi letterari, iscrizioni, documentazione archeologica: anche la produzione scientifica secondaria sta iniziando a considerare il formato elettronico e le reti telematiche come mezzi

usuali di diffusione. Tali sviluppi, anche se non toccano direttamente l'ambito della didattica, consentiranno tuttavia al docente della scuola superiore, che non sia in grado di mantenere costanti contatti con qualche importante centro di ricerca accademica, di tenersi al corrente dei più recenti progressi della ricerca scientifica.

Accanto all'informatica "documentaristica" - e intrecciata a questa nelle procedure operative - si sta consolidando l'informatica linguistica, che analizza testi e lingue, censendo i loro componenti elementari allo scopo di individuarne categorie e strutture: attraverso gli strumenti e i metodi sviluppati da queste applicazioni, i testi possono essere analizzati in ogni senso. Si può concentrare l'analisi su una parola, seguirne le ricorrenze in un autore, in un gruppo di testi, in un arco di tempo specifico o nell'intero *corpus* delle letterature antiche: si può studiare la parola inserita in un contesto, la cui ampiezza - da pochi vocaboli a centinaia - può essere predeterminata. Se ne ricava la possibilità di costruire, in breve tempo, indici analitici completi relativi a parole e concetti che hanno avuto un ruolo determinante nella storia della cultura occidentale.

Le possibilità di studio che si aprono non riguardano solo l'ambito critico - letterario o storico - filosofico e le discipline linguistiche; è prevedibile infatti un uso didattico di questi strumenti che, affiancati alla manualistica consolidata nei processi e nelle acquisizioni, potranno offrire esempi, varianti, forse nuovi interrogativi che nascono dalla disponibilità di un confronto a tutto campo: sarà così possibile a un docente far verificare agli studenti se e quanto si fondano sul testo gli orientamenti della critica, aiutandoli a "fare propri" i risultati proposti dalla ricerca; si potrebbe così ridurre lo iato tra "esperti" e "mediatori" delle discipline.

Ma le memorie elettroniche, per quanto capaci, mostrano limiti ancora vistosi: esse offrono solo testi, senza commenti, spesso senza varianti proposte, e utilizzano talvolta edizioni critiche vecchie di decenni. L'accesso ai testi, per quanto rapidissimo, è meccanico: più che un metodo, è un punto di partenza, nuovo e problematico.

Una via che si annuncia ricca di prospettive è stata aperta, nel campo della didattica assistita dall'elaboratore, dall'introduzione degli ipertesti e - in stretta successione, non solo cronologica - dalla diffusione della rete mondiale, conosciuta con il nome di World Wide Web, che si presenta come un unico gigantesco ipertesto delocalizzato.

L'ipertesto, che offre la possibilità di gestire testi aprendo una serie di percorsi o di tragitti tra documenti di diversa natura - verbale, iconografica, sonora, filmica - stabilendovi connessioni e rapporti, sta allargando la nozione tradizionale di "testo" per farne oggetto di esperienza e di sapere a più dimensioni, per offrire all'utente la possibilità di osservare e interpretare tutti i segni di una civiltà.

La lettura del passato, che in molti casi è ancora presente e immediata nelle nostre città come nella nostra cultura, con tutte le sue stratificazioni storiche, archeologiche, artistiche, letterarie, trova nell'ipertesto un veicolo suggestivo e potente: il "viaggio a ritroso nel tempo", che è la metafora sulla quale poggia il nostro insegnamento e la nostra opera quotidiana, consisterà dunque nel trovarsi di fronte a un oggetto o a un testo che viene dal passato e che risulta simbolo di una conoscenza che va riorganizzata, individuando i legami che uniscono i diversi elementi di una civiltà perduta, comprendendo i concetti operativi che organizzano questi elementi, e cogliendone le strutture implicite.

Si apre per questa via anche la possibilità per la scuola, che peraltro da tempo ne avverte l'esigenza, di attuare lo studio anche sui beni culturali del territorio, archeologici, monumentali, architettonici, nonché ambientali e geografici: lo scenario reale di molte città può e deve fornire oggetti, temi e strumenti di analisi, inducendo un duplice effetto di conoscenza culturale e di educazione civile.

Internet, quale rete mondiale che unisce e mette in comunicazione tra loro gli studiosi di tutto il mondo aprendo nuove possibilità, finora impensate, di scambio e di confronto di idee, offre la possibilità di "far circolare" questi dati e questi temi nell'ambito di una comunità più vasta, una comunità allargata a tutti gli studenti delle scuole europee e a chiunque sia interessato a una pratica didattico - interpretativa del mondo classico. Appare inevitabile, rivolgendosi al futuro, abbandonare ogni cautela e ipotizzare un nuovo ambiente didattico, che, consentendo comunicazioni incrociate e simultanee, costruisca questa "utopia" didattico - comunicativa come un contributo a diffondere la tradizione umanistica su basi nuove.

La formazione dei docenti di Lettere classiche

A fronte di queste prospettive affascinanti, in un quadro di decisive trasformazioni, vecchi e nuovi problemi: primo fra tutti, l'identità culturale e professionale del docente di Lettere classiche, mobilitato a fronteggiare forti mutamenti, chiamato oggi a trasformarsi in un esperto di tutti i settori che consentono un accesso al mondo antico, impegnato non più - o non solo - a "trovare" testi e informazioni, ma a trasmettere insieme a questi la sua personale maniera di organizzare il sapere, di porre le domande e di interiorizzare le risposte.

Come formare questa figura, dotandola di capacità operative oltre che di competenze culturali? Si colloca in questa prospettiva la recente istituzione delle Scuole di Specializzazione all'Insegnamento Secondario, che dal 1998 sono intese a preparare i futuri docenti attraverso la stretta interazione di Università e sistema scolastico. Il curriculum formativo prevede quattro aree: **formazione per la funzione docente** (Scienze dell'educazione e altre tematiche a carattere trasversale); **didattica disciplinare**; **laboratorio**; **tirocinio**.

È presto per tentare un bilancio di questa iniziativa, complessa e fortemente innovativa rispetto alla tradizionale formazione degli insegnanti, in un momento in cui l'orientamento ministeriale sembra piuttosto inteso a abolire le Scuole di specializzazione per inserire al loro posto un corso di laurea specialistica destinata all'insegnamento. Possiamo solo limitarci a rilevare che il rapporto tra ricerca e didattica, sempre necessario e fecondo, appare fondamentale nel nuovo assetto del panorama educativo: i circuiti tra Scuola e Università si devono aprire lungo questa linea, per evitare da un lato che nell'Università il taglio scientifico-accademico predomini a danno della formazione alla professione del docente, e dall'altro che la Scuola - e al suo interno le discipline classiche - restino escluse dalla realtà dei processi *in itinere* del sapere contemporaneo. Sono insomma necessarie, forse inevitabili, nuove forme di collaborazione tra "studiosi" e "docenti" allo scopo di fronteggiare insieme la nuova sfida che scienza e tecnologia stanno lanciando alla cultura umanistica invitandola a riempire di contenuti forti e di modalità significative i nuovi canali di trasmissione delle conoscenze, per formare insieme una comunità di uomini e di donne all'altezza dei problemi del loro tempo.

ROSSANA VALENTI
Istituto Universitario Orientale - Napoli

I PARTECIPANTI AL V CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

CERRATO NATASCIA

Liceo Classico "V. Alfieri" - Asti

D'AMORE VALENTINA

DI PIZIO ANTONELLA

Liceo Classico "Torlonia" - Avezzano

SUGLIA FRANCESCA

TORTORELLA FRANCESCA

Liceo Classico Paritario "Margherita" - Bari

BORRELLI GIORGIO

DE MARTINO DELIO

Liceo Classico "Socrate" - Bari

MEROLA FILIPPO

TURCHETTO JACOPO

Liceo Classico "Tiziano" - Belluno

FILIPPINI MARGHERITA

MARTINI FEDERICA

Liceo Classico "Arnaldo" - Brescia

ARCIUOLO DANIELA

SPAZIANTE OTTAVIA

Liceo Classico "Giannone" - Caserta

APICELLA ANNA

D'ARCO FELICE

Liceo Classico "Galdi" - Cava de' Tirreni

SOCIANU ALINA MICHAELA

ZAHARIA MAGDA IOANA

Liceul "G. Călinescu" - Costanza

POLETTI MARIANNA
SAZZINI FEDERICA
Liceo Classico "Galilei" - Firenze

DEL DUCA FRANCESCA MARIA
GALIOTO VALENTINA
Liceo Classico "Lanza" - Foggia

ANSEMI MARINA
RAFFAELLI SILVIA
Liceo Classico - Grosseto

FEOLA SARA
ONORATO MARIA SERENA
Liceo Classico "Fascitelli" - Isernia

CONGEDUTI VALERIO
DI SANTO FEDERICO
Liceo Classico "Cotugno" - L'Aquila

GENASSINI MARIA GIULIA
LEONARDIS ANTONINO
Liceo Classico "Beccaria" - Milano

ANGIOINI FLAVIO
MUSI MASSIMILIANO
Liceo Classico "Romagnosi" - Parma

ODOARDI VINCENZO
PELLI ELENA
Liceo Classico "D'Annunzio" - Pescara

DI LORITO ALESSIA
ORTA DANIELA
Liceo Classico Paritario "Ravasco" - Pescara

MARCONI MATTEO
Liceo Classico "Cicognini" - Prato

CARUCCIO LORENZO
GENELLINI PAOLA
Liceo Classico "C. Rebora" - Rho

DE PROPIIS LUIGI
VAGAGGINI MANUELA
Liceo Classico "Aristofane" - Roma

BLANDAMURA ELIO
FARACE MARCO
Liceo Classico "Orazio" - Roma

DI VEROLI AMBRA
POMPILI SARA
Liceo Classico "Plauto" - Roma

GARDINA DAVIDE
Liceo Classico "Roccati" - Rovigo

DETTORI ROSSELLA
Liceo Classico "Azuni" - Sassari

ARGENTIERI ILENIA
CIMINO ROBERTA
Liceo Classico "Perrotta" - Termoli

PICCOLI SERENA
STRIZZOLO AGNESE
Liceo Classico "Stellini" - Udine

CHIARELLI SABINA
INNOCENZI MARIA LUIGIA
Liceo Classico "Buratti" - Viterbo

CIVITAREALE NICOLETTA
MARIANI DANIELA
Liceo Classico "Ovidio" Sulmona

*Daedalus interea Creten longumque perosus
 exilium tactusque loci natalis amore,
 clausus erat pelago. "Terras licet" inquit "et undas 185
 obstruat, at caelum certe patet; ibimus illac!
 Omnia possideat, non possidet aëra, Minos".
 Dixit, et ignotas animum dimittit in artes
 naturamque novat. Nam ponit in ordine pennas,
 a minima coeptas, longam brevior sequente, 190
 ut clivo crevisse putes: sic rustica quondam
 fistula disparibus paulatim surgit avenis.
 Tum lino medias et ceris adligat imas,
 atque ita compositas parvo curvamine flectit,
 ut veras imitetur aves. Puer Icarus una 195
 stabat et, ignarus sua se tractare pericla,
 ore renidenti modo quas vaga moverat aura
 captabat plumas, flavam modo pollice ceram
 mollibat lusuque suo mirabile patris
 impediabat opus. Postquam manus ultima coepto 200
 inposita est, geminas opifex libravit in alas
 ipse suum corpus, motaque pependit in aura.*

*Instruit et natum, "Medio" que "ut limite curras,
Icare", ait "moneo, ne, si demissior ibis,
unda gravet pennas, si celsior, igni adurat.*

205

*Inter utrumque vola. Nec te spectare Booten
aut Helicen iubeo strictumque Orionis ense:
me duce carpe viam!" Pariter praecepta volandi
tradit et ignoras umeris accommodat alas.*

*Inter opus monitusque genae maduere seniles,
et patriae tremuere manus. Dedit oscula nato
non iterum repetenda suo, pennisque levatus
ante volat comitique timet, velut ales ab alto
quae teneram prolem produxit in aëra nido,
hortaturque sequi damnosaque erudit artes
et movet ipse suas et nati respicit alas.*

210

215

*Hos aliquis tremula dum captat harundine pisces,
aut pastor baculo stivave innixus arator
vidit et obstipuit, quique aethera carpere possent,
credidit esse deos. Et iam Iunonia laeva
parte Samos fuerant, Delosque Parosque relictæ,
dextra Lebinthos erat fecundaque melle Calymne,
cum puer audaci coepit gaudere volatu,
deseruitque ducem, caelique cupidine tractus,
altius egit iter. Rapidi vicinia solis
mollit odoratas, pennarum vincula, ceras.
Tabuerant cerae: nudos quatit ille lacertos
remigioque carens non ullas percipit auras,
oraque caerulea patrium clamantia nomen
excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo.*

220

225

230

(Ov. *Met.* VIII, 183-230)

VALERIO CONGEDUTI
LICEO CLASSICO "D. COTUGNO" - L'AQUILA

Vincitore del 1° premio

Dedalo intanto era spinto a partire dall'odio per Creta e per il lungo esilio sull'isola e dall'amore per la sua terra natale, ma il mare gli chiudeva la fuga. "Mi impedisca pure il passaggio per terra e per mare, il cielo però sarà comunque senza padroni, e noi passeremo di là! Possieda pure ogni cosa, Minosse non può possedere il cielo". Così parlò e si applicò ad un'arte nuova, che cambiava le leggi della natura. Dispone penne in ordine crescente, sistemandole dalla più breve alla più lunga, così che si potrebbe pensare che sono cresciute su un pendio; così lo zufolo agreste è costruito ponendo assieme canne di diversa lunghezza. A questo punto lega le penne centrali con lo spago e quelle alle estremità con la cera, e dopo averle così unite le flette appena, simili a quelle degli uccelli.

Il giovane Icaro stava lì vicino e, senza sapere di maneggiare gli oggetti a lui fatali, col volto raggianti cercava di afferrare le piume che galleggiavano nell'aria mobile, e con le dita ammorbida la bionda cera e con il suo gioco intralciava il lavoro ammirevole del padre. Dopo aver dato l'ultima mano alla sua opera, l'artefice, bilanciando su entrambe le ali il peso del suo corpo, si libra nell'aria mossa. Fornisce anche a suo figlio un paio di ali e lo avvisa: "Icaro, vola nel mezzo del cielo come se corressi su una strada. Mi raccomando, bada di non volare troppo basso, altrimenti gli schizzi del mare appesantiranno le ali, e non ti alzare troppo o il fuoco del sole te le brucerà. Vola nel mezzo, e non guardare Boote o Elice e Orione che brandisce la spada. Io sarò la tua guida: segui il mio volo!" E mentre gli insegna i precetti del volo gli applica le ali mai viste prima sulle spalle. E mentre lo pre-

para e gli raccomanda prudenza le sue guance di vecchio si bagnarono di lacrime e le sue mani di padre tremarono. Per l'ultima volta baciò suo figlio e levatosi sulle penne vola davanti e si accerta, timoroso, che suo figlio lo segua, come l'uccello che ha fatto uscire nell'aria dall'alto nido la tenera prole. Lo esorta a seguirlo e gli insegna l'arte pericolosa e mentre muove le sue ali si volge a guardare quelle del figlio. Li vede un pescatore che tiene in mano la canna tremante, li vede un pastore che si aiuta col bastone, li vede un contadino poggiato sulla stiva. Rimangono stupiti e credono che siano degli dei a nuotare nell'etere.

E già i due si erano lasciati dietro a sinistra la giunonia Samo, Delo e Paro, mentre dalla parte destra c'era Lebinto e Calimno ricca di miele, quando il fanciullo incominciò a godere dell'audace volo e abbandonò la guida e, trasportato dall'ebbrezza del volo, si sollevò verso il cielo. Rapido il calore del sole, accresciuto dalla vicinanza, rende molle la cera profumata che teneva unite le piume. La cera si scioglie e il fanciullo scuote invano le braccia che ormai nude non captano l'aria. Le parole che invocano il nome del padre sono assorbite dall'acqua cerulea, che ha tratto il suo nome da lui.

Commento

Il mito di Dedalo e Icaro ha come protagonista assoluto l'uomo. Gli eventi non sono influenzati dall'intervento di una divinità, ma esclusivamente dall'azione dell'uomo, di Dedalo nella prima parte, di Icaro nella seconda. Ovidio è consapevole delle potenzialità dell'uomo, ma anche dei suoi limiti. È proprio su questo contrasto che si fonda la narrazione e la parola chiave per capirne il senso può essere proprio "*limite*". Questa parola appare al centro del passo non solo con il significato di strada, di sentiero, ma anche con quello di barriera, di confine da non oltrepassare. L'uomo deve saper distinguere l'ostacolo dal limite. Minosse ha un limite: non può possedere l'aria. Dedalo ha un ostacolo che sembra insuperabile: il mare che circonda l'isola di

Creta. Riesce a risolvere il problema costruendosi un paio di ali come quelle degli uccelli e volando attraverso l'etere, che mai nessun uomo potrà possedere.

Il concetto di limite e di ostacolo si presenta indirettamente anche successivamente: i giochi di fanciullo di Icaro ostacolano il lavoro di suo padre. Icaro, poi, non vola nel "*limite*" che suo padre gli aveva indicato, ma lo oltrepassa e ne paga le conseguenze. Le lacrime sulle guance di Dedalo e lo stupore del pescatore, la cui canna trema, del pastore, che si sostiene col bastone, e dell'agricoltore, che si appoggia alla stiva, avevano già fatto presagire la disgrazia. Icaro muore perché, troppo giovane, non può sapere che la sua vita è tenuta assieme da vincoli, simili ai "*pennarum vincula*" che si sciolgono al calore del sole. L'uomo dunque è capace di cose straordinarie, che Ovidio cerca di rendere attraverso paragoni semplici, ma efficacissimi icasticamente; l'uomo può compiere imprese (ad esempio volare) che non sono appannaggio esclusivo degli dei; l'uomo, però, a differenza degli dei, deve tenere in considerazione i propri limiti.

In questo passo sembrerebbe venire meno il tema del mutamento di forma, che è tema centrale di tutta l'opera, e ridursi ad un esempio di banale toponomastica. In realtà la trasformazione è presente anche qui: la natura e le sue leggi si trasformano e si adeguano all'opera di Dedalo; delle semplici piume si trasformano in ali; delle canne imperfette, perché diverse, si trasformano in zufolo; la cera si scioglie; le ali lasciano nude le braccia al calore del sole; la morte non è definitiva perché la voce di Icaro è assorbita dall'acqua e poi riflessa. Le penne che galleggiano nell'aria, sempre in movimento, indicano la ciclicità delle cose.

CARUCCIO LORENZO
LICEO CLASSICO "C. REBORA" - RHO

Vincitore del 2° premio

Frattanto a Dedalo, che aveva in odio Creta e il lungo esilio, ed era spinto dall'amore verso il luogo natale, era stato impedito di prendere il largo. "Mi impedisca pure - disse - di intraprendere le vie di terra e le vie del mare, ma il cielo di certo è libero di ostacoli: ce ne andremo per quella via! Ammesso che Minosse sia padrone di ogni cosa, di certo non è il padrone dell'aria". Detto questo dedica tutto se stesso alla creazione di qualcosa di mai realizzato, e muta il suo aspetto. Mette infatti delle penne una di seguito all'altra, incominciando da quella più corta, in ordine crescente, così da credere che fossero cresciute sulla cresta di un pendio: proprio come un tempo la zampogna delle campagne prende forma a poco a poco da canne di diversa lunghezza. E dunque lega insieme con uno spago le penne al centro, mentre con la cera quelle più in basso, e, così disposte, le piega, curvando leggermente, in modo da imitare quelle vere degli uccelli.

Stava assieme col padre il giovanetto Icaro, il quale, senza sapere di avere tra le mani il suo insidioso destino, con volto raggianti, cercava di riprendere le piume, che le folate di vento avevano smosso, ora rammolliva con le dita la cera dorata, e, mentre si divertiva, rendeva difficile la straordinaria opera del padre. Dopo che diede il suo ultimo tocco al lavoro intrapreso, lo stesso creatore (Dedalo) tenne in equilibrio il proprio corpo sulle due ali, e rimase sospeso nell'aria che con quelle muoveva. Diede istruzioni anche al figlioletto, e gli disse: "Ti avverto o Icaro: percorri la parte centrale del cielo, perché l'umidità delle onde marine non appesantisca le tue penne, se volerai verso il basso, né il calore del sole bruci, se ti liberai verso l'alto. Vola

metà strada tra entrambi, il sole e il mare. Ti raccomando di non fermarti a guardare la costellazione di Boote, o di Elice, né la spada brandita di Orione: segui il mio percorso, mentre ti guido!” E mentre gli dà le istruzioni di volo, gli adatta sulle spalle le ali mai prima create. Mentre creava le ali e mentre dava consigli al figlioletto, si bagnarono di lacrime le guance del vecchio padre: tremanti erano le sue mani. Diede baci al figlio, baci che non avrebbe più dato, e, levatosi in volo sulle ali pennute, lo precede nel volo, e ha paura per il compagno di volo, proprio come ha paura un uccello che dall’alto del suo nido ha fatto uscire all’aria aperta la sua giovane prole; lo esorta a seguirlo, gli insegna l’insidiosa arte del volo, muove le sue ali e si volta a guardare quelle del figlio. Li vide un pescatore, mentre con la sua canna tremante cercava di catturare i pesci, e un contadino appoggiato al manico dell’aratro, o, se non altro, un pastore appoggiato al suo bastone; si meravigliarono oltremodo e si convinsero che fossero Dei, perché potevano volare nel cielo.

E si erano già lasciati alle spalle, sulla sinistra, la giunonia isola di Samo, e così Delo e Paro; sulla destra invece si stagliavano Lebinto e Colimne, grande produttrice di miele, quando il fanciullo iniziò a provare l’ebbrezza di quel volo ardito, abbandonò colui che lo guidava, e, spinto dal desiderio di librarsi in cielo, spiccò il volo più in alto. La vicinanza del sole ardente rammollisce la cera profumata, che teneva insieme le penne. La cera si era sciolta del tutto: scuote Icaro le braccia, ormai senza le ali, e, privo della spinta di quelle, non può più muovere l’aria: il suo volto, mentre ancora chiamava il padre per nome, viene inghiottito dall’azzurro delle acque, che presero il nome da lui.

MARTINI FEDERICA
LICEO CLASSICO “ARNALDO” - BRESCIA

Vincitore del 3° premio

Intanto Dedalo, che aveva in odio il lungo esilio cretese ed era animato dal desiderio di ritornare al paese natio, era bloccato lì dal mare che lo circondava. Esclamò: “Sia pure ostruito l’accesso alla terra e al mare, al cielo però è sicuramente accessibile; andiamo là! Minosse, benchè possieda tutto, non possiede l’aria”. Così disse e concentrò la sua mente in tecniche ignote e modificò la natura. Infatti dispose in fila alcune piume, cominciando dalle più piccole e sistemando quelle lunghe seguite dalle più corte, così da credere che, accumulandosi, fossero cresciute come lungo una salita: così prese forma un tempo, a poco a poco, con canne diseguali una rustica zampogna. Allora legò le foglie centrali con un filo e quelle più basse con della cera e piegò quelle così sistemate con una piccola curvatura, per imitare i veri uccelli.

Il figlio Icaro stava nel medesimo luogo e inconsapevole di maneggiare ciò che si sarebbe rivelato per lui pericoloso, sorridendo ora cercava di afferrare le piume che una brezza leggera aveva mosso, ora ammorbidiva col pollice la cera dorata e con questo suo divertimento ostacolava lo straordinario lavoro del padre. Dopo che venne dato l’ultimo tocco di perfezionamento all’opera intrapresa, il suo stesso autore tenne il suo corpo in equilibrio sulle due ali e rimase sospeso nell’aria da lui smossa. Ammaestrò anche il figlio: “Icaro, ti consiglio di volare lungo un tragitto intermedio, perché, se andrai troppo in basso, l’acqua del mare non ti appesantisca le penne, se invece andrai troppo in alto, il fuoco non le bruci. Vola tra i due limiti. E ti ordino di non fermarti a contemplare Orione: mantieni la rotta seguendo-

mi!”. Contemporaneamente gli insegnò come volare e sistemò sulle spalle le ali sconosciute. Mentre sbrigava il lavoro e dava consigli, le guance del vecchio si bagnarono e le mani del padre tremarono. Diede a suo figlio baci che non potranno essere dati una seconda volta e, dopo essersi sollevato con le ali, volava davanti ed era preoccupato per il suo compagno, come l’uccello che porta fuori dall’alto nido la tenera prole nell’aria, lo esortava a seguirlo e gli insegnava le dannose tecniche del volo e lui stesso muoveva le sue ali e osservava quelle del figlio dietro. Un qualche pescatore mentre con la sua canna tremula pescava dei pesci, o un pastore appoggiato al bastone o un aratore al manico dell’aratro lo videro e si stupirono e credettero che quelli che evidentemente potevano volare erano dei.

E già l’isola di Giunone e Samo erano nella parte sinistra, Delo e Paro furono oltrepassate, a destra vi erano Labinto e Calimne ricca di miele, quando il ragazzino cominciò a provare il gusto del volo spericolato, abbandonò la sua guida e, attratto dalla brama di spaziare nel cielo, seguì un percorso più alto. La vicinanza del sole ardente ammorbidì la cera profumata, legame che saldava fra loro le penne. La cera si sciolse: egli sbatteva le braccia nude ed essendo privo del sostegno delle ali, non raccoglieva l’aria, e la bocca che invocava il nome del padre venne sommersa dal mare ceruleo che da lui ha preso il nome.

INDICE

IL SALUTO DEL DIRIGENTE SCOLASTICO	pag.	5
COMUNICAZIONE DI <i>Costantin Daba</i> , Preside del Liceo “George Călinescu”	“	7
PREFAZIONE	“	9
OVIDIO POETA DELL’EROS E DELL’INTELLIGENZA di <i>Domenico Silvestri</i>	“	11
LE METAMORFOSI. QUESTIONI DI POETICA E DI BESTIARIO di <i>Umberto Todini</i>	“	25
OVIDIO, GERMANICO E APOLLO CLARIO di <i>Arturo De Vivo</i>	“	39
DANTE E OVIDIO. FRATELLI E RIVALI di <i>Jacqueline Risset</i>	“	49
<i>Appendice</i> DIDATTICA DEL LATINO: <i>uno sguardo su problemi e prospettive</i> di <i>Rossana Valenti</i>	“	57
I PARTECIPANTI AL V CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	65
IL TEMA DEL V CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	69
1° PREMIO - Congeduti Valerio	“	71
2° PREMIO - Caruccio Lorenzo	“	75
3° PREMIO - Martini Federica	“	77

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI APRILE 2003

Tipolitografia “LA MODERNA” - Sulmona
Fotocomposizione “LASER SERVICE” - Sulmona