

CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE

3/4

Atti delle giornate di studio
Liceo Ginnasio Statale "Ovidio" - Sulmona
2000/2001

Ovidio. Tra mito e storia

Conversazioni
con

ARTURO DE VIVO, DOMENICO SILVESTRI
UMBERTO TODINI, ROSSANA VALENTI



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

CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE

3/4

Atti delle giornate di studio
Liceo Ginnasio Statale "Ovidio" - Sulmona
2000/2001

Ovidio. Tra mito e storia

Conversazioni
con

ARTURO DE VIVO, DOMENICO SILVESTRI
UMBERTO TODINI, ROSSANA VALENTI



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

*... Illa suum, quamvis radice tenetur
vertitur ad Solem, mutataque servat amorem.*

(Ov. Met. IV 269-270)

... Guarda ancora
in alto, Clizia, è la tua sorte, tu
che il non mutato amor mutata serbi.

(MONTALE, *La primavera hitleriana*, 33-35)

È con vivo compiacimento che saluto la pubblicazione degli Atti del III e IV CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE, concorso di Latino che, giunto felicemente alla sua V edizione, vede, per la prima volta, la partecipazione di studenti romeni, provenienti dal Liceo “G.Călinescu” di Costanza.

Nella prospettiva di crescita della manifestazione, questa presenza è un'ulteriore testimonianza della validità dell'iniziativa ed, insieme, uno stimolo a coinvolgere altri paesi europei, nei quali l'opera di Ovidio ha lasciato tracce indelebili.

Fin dal mio insediamento nell'Ufficio di Dirigenza, ho avuto modo di apprezzare e sostenere l'attività del CERTAMEN che costituisce il progetto più qualificante del Piano dell'Offerta Formativa del nostro Liceo, perché, nel disegno innovatore dell'autonomia, favorisce l'integrazione della Scuola nel territorio in raccordo con le Istituzioni e con il mondo dell'Università.

Ringrazio, pertanto, oltre ai curatori del presente volume, il Comitato organizzatore, i docenti che hanno collaborato, il personale non docente e gli Enti finanziatori.

FAUSTO MARGANELLI
Dirigente Scolastico
Istituto d'Istruzione Superiore “Ovidio”
Sulmona

PREFAZIONE

Negli ultimi due anni il CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE ha registrato una crescita rilevante, passando dalla dimensione regionale a quella nazionale e coinvolgendo studenti provenienti dai Licei di tutta la penisola.

Riprendendo una consuetudine, temporaneamente interrotta nell'anno scolastico 2000/01, abbiamo riunito in questa pubblicazione, accanto alle prove degli studenti vincitori, i contributi più significativi degli illustri relatori che hanno animato la terza e la quarta edizione del CERTAMEN.

Il volume si apre con la relazione di Domenico Silvestri il quale, nello stile suggestivo ed emozionante che gli è proprio, coglie l'essenza di alcune metamorfosi ovidiane con rigorose analisi di fenomeni lessicali di mutamento, di persistenza ottica e acustica che scompongono le immagini per ricomporre nuove figure dai contorni sempre più nitidi. Il relatore ricava, poi, alcune mappe, esistenti fin dall'età primitiva nell'immaginario umano, e le corrobora con riproduzioni di graffiti preistorici di area alpina occidentale che suggeriscono al lettore una continuità e una viciniorità tra l'uomo "primitivo", il nostro Ovidio, Paul Valéry, D'Annunzio e Montale, uniti in una visione positiva della evoluzione del genere umano da contrapporre al sempiterno "uomo della pietra e della fionda".

Nel suo intervento Umberto Todini esamina in maniera approfondita e coinvolgente la genesi delle *Metamorfosi*, sottolineando come Ovidio, nell'affrontare il genere epico, sappia fondere organicamente la spiritualità enniana degli *Annales* con il razionalismo lucreziano del *De rerum natura*. Con particolare abilità critico-interpretativa viene

messa in luce la modernità della tecnica narrativa di Ovidio, il quale, ribaltando lo schema tradizionale dell'*epos*, ridimensiona la storia di Roma e la riduce ad un evento esemplificativo di una realtà universale in continuo movimento, la cui legge risiede appunto nella "metamorfosi".

In "Il Poeta, la storia e la finzione" Arturo De Vivo propone un' accattivante lettura di *Amores* III 12, soffermandosi in particolare sui versi 1-20. Attraverso l'analisi puntuale del testo ovidiano, egli dimostra come Ovidio stravolga i *topoi* del genere elegiaco, finendo col metterne in discussione la logica stessa. De Vivo fonda la sua tesi soprattutto sul confronto intertestuale di Ovidio con Properzio, anzi, proprio in questa intertestualità, egli coglie la distanza dal modello e il conseguente superamento. Emerge, così, dalla pagina del De Vivo un Ovidio già "metamorfo", rispetto, naturalmente, allo statuto del genere elegiaco.

In "Ovidio a scuola: una proposta didattica" Rossana Valenti, in una prospettiva tesa a "stabilire una sorta di contratto di mediazione tra il lettore moderno e il testo antico", offre uno stimolante commento multimediale ad *Amores* III 12, corredato da interessanti percorsi operativi. L'accesso, attraverso la multimedialità, a vasti orizzonti di informazioni che travalicano gli specifici ambiti artistici e abbattano i confini temporali, garantisce allo studente opportunità di confronto e approfondimento, di riflessione e creatività.

Un modo nuovo di leggere o, meglio, rileggere i classici.

Sulmona, aprile 2002

I CURATORI

DOMENICO SILVESTRI

METAMORFOSI OVIDIANE (E ALTRE METAMORFOSI)

1. PREMESSE E PRESUPPOSIZIONI

a) Il "programma" di Ovidio

Rileggiamo le parole programmatiche di Ovidio nel celebre *incipit* delle *Metamorfosi* (I, 1-4):

*In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora. Di, coeptis - nam vos mutastis et illas -
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen*

e volgiamo la nostra attenzione ad alcune istanze lessicali: *fert*, ad esempio, che esprime il moto rapinoso delle correnti dei fiumi, secondo un principio di movimento di cose trasportate e supportate dal basso, senza sottovalutare il fatto che tale predicazione si riferisce all'*animus*, entità altamente dinamica; *perpetuum*, ancora, che designa un movimento temporale continuo e inarrestabile, in questo caso riferito ad un altrettanto dinamico *carmen*; ovviamente, come chiosa e conferma, le occorrenze *mutatas* e *mutastis*. In più vale subito la pena di notare che il sintagma *in nova ... corpora*, scisso e collocato all'inizio dei primi due versi, costituisce una sorta di cornice topica per l'assequazione del mutamento delle forme. In questo quadro mosso e direi quasi commosso (*animus!*), scatta la salienza del *dicere*, che non è un "narrare", come qualcuno intende e traduce, ma è un "mostrare", in virtù del trasparente nesso etimologico tra lat. *dico* e gr. δείκνυμι. Qui

si condensa allora tutta la tematica del grande “logos” ovidiano e si conferma l’acutezza del giudizio di Italo Calvino, che a questo proposito parla di “poema della rapidità” e di “principio del cinematografo”.

b) *Il “discorso” di Pitagora*

Rileggiamo ancora il “discorso” di Pitagora (XV,75-478, sp. 165-172):

*Omnia mutantur, nihil interit. Errat, et illinc
huc venit, hinc illuc, et quoslibet occupat artus
spiritus eque feris humana in corpora transit
inque feras noster, nec tempore deperit ullo.
Utque novis facilis signatur cera figuris
nec manet, ut fuerat, nec formas servat easdem,
sed tamen ipsa eadem est, animam sic semper eandem
esse, sed in varias doceo migrare figuras.*

In questo caso la densità dottrinale è ovviamente più forte, ma la tematica resta la stessa, anzi emerge senza residui l’essenza stessa del principio metamorfico (principio non banale e tanto meno occasionale, anzi -a ben guardare - progetto e destino umano, come cercherò di mostrare più avanti).

Quando Ovidio-Pitagora dice che tutto muta e nulla perisce, asserisce con ciò che la metamorfosi è insieme mutamento e persistenza e che l’essere è conciliabile con il divenire, secondo l’antica intuizione di Anassimandro circa il compenso reciproco tra il nascere e il perire degli enti e il folgorante paradosso di Eraclito compendiato nel “mutando riposa”, definizione enigmatica del fuoco e delle sue (stra)ordinarie metamorfosi.

Ovidio chiama a paragone la cera, umile e duttile (*facilis*), su cui si imprimono segni di nuove figure, per cui essa non resta come era stata, né conserva le medesime forme (cfr. le *mutatas ... formas* di I,1!), **sed tamen ipsa eadem est**. Allo stesso modo l’*anima mundi* è sempre uguale a se stessa (*semper eadem*) pur nelle sue infinite trasmissioni figurali; e questa volta all’iniziale e accadimentale *dicere* (cfr. I,1!) si sostituisce un non casuale e non ulteriormente riducibile *docere*.

2. MUTAMENTO E PERSISTENZA

Mi sia ora consentita una breve perlustrazione di brani ovidiani in cui cercherò di verificare l’intelligenza poetica del Nostro a proposito del principio metamorfico sopra essenzializzato nelle nozioni complementari e non contraddittorie di “mutamento” e “persistenza”.

a) *Persistenza “ottica” nel signatum*

Consideriamo solo due casi di persistenza “ottica” nel *signatum* e pertanto con valore denotativo:

1,552: *...remanet nitor unus in illa*

detto a proposito di Dafne nel caso della processualità metamorfica NINFA-ALBERO, in cui lo splendore della pelle della fanciulla permane nella lucentezza delle foglie dell’albero (un grande conterraneo di Ovidio, Gabriele D’Annunzio, produce a proposito della metamorfosi di Dafne una replica perfetta del principio ovidiano di mutamento-persistenza quando dice “le copre il volto e il seno un pallor verde”, solo che Ovidio è nel suo assunto retrospettivo in quanto recupera la dimensione umana, D’Annunzio è invece prospettivo in quanto anticipa la dimensione vegetale);

I,743: *de bove nil superest formae nisi candor in illa*

detto a proposito di Iside che da GIOVENCA si ritrasforma in DONNA, secondo una processualità metamorfica in cui il biancore luminoso del corpo dell’animale persiste nella recuperata corporeità femminile (per altro secondo un potente prototipo metaforico mediterraneo di cui grandi emblemi sono Europa “dai grandi occhi (sc. bovini)”, come l’omerica Hera, e Pasifae “la splendidissima”, che si accompagnano da una parte a Zeus, trasformato in toro, e dall’altra a Minosse, replica cretese del dio-toro Min egiziano).

b) *Persistenza “acustica” nel signans*

Consideriamo ora casi più numerosi e più sottili di persistenza “acustica” nel signans e pertanto con valore evocativo:

I,236-237 (metamorfosi UOMO > LUPO)

In villos abeunt vestes, in crura lacerti:

v v cr r cr
fit lupus, et veteris servat vestigia formae
s t v t r s s r v t v s

Si noti come l’allitterazione “a distanza” *villos ... vestes* si risolve in indice acustico del principio metamorfico “mutamento-persistenza” che stiamo enucleando (lo stesso vale per la ricorsività sequenziale che emerge o, meglio, soggiace in *crura lacerti*) e come lo stesso principio sia indiziato dalla più complessa catena fonica (s-tvt-rssrvt-v-s) del verso seguente, che lo esplicita anche a livello comunicativo;

I,402 (metamorfosi SASSI > UOMINI)

mollirique mora, mollitaque ducere formam

m ll r qu m r m ll qu r m m

Qui troviamo un impasto fonico straordinario, fatto di segmenti che variano su una base di ricorsività (principio metamorfico: “mutamento-persistenza”): m-ll+r-qu, a cui segue un segmento m-r con ripresa di fonici di prima e terza sede del segmento precedente, a cui segue ancora m-ll+qu-r (con inversione sequenziale), che attiva un’analoga inversione del segmento di ripresa consistente nell’intensificazione rr-mm;

I,742 (metamorfosi GIOVENCA-DONNA)

ungulaqu(e) in quinos dilapsa absumitur unguis

ungu qu in quin ps bs ungu

Questo verso, immediatamente precedente quello già commentato a proposito della giovenca che si ritrasforma in Iside, polarizza le sequenze identiche ungu (“zoccolo > unghie”) e itera quelle altrettanto identiche quin e quelle quasi identiche ps + bs, esprimendo al meglio il principio metamorfico “mutamento-persistenza”: la giovenca è Iside e Iside è la giovenca;

II,831 (metamorfosi DONNA-STATUA)

oraque duruerant, signumqu(e) exsanguē sedebat

r qu r r s qu ss s

In questo caso è possibile riconoscere due segmenti sequenziali: il primo r+qu+r+s presenta una “prefissazione” ed una doppia “infissazione” di r, il secondo qu+ss+s ne è completamente privo: nella prima parte del verso l’entità è ancora donna ed è già statua, nella seconda l’entità è già statua ed è ancora donna;

V,435-436 (metamorfosi NINFA-FONTE)

pectoraqu(e) in tenues abeunt evanida rivos

ue eu ev v
denique pro vivo vitiatas sanguine venas
n v v v n n v n

Anche qui la ninfa è la stessa cosa che l’acqua con i suoi flussi e i suoi gorgi: il principio “mutamento-persistenza” si svolge -per così dire- sotto i nostri occhi, prima in virtù di inversioni e restituzioni sequenziali ue+eu+ev, poi, in uno stadio metamorfico avanzato, grazie alla successione in enjambement tra i due versi di v+n, vvv+nn infine v+n, con uno straordinario effetto di fluidità;

VI,672 (metamorfosi ESSERI UMANI-UCCELLI)

vertitur in volucrem, cui stant in vertice cristae

verti in v cr st in verti cr st

Si tratta di un verso ancora più complesso, che ha due perni omofoni evocativi nel parallelismo a distanza dei due segmenti verti, a cui fanno eco in tono minore i parallelismi ugualmente distanziati di in, cr e st (e non si trascuri la triplice allitterazione “a distanza” di *vertitur*, *volucrem* e *vertice*, che concorre all’effetto complessivo di persistenza nel mutamento);

XIV,97 (metamorfosi ESSERI UMANI-SCIMMIE)

totaque velatos flamenti corpora villosa

v l l v v ll

Qui la metamorfosi, consistente nel fatto che i corpi si ricoprano completamente di peli, è nuovamente espressa mediante inversioni e

restituzioni sequenziali dello stesso corpo sonoro (vl+lv+vll): i *corpora*, dato l'aspetto antropico delle scimmie, sono orazianamente allo stesso tempo *nota* e *nova* e questa è, per dirla ancora con Orazio, la *callida iunctura* di cui Ovidio è maestro.

E l'elenco, come si usa dire (ma è proprio il caso di dirlo!) potrebbe continuare...

3. EQUAZIONI E/O METAFORE NELLE METAMORFOSI SALIENTI

a) UOMO > ALBERO

La mappa delle equivalenze metamorfiche di questo evento frequentemente riproposto da Ovidio (in tutto sette eventi) è definibile nel modo seguente:

capelli = foglie
testa = cima
braccia = rami grandi
dita = rami piccoli
busto = tronco
gambe = ceppo
piedi = radice

Si tratta di una vera e propria sceneggiatura (per riprendere l'immagine calviniana. evocata in apertura) basata sull'antichissima assunzione della somiglianza tra uomo e albero, nella quale soggiace un'ancora più antica contiguità dell'antenato scimmiesco dell'uomo impegnato, da buon quadrupede quale era, nella brachiazione arborea. Prima di Ovidio e nel mondo greco, intorno alla metà del quinto secolo, Empedocle, nella sua teoria dell'essere primordiale o "sfero", esprime la stessa nozione prototipica descrivendo questo essere primordiale come privo di testa e di arti, in particolare privo di braccia-rami:

fr.34

Non certo sovrasta per una testa umana sulle membra,
né si vedono agitarsi due rami fuor delle spalle,
non i piedi, non agili ginocchia, né le coglie pelose

...
(tr. Carlo Gallavotti)

fr.35

Non si vedono agitarsi due rami fuor delle spalle,
non i piedi, non agili ginocchia, né le coglie feraci

...

(tr. Carlo Gallavotti)

Molto dopo Ovidio, secondo una cronologia banale (ma i tempi della poesia sono talmente brevi da avvicinarsi quasi ad una sincronia ideale), Paul Valéry ripropone l'immagine dell'uomo-albero nella grande poesia *Au Platane*

Il corpo e il piede = Il tronco e le radici

Tu penches, grand Platane, et te proposes **nu**,
blanc comme un jeune Scythe,
mais ta candeur est prise, et **ton pied** retenu
par la force du site.

Ombre retentissante en qui le même azur
qui t'emporte, s'apaise,
la noire mère astreint **ce pied** natal et pur
à qui la fange pèse.

La fronte e il passo negato = La cima e le radici immobili

De **ton front** voyageur les vents ne veulent pas;
la terre tendre et sombre,
ô Platane, jamais ne laissera **d'un pas**
s'émerveiller ton ombre!

E, più avanti, in perfetta coerenza metaforica e metamorfica:

Le braccia = I rami

Mais toi, **de bras plus purs que le bras animaux**

La carne = Il legno

... ô souple **chair de bois**

E, infine, la chiusa altrettanto coerente:

Non, dit l'arbre. Il dit: *Non!* par l'étincellement
de **sa tête superbe**,
que la tempête traite universellement
comme elle fait une herbe!

b) UOMO > UCCELLO

La mappa delle equivalenze metamorfiche di questo evento ancor più frequentemente riproposto da Ovidio (in tutto undici eventi) è definibile nel modo seguente:

capelli = piume
bocca = becco
veste = piume
manto = ali chiuse
braccia = ali aperte
gomiti = ali

In questo modo si svolge, ad esempio, la metamorfosi di Cicno (= CIGNO!), amico di Fetonte: i capelli diventano candide piume, il collo si allunga di molto sporgendo dal petto, al posto della bocca sta un becco spuntato, con l'aggiunta del particolare raffinato delle dita che prendono un colore rossiccio e vengono unite da una membrana (cfr. II,373-376). Coronide, invece, così racconta la sua metamorfosi in CORNACCHIA (cfr. II,580-584):

..... *Tendebam brachia caelo:
brachia coeperunt levibus nigrescere pennis;
reicere ex umeris vestem molibar: at illa
pluma erat inque cutem radices egerat imas*

Assai interessante è il caso della metamorfosi di Ascàlfo in GUFÒ (cfr. V,543-548): la testa s'ingrossa con becco e piume, ma soprattutto grandi occhi (*grandia lumina*), le ali sono chiuse e cadono giù come un manto in cui si avvolge, egli sta immobile e quasi a fatica muove le penne che gli sono spuntate sulle fiacche braccia. Siamo in presenza di uno straordinario effetto filmico, in cui l'uomo-gufo si offre in un primo piano indimenticabile. Infine la metamorfosi di Acmonè è altrettanto eloquente nei momenti in cui (cfr. XIV,500-501)

..... *maiores brachia pennas
accipiunt, cubitique leves sinuantur in alas*

4. PRIMA DI OVIDIO: PRIME METAMORFOSI

a) *L'abbandono della brachiazione arborea e l'assunzione della deambulazione mediante stazione eretta (nonché alcune anticipazioni metamorfiche)*

In apertura di questa "conversazione ovidiana" ho sostenuto il carattere non banale del principio metamorfico ("mutamento" e "persistenza"), in quanto in esso si compendiano progetto e destino dell'essere umano. Proverò ora a dimostrare questo assunto sia pure per grandissime linee, ripercorrendo una ben nota trafila metamorfica (sc. evolutiva) che dal pesce porta all'anfibio, dall'anfibio al sauro, dal sauro al quadrupede, dal quadrupede al quadrumane, dal quadrumane all'uomo: una trafila di mutamento, ma -a ben guardare- anche di persistenza, se è vero come è vero che le pinne del pesce sono/diventano organi di locomozione sulla terraferma dell'anfibio, del sauro e del quadrupede, mentre nell'ulteriore progresso verso i quadrumani e gli umani le antiche pinne sono/diventano organi non solo di mobilità ma anche di prensilità, per poi distribuire queste due funzioni secondo coppie di arti nel caso dell'uomo. L'ultimo passaggio, che coincide con l'uscita dalla foresta e l'assunzione della stazione eretta che sola consente una sufficiente prospezione nella savana, costituisce l'ultima metamorfosi a noi nota, grazie alla comparsa dei piedi.

b) *La trasformazione degli arti inferiori e la comparsa dei piedi (il piede come segno di riconoscimento e la mancata agnizione di Edipo)*

La comparsa dei piedi è nella trafila metamorfica di mutamento e persistenza un momento fondamentale: il pitecantropo prima, homo habilis poi hanno nei piedi il più sicuro segno di riconoscimento della specie rispetto agli altri primati. Di questa antichissima presa di coscienza, che si trasmette, attraverso i millenni fino all'alba delle civiltà sedentarie, resta una traccia eloquente in epoca protostorica nella credenza diffusa in area indomediterranea (in Grecia e in India, in particolare) che la somiglianza dei piedi sia prova di consanguineità con particolare riguardo al caso dell'agnizione di un figlio smarrito da parte di una madre. Si comprende allora come Edipo, che al momento della sua esposizione ha subito una intenzionale (ed ora motivabile!) deformazione dei piedi, non possa essere riconosciuto da Giocasta con tutte le nefaste conseguenze che si fanno. Qui mi limiterò a far

notare che la deformazione di Edipo e la probabile paretimologia del nome (“il piede gonfio”) costituiscono una metamorfosi di segno negativo, in definitiva un processo involutivo piuttosto che evolutivo. In ogni caso il piede, provvisorio punto di arrivo della non terminata vicenda evolutiva umana, rappresenta una tematica di fortissima pregnanza culturale (anche con riferimento alle sue non casuali deformazioni), su cui intendo tornare in altra sede. Qui, in onore del luogo che ci ospita, mi limiterò a cogliere un'altra eco ovidiana nel D'Annunzio di “Maia”, laddove egli definisce il piede “torta radice di dolore divelta”.

5. UNA METAMORFOSI STRAORDINARIA: ALBERI, UOMINI-ALBERI E L'ORIGINE DI DUE SEGNI DELL'ALFABETO GRECO

Un rapporto tra uomini e alberi basato sulla sostituzione metaforica, che ci riconduce alle già commentate metamorfosi ovidiane anticipandole enormemente nel tempo, è ravvisabile in una serie di graffiti preistorici di area alpina occidentale. In una prima serie (Fig. 1) tale rapporto non è ancora evidente, ma il primo gruppo di graffiti in essa incluso è a metà strada tra l'antropomorfia e la cladomorfia, nel senso che la figura umana subisce una sorta di metamorfosi ramificatoria. In una seconda e terza serie (Figg. 2 e 3) i segni alberiformi e le figure pettiniformi, in ogni caso morfologicamente contigui, rivendicano nel caso delle seconde una netta pertinenza antropica. Le Figg. 4,5 e 6 (ma cfr. anche Figg. 10, 11 e 12) propongono immagini antropomorfe “a ϕ ” (si consideri anche l'alternativa grafica della maiuscola: Φ), mentre le Figg. 7,8,9 e 9bis propongono un'immagine antropomorfa alternativa, che chiamerò per analogia con le precedenti “a ψ ” (si consideri anche l'alternativa grafica della maiuscola: Ψ), in significativa contiguità con un astro o con il sole (cfr. anche Fig. 5 per la compresenza delle due possibilità iconografiche in rapporto alla ulteriore compresenza dell'astro solare). Infine le Figg. 13, 14 e 15 ci documentano condizioni iperantropiche ad “*homme sapin*”, introducendo nuovamente la (con)fusione metamorfica uomo-albero. Tutte queste immagini ricoprono funzioni designative specifiche: a parer mio è possibile stabilire un riferimento ad una condizione antropica neutra nel caso degli uomini-albero o di quelli altrimenti detti *hommes sapin*, mentre nel caso degli uomini “a ϕ ” e “a ψ ” siamo sicuramente in presenza di due condizioni antropiche polarizzate, la prima che

esprime “quiete (anche con riferimento a morte o uccisione), in virtù del tratto pertinentemente iconico delle “braccia conserte”, la seconda che esprime “movimento” (anche con riferimento a vita o adorazione), in virtù del tratto pertinentemente iconico delle “braccia sollevate”. Ambedue le figure antropiche qui individuate si trasmettono nel tempo e nello spazio, ricomparendo nella scrittura protosumerica di Uruk in Mesopotamia in segni pittografici i cui valori referenziali sono assai significativi (“controllo” per il primo, nel caso di entità che osserva il lavoro fatto da altri... “a braccia conserte”; “grandezza” per il secondo, nel caso di entità la cui condizione elativa può ben essere espressa dalle... “braccia sollevate”). Ma la straordinaria vicenda metamorfica di questi due antichissimi segni non si ferma qui, ma approda proprio nell'alfabeto greco dove ϕ/Φ e ψ/Ψ non sono di origine fenicia, ma in virtù del principio acrofonico, che nell'alfabeto fenicio consente l'estrapolazione di lettere con riferimento al primo suono della parola corrispondente all'immagine del segno impiegato, potrebbero benissimo essere state desunte dai suoni iniziali delle parole $\phi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ “uccisione, morte, stasi” e $\psi\upsilon\chi\eta$ “respiro, vita, movimento”. Anche queste sono in fondo metamorfosi, cioè complessi fenomeni di mutamento e persistenza.

6. COMMiato: LA VOCE E IL SILENZIO

Le mie parole qui si interrompono: anche il silenzio è metamorfosi della voce o è solo una pausa più lunga, in attesa di riprendere le nostre “conversazioni”. Il miglior commiato ce lo daranno allora le parole di un nostro grande poeta, che tornano a proposito dato che abbiamo molto parlato di poesia:

Tendono alla chiarezza le cose oscure,
si esauriscono i corpi in un fluire
di tinte: queste in musiche. Svanire
è dunque la ventura delle venture
(Montale, *Ossi di seppia*, VI, 4-8)

DOMENICO SILVESTRI
Istituto Universitario Orientale - Napoli

FIGURA 1



Alcuni dei più caratteristici segni antropomorfi. Nella prima fila le figure presentano ancora visibili gli arti anteriori; nella seconda sono scomparsi gli arti superiori ma sempre ben visibili quelli inferiori; nella terza anche questi si riducono quasi completamente (1:4)

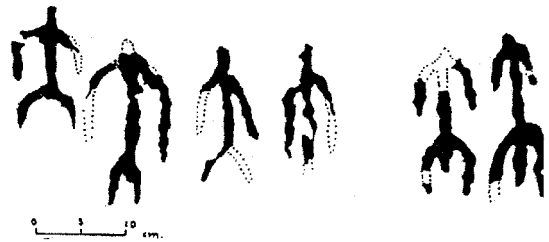


Figure antropomorfe dipinte dell'Abri de la Toulousanne

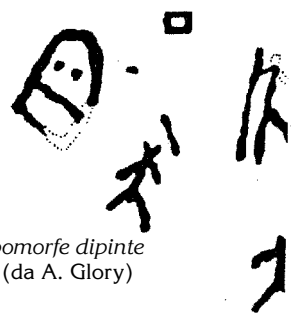
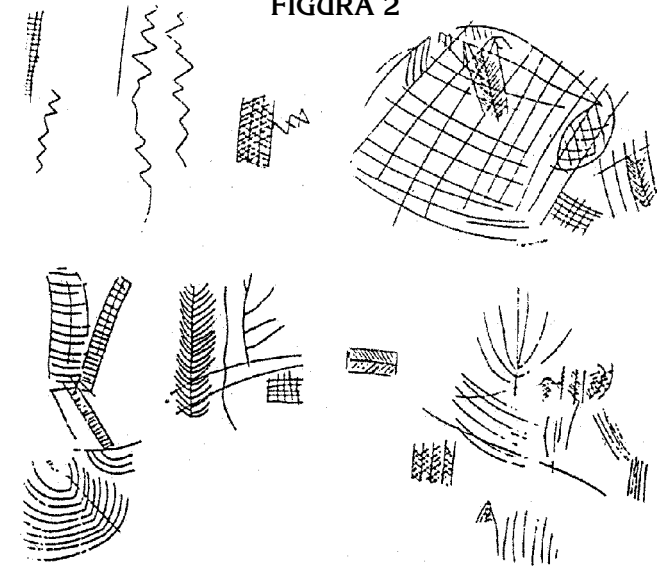


Figure antropomorfe dipinte grotta Dalger (da A. Glory)

FIGURA 2



Segni alberiformi, a zig-zag, a scaletta ed a reticolo, incisi nella Cueva di San Garcia (da Breuil)

FIGURA 3

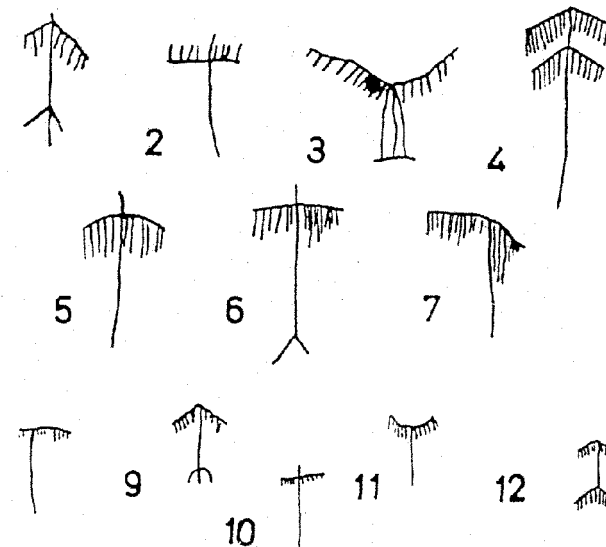


Figure pettiniiformi della Val Meraviglie (da Conti)

FIGURA 4

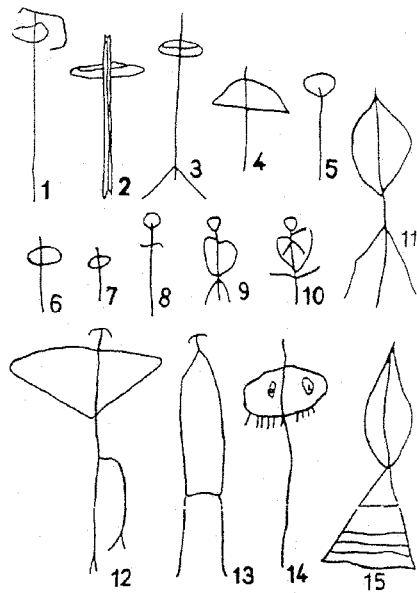


Figure del tipo «a φ» della Val Meraviglie (da Conti)

FIGURA 5

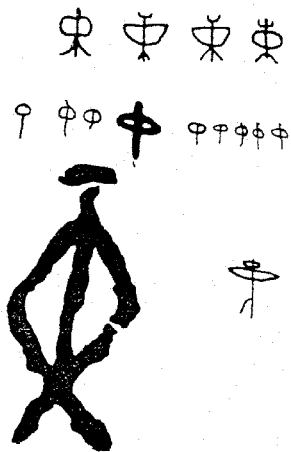
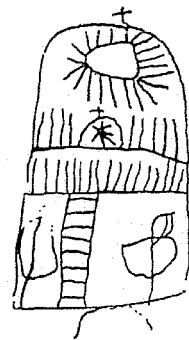


Figure antropomorfe del tipo «a φ» in altre incisioni della penisola Iberica (da Breuil): al centro della Scozia e dell'Irlanda (da Breuil): in basso a sinistra una figura incisa nella Grotta du Peyrot (Ariège), a destra una figura dipinta nella grotta Monier (Var) (da Glory)



Lastra incisa di Triora. Ai due lati in basso sono ben visibili due figure del tipo «a φ» con al centro una figura a scaletta (da M.O. Acanfora)

FIGURA 6

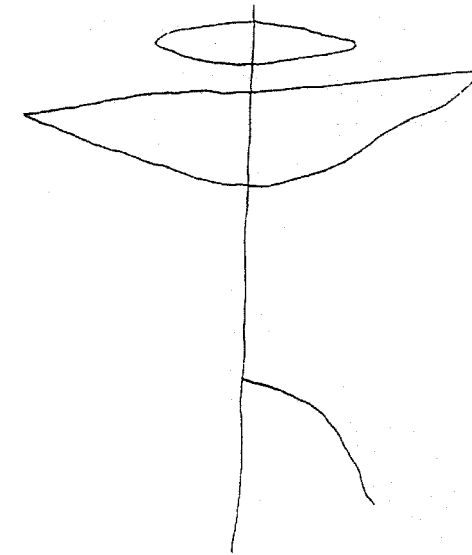
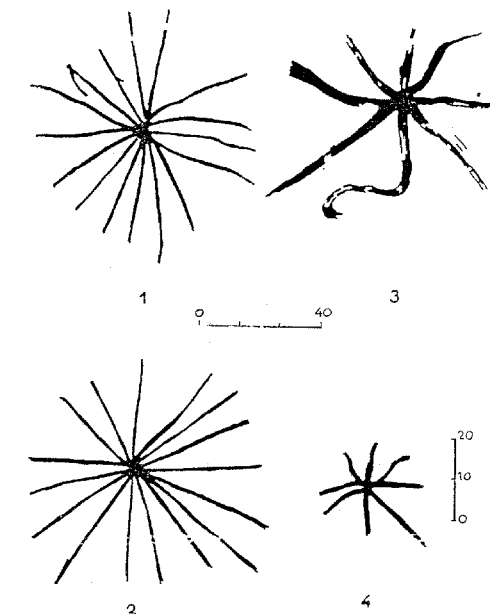


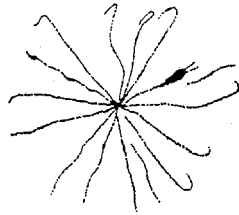
Figura antropomorfa di confronto, dalla grotta du Peyrot, Ariège (da Glory)

FIGURA 7



Principaux types de figurations solaires de la grotte de l'Eglise

FIGURA 8



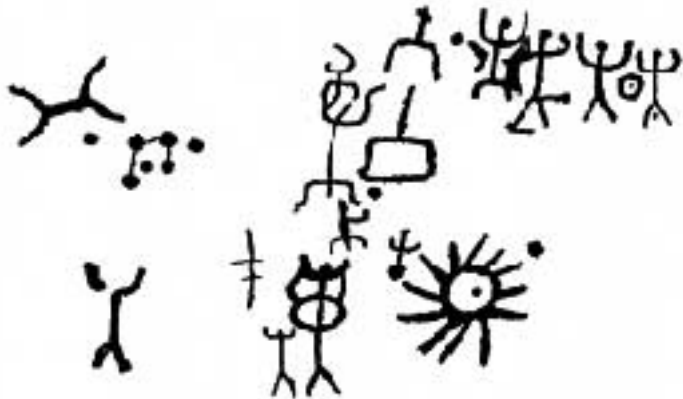
Gravure rupestre du Sahara marocain, d'après M.Ile O. du Puigauveau

FIGURA 9



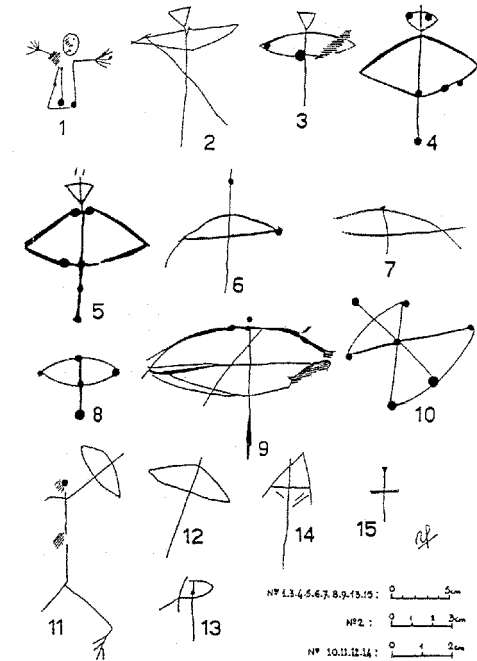
Gravures solaires du Mont Bego (Alpes-Maritimes) dans la Vallée des Merveilles (photo J. Courtin)

FIGURA 9bis



Scena di culto solare di popoli Agricoltori Incipienti (Economia Complessa). Neolitico, periodo II dell'arte camuna. Coren del Valento, Valcamonica, Italia (da E. Anati, 1986, p. 162).

FIGURA 10



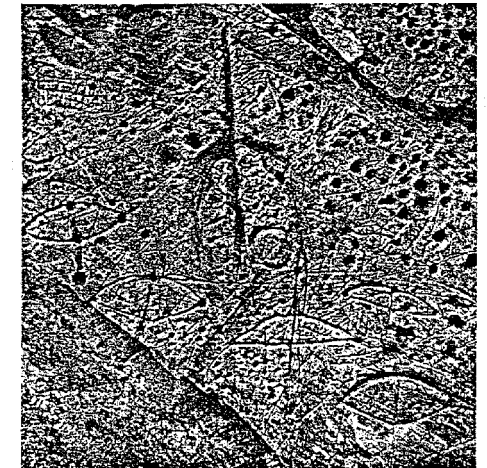
Les représentations anthropomorphes

FIGURA 11



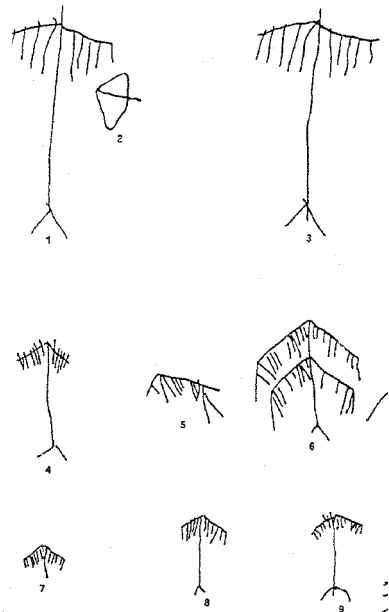
Figure en «arbalète» gravée profondément. En bas, a gauche, personnage schématisé.

FIGURA 12



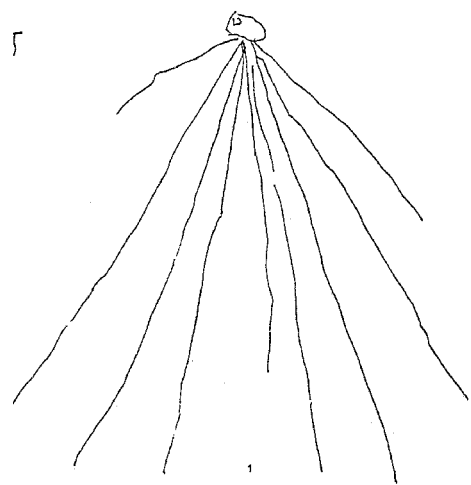
Représentations en «arc» et stylisation humaine en gravure très profonde. Remarquer les nombreux trous.

FIGURA 13



PARETE B. Segni a pettine antropomorfi.

FIGURA 14



PARETE B. Segni alberiformi

FIGURA 15

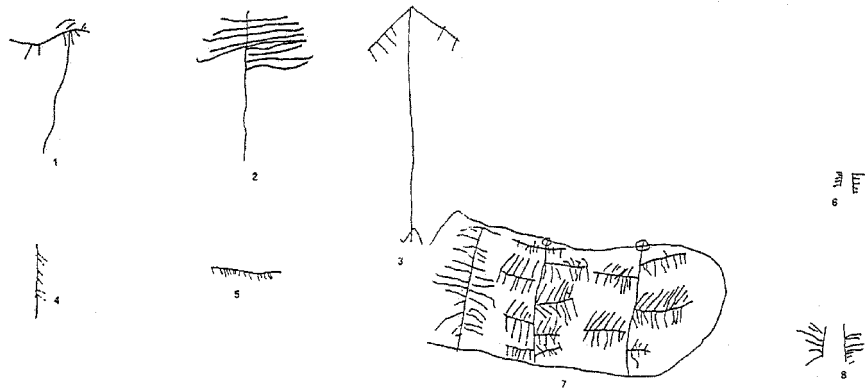


Figure iperantropiche ad «homme sapin».

- 1) Z. IV. G. II. R. 12A; 2) Z. VI. G. I. R. 7A; 3) Ciappe canalizzate alte, sotto il Masso;
4) Parete C; 5) Z. IV. G. II. R. 12A; 6 e 8) Z. VIII. G. I. R. 2; 7) Z. VI. G. I. R. 7a

UMBERTO TODINI

SULLA GENESI DELLE METAMORFOSI DI OVIDIO

1. TRA STORIA E SCIENZA. IL MODELLO DIDASCALICO

Il percorso del modello enniano nell'epos latino, secondo il filo dei richiami posti in esame¹, si può riassumere in questo: che l'influsso di Ennio, negli autori successivi, è sostanzialmente legato alla *rerum natura* dalla quale l'opera muoveva prima della narrazione storica. Quel proemio, per quanto succinto, e senza volerne negare le componenti ellenistiche, rappresenta, proprio sul piano della dottrina come anche su quello della ricezione, una novità rispetto alla quale gli autori successivi mostrano di doversi misurare sia sul piano del dettato espressivo che su quello del pensiero. Senza la pretesa di voler risolvere la questione, ma con la consapevolezza di averla portata a ridosso di testimonianze che danno una visione inedita dei rapporti tra *Annali* e *Metamorfosi*, il quadro dei problemi e delle riflessioni che ne conseguono può riassumersi in quello di un Ovidio ultimo grande let-

¹ Li ho messi a fuoco in una serie di interventi e contributi che datano dal 1971 ("La cosmologia pitagorica e le Muse enniane", R.C.C.M., pp. 21 sgg.), integrati successivamente in *Il pavone sparito. Ennio modello di Ovidio*, Roma (Bulzoni) 1983, poi rielaborati e accresciuti nel volume *L'altro Pitagora, Scienza e storia nelle Metamorfosi di Ovidio*, Napoli (ESI) 1992 e, infine, in *Epos lascivo. Il genere e le sue Metamorfosi*, Napoli (ESI) 2000. Cf. inoltre, "Gli inizi della fortuna di Ovidio", in AA.VV., *I Certamen Ovidianum Sulmonense*, Sulmona 1999, pp. 29-40, a c. di A. Colangelo, F. D'Altorio, G. Di Tommaso, V. Giammarco, C. La Civita, O. Tolone; e "Pitagora maestro di non violenza. Epos ed eros nella struttura delle *Metamorfosi*", in AA.VV., *Il Certamen Ovidianum Sulmonense*, Sulmona 2000, a c. di A. Colangelo, F. D'Altorio, V. Giammarco, pp. 31-50.

tore di Ennio e, insieme, lettore, ove plausibile, di autori a diverso titolo sulla scia enniana: Lucrezio, Cicerone, Varrone, Virgilio, del quale si è peraltro messo in luce un caso inedito dove questi e Ovidio imitando lo stesso verso degli *Annali* (ma Ovidio imita anche l'imitazione di Virgilio), ne fanno emergere un significato inedito e per così dire 'doppio', di valenza filosofica e iconografica².

Ma se l'analogia più evidente tra *Annali* e *Metamorfosi* può essere osservata nella presenza di una dottrina dell'anima che in entrambe le opere motiva, come una sorta di eziologia strisciante, lì a partire dal sogno di Ennio del primo libro, qui retrospettivamente dal verbo di Pitagora del quindicesimo libro, rispettivamente, narrazione storica e mitografia, la differenza, molto marcata, è nel fatto che la materia della narrazione cambia, per l'appunto da storia in annali a *carmen perpetuum*, costante e in *fieri* sulle forme mutanti. Tutti i miti sono miti di metamorfosi, a iniziare da quello che agli albori dell'epos di Roma mostra ad Ennio Omero mutato in pavone. In effetti, nelle *Metamorfosi*, grazie all'incipit del poeta in chiave narrativa nel primo libro, e a quello insegnativo di Pitagora nel quindicesimo libro, ogni mito illustrato risulta essere parte organica di una realtà universale che, anche nell'attualità storica di Roma, è effetto dell'interazione dei cosmici quattro elementi. Di essi sembrerebbe l'*ignis* ad essere parte dominante, ma, diversamente che in Ennio, in Ovidio - lo si constata aperto libro - esso viene usato con finalità narrative passionali, amorose ed etiche. E se ciò per un verso sembra esprimere l'approdo naturale di una evoluzione poetica, per l'altro non può sottacersi che proprio tale dominante dottrinaria e narrativa legittima le *Metamorfosi* e il loro messaggio insieme amoroso ed etico. A ben osservare, «Ama e non uccidere» vi costituisce l'unico comandamento che regge la vita dell'uomo estendendone la responsabilità morale al mondo animale. Il mito di Licaone e le parole di Pitagora sull'*esus carnis* stringono in una sola inestricabile morsa, posti come sono nel primo e nel quindicesimo libro, tutta la logica narrativa intermedia con un omnirisonante «Non mangiate carni».

Certamente ci troviamo ben oltre il modello enniano. Non possiamo dimenticare tuttavia - è stato proprio Ovidio a rivelarcelo con la sua imitazione del proemio di Ennio nel discorso di Pitagora - che quel pavone, nel quale nel sogno di Ennio Omero spiega di essersi incarnato, è già assimilato, negli *Annali*, al fuoco supremo... Da esso anche

² In *Epos lascivo...*, cit., pp. 89-106.

Lucrezio potrebbe aver tratto lo spunto creativo per il suo *De rerum natura* globalmente centrato sulla conoscenza della natura.

Pertanto - preme sottolineare - l'impianto didascalico delle *Metamorfosi*, per quanto originale e *sui generis* lo si consideri, resta sulla scia, a Roma, di una tradizione epico-insegnativa della quale Ennio e Lucrezio, il primo in chiave storico-narrativa, il secondo in chiave scientifico-filosofica, erano stati i geniali *inventores*.

2. LE MEMORIE DI PITAGORA

Le riserve, che per solito vengono espresse sulla relazione di Pitagora nel XV libro e sulla struttura e sulla coerenza di una esposizione che, più che secondo i dettami di un piano equilibrato, sembrerebbe muoversi negli effetti di un casuale aggiustamento espositivo, vanno piuttosto ricondotte ai limiti della nostra lettura che non sa più riconoscere, perché lontana nel tempo, nella cultura e nella religione, nel congegno espressivo dei versi 75-478, una reale e coerente chiave narrativa: la memoria, anzi le memorie delle diverse reincarnazioni di cui Pitagora è testimone, nelle quali va visto un debito di Ovidio nei riguardi del proemio degli *Annali*.

Là dove, infatti, Ennio, svegliandosi dal sogno, doveva fungere da 'microfono' della rivelazione di Omero, Ovidio, facendo parlare Pitagora in conclusione dell'opera, pone chi legge in presa diretta sui misteri della reincarnazione. Se infatti la logica dell'esposizione si lascia osservare nell'attualità costante di un Pitagora che viene sciogliendo il filo delle sue memorie, essa dovrà nondimeno essere individuata nelle fasi e negli eventi, attraversando i quali il filo dell'esperre risulta costruito, e il Verbo della reincarnazione enunciato e verificato. Dal percorso di tale intreccio di conoscenze e memorie di Pitagora alla fine del poema discende infatti la ragione profonda delle *Metamorfosi*, il loro obiettivo che consiste nel rovesciare la storia tradizionale nella scienza del mito e viceversa. Conversione peraltro già enunciata nel primo libro dove la dottrina del *mundus* è posta a fondamento narrativo, obiettivo, a scelta consapevole di chi scrive per narrare la storia del mondo secondo la dottrina del *mundus*.

La visione di Ovidio rispetto ad Ennio è dunque quella di chi racconta osservando la storia da una sorta - si potrebbe tentare di inferi-

re - di binocolo rovesciato. La storia di Roma, così come Ennio l'aveva concepita, invece che effetto amplificato ed esclusivo della dottrina esposta da Omero a Ennio in sogno (e da Ennio ai Romani dopo il proemio), apparirà relativizzata a mero evento di un universo di eventi in movimento. Pur sempre effetti di quella dottrina del *mundus* che nell'*Eneide* era stata ricondotta all'ombra del mito di Roma, probabile ridimensionamento da parte di Virgilio, dopo Lucrezio, di un epos che Ennio aveva posto interamente sotto il segno di se stesso.

3. LA NARRAZIONE BIPOLARE

Ma poche altre opere, quanto le *Metamorfosi*, presentano un quadro narrativo altrettanto «destrutturante» per quanto concerne i rapporti fra programma ed esposizione, ma altrettanto semplice e schematico: professione scientifico-letteraria all'inizio e professione etico-scientifico-religiosa al termine; fra queste due solenni chiavi, il materiale espositivo si accende all'evidenza del mutare nel rispetto della tensione unificante in atto. L'intreccio espositivo delle *Metamorfosi* segue obiettivi dottrinari e letterari che possono così riassumersi: rifondare la scienza di Lucrezio con la religione (e la scienza) di Ennio.

Quanto Ennio doveva essersi limitato ad esporre nel suo proemio, Ovidio sembra voler ridisegnare in un congegno narrativo a chiave che apre sul *mundus* del mito e chiude nelle solenni parole di Pitagora, in contrasto con l'andamento insieme parodico e drammatico della narrazione intercorsa, conducendone in completa evidenza la cifra istituzionale e pitagorica: un messaggio di pace universale. Tra apertura e chiusura, che attivano e sanciscono questo dispositivo, il mondo magmatico delle *Metamorfosi* risulta illustrato sempre a ridosso dei *fundamenta*, quelli esposti all'inizio dal *dicere* del poeta e poi ribaditi dal *docere* di Pitagora. L'ultima rassegna sulle origini romane costituisce infatti lo sguardo sull'attualità del mito che finirà per coincidere e proiettarsi nella coscienza storica della palingenesi del linguaggio della poesia:

*Ore legar populi, perque omnia saecula fama,
Siquid habent veri vatum presagia, vivam.*
(Ov. Met. XV878-9)

[resterò sulle labbra di tutti e, grazie alla fama,
se vi è del vero nelle parole dei vati, vivrò per sempre.]

Non è facile per il lettore moderno poter riconoscere nel meccanismo strutturale delle *Metamorfosi* una chiave narrativa più moderna, più audace, più visiva di quelle delle più ardite tecniche visuali di questo secolo. Eppure, se il raffronto è plausibile, Ovidio opera come un grande regista che, decisa l'inquadratura di fondo, lascia che da essa la narrazione si sviluppi secondo una naturale sequenza: via via che ci allontaniamo dagli inizi del racconto, la materia sembra divenire viepiù irrelata, disancorata, fluttuante in una sequela di primi piani a se stanti e che sembrano voler mostrare, col prodigio di straordinari effetti speciali, l'ubiquo mutare del mondo; poi, approssimandosi il termine, la confusione sembra diminuire, il disegno ricomporsi, trovare un approdo coerente con gli inizi, reinquadrarne ciò che poteva persino apparire incomprensibile sui bordi della lettura interna, perché condotta sul dettaglio, e, per un eccesso di messa a fuoco, fuori della chiave narrativa generale.

Mentre negli *Annali*, soltanto e particolarmente nel sogno, doveva aprirsi il congegno del *mundus*, la rivelazione di una scienza che poi nelle parole di Ennio veniva a proiettarsi su un ordinato svolgersi del tempo e della storia, nelle *Metamorfosi* il congegno racchiude *ab extremis* l'universo narrativo. Ennio aveva voluto cantare la storia di Roma, Ovidio vuole cantarla, sì, ma in margine a quella del *mundus*. Quanto Ennio doveva essersi limitato a premettere nel proemio dell'opera, Ovidio adibisce a struttura portante di ciò che viene narrato, posto in equilibrio costante con la struttura. L'equilibrio espressivo della materia delle *Metamorfosi* appare estendere la proemiale *natura rerum* enniana, svuotata della sua carica onirica e trasformata in professione scientifica e religiosa, a protagonista incontrastata del poema, mentre la storia romana, che tale *natura rerum* serviva a introdurre negli *Annali*, viene nelle *Metamorfosi* contratta, ridotta ad episodio dell'illustrazione delle leggi del mito. Da un punto di osservazione della struttura si potrebbe pensare che, quanto Ennio doveva aver detto nella estensione di un proemio consistente ma che non doveva sorpassare alcune centinaia di versi, nelle *Metamorfosi*, grazie a quell'incipit che non lascia adito a dubbi, viene a costituire materia costantemente attiva della narrazione mitica. La storia di Roma, attorno alla quale Ennio invece intreccia il suo canto totale, è nelle *Metamorfosi* ridimensionata, contratta, riassunta all'interno delle storie del mito e della sua legge, parallela e congeniale alla stessa conoscenza della storia.

4. TRA SOGNO E SCIENZA

Se Lucrezio aveva inteso spostare la narrazione epica tradizionale su valenze esclusivamente filosofiche, scientifiche, dottrinarie, e in ciò rovesciava il rapporto scienza-storia di cui egli si limitava a riconoscere a Ennio di aver fornito gli inizi a Roma, Ovidio sembra voler portare alle estreme conseguenze sia la storia di Ennio, che viene commutata in storia del mito (e ciò lascia inferire che anche negli *Annali* fosse operante un qualche nesso di causa ed effetto tra indottrinamento di Ennio da parte di Omero e successiva narrazione storica, così come pure, tra indottrinamento di Numa da parte di Pitagora e successiva narrazione storica), sia la visione dottrina di Lucrezio che, rivisitata in funzione stoico-pitagorica, consente a Ovidio di ridimensionare la storia di Ennio. Se Ennio col suo proemiale *rerum natura* aveva in qualche modo tentato una razionalizzazione della storia romana, Lucrezio, che soltanto ciò sembra volergli riconoscere, erode alle fondamenta la concezione enniana sostituendovi fino alle estreme conseguenze l'illustrazione delle cause della realtà, a far conto della materialità del meccanismo del sogno, e che, dunque, non può essere adibito né alla illustrazione della scienza né alla narrazione storica.

La 'lezione' di dottrina, che Ennio aveva premesso alla sua storia romana, in Lucrezio viene depurata e ampliata fino a soppiantare completamente l'esigenza di una narrazione storica in senso enniano. Ovidio sembra guardare sia al *De rerum natura* che agli *Annali*: di questi ridimensiona la storia romana ad espressione mitica subalterna della storia del *mundus*; del *De rerum natura* accoglie il programma scientifico, innervandolo tuttavia a supporto di ciò contro cui era stato concepito: l'irrazionale oppure il razionale diverso, cioè a dire il principio di casualità, il principio di fluttuazione (*mutatas dicere formas*) di ispirazione pitagorico-stoica che, già affiorato negli *Annali* a spiegare la metamorfosi di Omero nel pavone (e forse in Ennio stesso), Lucrezio aveva tentato di cancellare sostituendovi un principio di razionalità ispirato a motivi di stoicismo e di epicureismo.

Del resto ciò è evidente da tutte le sezioni dottrinarie delle *Metamorfosi*, dove il tessuto espressivo rivela, in trasparenza, la lingua di Lucrezio, quelle straordinarie capacità di 'razionalizzare', tuttavia volte nella lingua di Ovidio a razionalizzare il mito, a renderne visibili i meccanismi di fondo sia letterari che dottrinari. Strana violenza quella di Ovidio che stravolge, acquisendone tutti i vantaggi

espressivi, l'intenzione di Lucrezio, la sua certezza della ragione, usandone per riaffermare una dottrina del mondo e della storia, analoga a quella di Ennio. E tuttavia in ciò lo stesso Ennio viene superato e per più rispetti. La sua concezione storica viene decostruita, ridotta a componenti di un più universale disegno narrativo e mitografico, la sua dottrina viene rivisitata e modernizzata a ridosso di una scienza che non parte più da presupposti onirici, ma da un programma di razionalizzazione del mito delle metamorfosi come strumento di conoscenza storica, programma che Ovidio divide fra se stesso e il proprio *dicere* di poeta, e il *docere* finale di Pitagora a Numa, in una cornice di suggestiva e solenne allusività che innesca la mitografia post-romulea.

Il programma delle *Metamorfosi* viene in ciò a riappropriarsi, specialmente nei confronti dell'*Eneide*, dei diritti di una poetica che, guardando ad Ennio e Lucrezio, vuole mediare una scienza della storia e non una storia della scienza, non contro, ma oltre Lucrezio e anche oltre Virgilio, del quale l'opera è del resto utilizzata da Ovidio in forma epitomatoria e fors'anche, come qualcuno suggerisce, subspecie di piccola *Eneide*. *Eneide* la cui notorietà, peraltro, non è possibile non ritenere alla portata di tutti al tempo di Ovidio, come pure vistosamente presente al divergente piano narrativo delle *Metamorfosi*.

5. UNA METAMORFOSI IN NUCE

Il disegno storico dell'epica tradizionale ne esce completamente modificato perché mentre in esso ci si limitava, precedentemente, a fornire il quadro inerte degli eventi, nelle *Metamorfosi* l'evento accade ed acquista rilievo in subordine alla scienza delle metamorfosi, alla possibilità di leggerlo all'interno di premesse scientifico-religiose universali, e dunque storia e mito finiscono col confondersi, con l'essere osservati in funzione di ciò che ne fa eventi emblematici di una scienza delle mutazioni, e a partire dalla lingua che il poeta mette in essere. In effetti, in questa prospettiva la lettura delle *Metamorfosi* viene a configurarsi come critica dei rapporti fra testo e modelli. Dei procedimenti dell'arte di Ovidio si tenta qui di illuminare non soltanto la complessità dell'operazione linguistica, ma ciò che più torna utile sul piano dell'intelligenza delle qualità del tutto particolari di questa poesia,

la forza di quella consapevolezza filosofica attraverso la quale Ovidio seleziona e adatta al suo testo i propri modelli: non in astratto ma secondo il filo di una memoria poetica che sceglie, commuta, ricombina materiali poetici secondo un criterio di congenialità metamorfica in un solo tramite linguistico capace di fondere dottrina delle metamorfosi ed esemplificazione di essa.

Il tipo di articolazione tuttavia che Ovidio instaura fra dottrina del *mundus*, metempsicosi, ed *animae volucres* restituisce l'evidenza della interazione di cui Ennio per primo aveva elaborato una chiave nel suo proemio. L'imitazione dei *loci* degli *Annali* da parte di Ovidio rende conto di un procedimento ad incastro per mezzo del quale Ennio assumeva su di sé, attraverso le metempsicosi, il ruolo di mettere a fronte storia del cielo e storia terrena e di Roma in particolare. In Ennio Ovidio vede dunque il proporsi di una grande cornice eziologica: una metamorfosi *in nuce* a partire dalla quale, in successione annalistica, la storia di Roma viene a situarsi sulla scena del *mundus*, ancorata nel sogno di Ennio istruito da Omero, già espressione di un principio filosofico e di un disegno narrativo analoghi a quelli che, anche nelle *Metamorfosi*, serviranno a privilegiarne il rapporto attivo e costante con il mito. Negli *Annali* infatti la successione annalistica della storia di Roma, grazie al dispositivo del sogno, veniva inquadrata sulla scena del *mundus*, rimanendone tuttavia protagonista assoluta e incontrastata. Il *medium* del pavone, che fa da tramite alla metamorfosi di Omero, come pure delle Muse, come quelle del primo verso degli *Annali* (che danzano armoniosamente e, insieme, muovono l'ordine cosmico) dovevano fornirvi una luce del tutto speciale. La loro valenza doppia, antropo-ornitogonica e terrestre-celeste, serviva ad innestare, come i rapporti di quei *loci enniani* con le *Metamorfosi* avallano, il racconto nella pratica dell'auspicio e dell'astrologia, traendone una sorta di potente amplificazione scientifico-religiosa, 'popolare'.

6. DEMITIZZAZIONE DI OMERO E RITORNO DI NUMA

Il nesso *ignis*-pavone-Omero-Ennio doveva fornire una straordinaria gravidanza alle origini Saturnie dell'*arx Romana*, una luce la cui tensione doveva servire a fondere nelle stesse tradizioni romane gli effetti della fine delle guerre puniche e la conquista della Grecia, osser-

vate come conseguenza ineluttabile di un destino già scritto nelle origini di Roma e fondato nelle leggi dell'*aeternitas*. E pur tuttavia qualcosa della proposta enniana non risultò congeniale. Non certo l'inquadramento dottrinario, neanche la dottrina della metempsicosi che veniva nel poema ufficializzata *ab ovo* della storia dell'Urbe per allargarsi ad una fortuna senza eguali e con un procedimento che analogamente, seppure dislocato in chiave finale, Ovidio otterrà col suo Pitagora, maestro di Numa. Qualcosa che proprio alla metempsicosi doveva trovarsi congiunto, di cui, tuttavia, già Cicerone, Lucrezio, Varone taceranno scrupolosamente, e di cui autori più tardi parleranno nell'oscurità di contesti polemici come anche avversi: il pavone. In ciò la prova non soltanto della presenza ma anche della forza inquietante che tale simbolo, quasi un rimosso, doveva aver assunto nel proemio. Soltanto l'arte di Ovidio, nel vivo di un geniale rimpasto linguistico fra i personaggi di Omero e Pitagora, ne riattiva, in chiave allusiva, l'originaria funzione poetica. In questa inedita prospettiva la funzione del pavone nelle *Metamorfosi* ovidiane è dunque quella di filo di collegamento simbolico fra *vis ignea* e *animae volucres*. Tale simbolo, parte stessa del divieto delle carni e della reincarnazione delle anime, propaga il messaggio dell'opera e di Pitagora: anima non divora anima.

Eppure, con questa sua invenzione di un Pitagora 'altro' come 'altri', nella tradizione latina, erano già stati Omero in Ennio, o Epicuro in Lucrezio, Ovidio finì per toccare quei tabù nazionali, faticosamente restaurati nell'*Eneide*, reintroducendo accanto ad essi l'ombra inquietante di due dei 'padri' maggiori dell'Urbe, Pitagora e Numa, che Virgilio aveva appena disattesi.

7. L'EPOS E LE SUE METAMORFOSI

Il congegno onirico-programmatico degli *Annali* e la sua sostituzione in Ovidio con un'affermazione di principio razionale - per evidente influsso lucreziano e pur tuttavia pitagorico-enniano - fornisce la misura di un rovesciamento radicale rispetto alla concezione degli *Annali*. Quella dottrina dell'anima, che in Ennio apriva soltanto alla storia di Roma, in Ovidio appare riconvertita in anima ubiqua di un *carmen perpetuum* di metamorfosi, rispetto al quale l'annalistica enniana viene osservata - si diceva - da un binocolo rovesciato, risituata in

un disegno d'assieme che ne fa uno dei momenti della storia delle trasformazioni dell'universo.

Quanto Ennio doveva aver cantato programmaticamente nello scorcio proemiale degli *Annali*, sogno-cosmogonia-teogonia, viene da Ovidio razionalizzato, assunto a programma-materia di tutta la sua opera. In ciò deve inoltre essere scorta la volontà di Ovidio di portare il razionalismo lucreziano all'interno di un mega-mito del mondo nel cui canto, invece, Ennio aveva posto se medesimo e Roma. Certo è che lo spazio totale, che Ennio dava alla storia di Roma, nelle *Metamorfosi* risulta quasi polemicamente contratto a brevi connotazioni di storia del mito e delle origini di Roma: episodio ancora protagonista e, tuttavia, decisamente posto in subordine alla storia del *mundus*, a ridosso dell'ombra di un eroe ritrovato, di Numa, la cui *auctoritas*, grazie al quindicesimo libro delle *Metamorfosi*, nasce dall'ascolto 'diretto' delle parole del maestro della dottrina del *motus perpetuus* e dell'*anima mundi*.

Là dove sul mondo degli *Annali* aleggiava fin l'*anima volucer* della reincarnazione di Omero in pavone, nel mondo delle *Metamorfosi* questo stesso congegno diviene componente mitico-scientifica, allargata a conseguenze più generali, in un nesso che, nella *volucris* di Giunone, registra, insieme agli altri emblemi, il manifestarsi teo-ornitogonico della *vis ignea* dell'*anima mundi* e della quale Ennio aveva pur fornito a Roma lo scorcio iniziale.

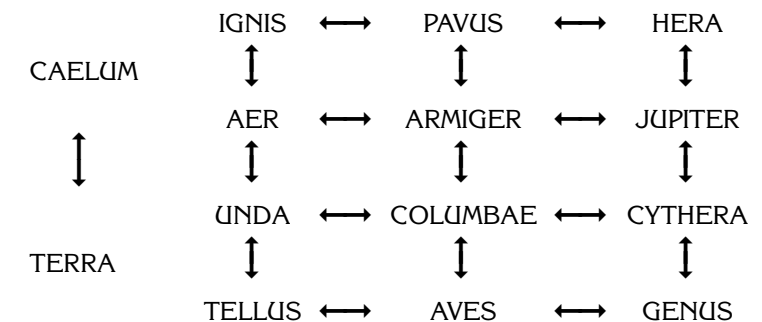
Al lettore sia degli *Annales* che delle *Metamorfosi* non doveva sfuggire, inoltre, che il campo simbolico di questi poemi si specchiava in una tradizione nella quale non poco spazio doveva essere dato alla pratica della aurospicina e dei fenomeni ad essa connessi. Questo spazio religioso-mitico-storico, la cui percezione è uscita quasi completamente dalla sensibilità del lettore moderno, doveva, invece, fornire un centro reale di riferimento alla lettura di questi due poemi epici che a distanza di due secoli, in ciò il loro nesso più patente e resistente, fanno capo alle *sacrae aves*.

L'audacia poetica e dottrinarica di Ennio doveva essersi manifestata nel mettere per la prima volta «in corto circuito», nei fondamenti della sua opera, una locale e romana aurospicina con un emblema di importazione recente ed orientale che bene si attagliava a magnificare l'intreccio e la continuità storica dell'Urbe nell'esperienza rilevata del sogno enniano, suggerendo oltretutto in ciò un motivo pacificatore fra cultura greco-italica-orientale e romana.

8. I CORPORA GENITALIA IN ENNIO E IN OVIDIO

Proprio Ennio con una innovazione particolare e in un contesto che, rispetto a quello che Ovidio realizzerà nelle *Metamorfosi*, doveva limitarsi ai *fundamenta* (fra i quali Giunone e il suo emblema, o meglio, ciò di cui questi entrambi erano a loro volta emblemi, *aether* e *ignis supremus*), si era appropriato in chiave accentuatamente individualista del «segreto» della reincarnazione, arrogandosene, in nome di Omero e del pavone, la rivelazione sognata, per poi, a partire da questa, allargare il suo dominio poetico al racconto delle gesta romane.

Ovidio invece opera portando il lettore stesso non nella cornice di un sogno solipsista, ma nelle «certezze» dell'illustrazione di una dottrina delle mutazioni posta lucrezianamente, ma paradossalmente, all'interno di una scienza del mito, nell'esplorazione minuta ed estesa del segreto enniano. E dunque da Ovidio l'*epos* di Ennio viene fatto apparire manifestazione ancora rilevante, e tuttavia marginale, di un segreto più grande, più universale: quello che a partire dai *quattuor corpora genitalia* mostra di illustrare nell'interezza dell'opera, prima ancora che la storia di Roma, la storia di una poesia centrata sulla fenomenologia delle forme mutanti. Tratto comune e indispensabile all'intelligenza delle *Metamorfosi*, come si è visto, ma, grazie ai riusi ovidiani, atto a far comprendere, inoltre, gli *arcana* del proemio degli *Annali*. Con una schematizzazione che tenti di tenere conto anche delle «origines» varroniane, la mitopea ovidiana (in *Met.* 15, 385 sg e *Ann.* V², 1, ffr. IX-X-XI) che rende plausibile la metempsicosi (*memini me fieri pavom*) dell'anima di Omero nel pavone (o/e in Ennio) può prospettarsi nel modo seguente:



9. LA SCIENZA DELLE FORME MUTANTI

Ennio certamente deve a Callimaco l'idea di un *figmentum* onirico, così come Dante dovrà a Virgilio (e indirettamente a Ennio e a Platone) l'idea del viaggio nell'aldilà. Tuttavia è proprio a partire dagli *Annali*, che, grazie alla presenza del simbolo del pavone, la finzione onirica investe la materia storica romana, stravolgendone la tradizionale inerzia cronachistica e pontificale. Di fronte alla tradizionale e poi neviana successione dei fatti il registro linguistico enniano introduce per la prima volta una «scienza», una visione della storia coordinata, anzi, incardinata alla rivelazione di un sogno, «in azione» a partire da quel sogno stesso.

Contro tale «scienza del sogno», pur sempre scienza ma tuttavia oniricamente estesa da Ennio a tutto il reale, il linguaggio scientifico antionirico di Lucrezio scrive le proprie pagine memorabili a partire dalla costituzione atomica dei sogni e della stessa anima umana, denegandone senza appello le valenze erronee enniane: la storia, in quanto *res*, è obiettiva, la storia non «sogna». Se mai, la sua *ratio* consiste nel dissolvere i simulacra atomici e illusori dei sogni.

Ovidio opera invece un *miracolo*: traspone ragione lucreziana ed anima enniana in una nuova scienza: la scienza delle forme mutanti, atta a seguire le certezze della ragione come quelle del suo mutare perpetuo: i diritti di una ragione ricondotta a spiegare la natura del mito, ivi incluso quello del pavone degli *Annali*, tuttavia ricondotto, insieme alla storia cui aveva dato vita, in quello 'zoo' cosmogonico dal quale Ennio, per la prima volta, lo aveva tratto.

Ovidio non crede più alle favole, alla storia, al mito; Ovidio considera favole, storia e mito parti di una scienza della creazione linguistica. Le sue *Metamorfosi* lo affermano senza ambiguità. Nel primo libro lo spazio della sua sapienza poetica e narrativa, nell'ultimo quello della dottrina dell'anima, limiti di una realtà sospesa tra mito e storia, momenti di una visione nella quale mistero e ragione tornano a far coabitare, grazie alla genialità del poeta, linguaggio e amore nel mondo.

Il procedimento di riduzione del linguaggio di Lucrezio e di Ennio riconduce nelle *Metamorfosi* la ragione al mito, il mito alla scienza, e rivela con l'occasione un arcano dell'*epos*: la vicenda di un pavone romanizzato da Ennio, e non senza grazia e discrezione demitizzato da Ovidio.

10. L'ALTRO PITAGORA

Se Roma aveva avuto dunque «l'altro Omero» con il proemio degli *Annali* di Quinto Ennio e un suo «Epicuro» in Lucrezio, «l'altro Pitagora» giunse a trovarlo soltanto con Ovidio Nasone³, nell'ultimo libro delle *Metamorfosi* dove si compie il cammino di un genere epico sempre in bilico, a Roma, tra canto e dottrina.

L'altro Omero era emerso da un sogno iniziatico, il sogno proemiale degli *Annali*, incarnato nel poeta che l'aveva evocato e che poté così grecizzare l'*orbe* e l'*urbe* cui rivelava un nuovo canto ed una nuova consapevolezza culturale e storica. L'altro Pitagora, invece, nacque dal doppio che Ovidio Nasone ne ebbe a creare, lontano dai sogni nella totalizzante visione di una concezione poetica che attraverso la storia restituiva quella dottrina dell'anima le cui uniche leggi sono non violenza ed amore: leggi di pace, di cultura, di scienza. Leggi che, innestate nel cuore della storia di Roma, propagarono al mondo le forme dell'originaria sapienza italica e la cui tradizione, pur controversa, era parte integrante della storia di Roma.

Dunque, Ennio fu l'altro Omero, mentre Omero soltanto se stesso. Tali sono, tuttavia, il personaggio e l'autore che potremmo confonderli in uno stesso. Ma per noi, che abitiamo un secolo che ebbe inizio al tempo di Ovidio, almeno un tratto continua a distinguerli: la libertà del poeta fu conculcata là dove essa, nella storia di Roma e nei panni del re discepolo Numa, celebrò il ritorno di un grande maestro, il primo a rivelare, con l'esilio volontario, il rapporto che vige tra pensiero e rispetto della dottrina dell'*anima mundi*. Un rapporto nel quale oggi potremmo spingerci a riconoscere il prodromo di un grande ecosistema.

³ Sulla statua dedicata a Pitagora nel Foro nel IV secolo, cf. Plin., *N.h.*, XXXIV 26; Plut., *Num.*, 8; e L. Ferrero, *Storia del pitagorismo romano*, Torino 1955, p. 142; I. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris 1927, p. 185. Cf., inoltre, Enn. *Ann.* 2, 122 sgg. (Vahl.²) c. ad l.); ma, soprattutto Cicerone che, in *Tusc.* IV 1,2, fa una sintesi della questione del pitagorismo a Roma che è, peraltro, difficile pensare che Ovidio ignori («Numa ascoltatore di Pitagora»). Ma, forse, è anche a Varrone (che legge Ennio), al suo ideale del βίος θεωρητικός contemplativo di un patrimonio scientifico meticolosamente organizzato (e non scervo da un attento ascolto del pitagorismo nigidiano), che si deve l'idea delle *Metamorfosi* di Ovidio: una enciclopedia epico-mitica, a chiave scientifica, dei grandi momenti della storia dell'uomo nella quale il poeta, tra i ruoli che enuncia a proposito dell'uditorio di Pitagora, tra quelli dei *silentes*, assume per sé quello del φυσικός, ruolo chiave che non è difficile ritrovare, più tardi, in un mutato quadro culturale e storico, anche nello spirito «illuministico» delle *Naturales historiae*.

11. ROMA E LE *METAMORFOSI*

A parte quel proemio irriducibilmente diverso da quelli di ogni altro poema epico, nelle *Metamorfosi*, tra i numerosi aspetti che colpiscono, soprattutto nella prospettiva della civiltà dei generi, e in difesa della quale Seneca e ancor più Quintiliano coniarono per Ovidio l'accusa di «lascivia»⁴, non può non sorprendere l'uso dei *loci* romani. In quel proemio essi non trovano posto né tematicamente, come invece in Ennio con l'istruzione "omerica" passata nel racconto del sogno ai lettori, né sotto l'egida della *gens* dominante, come in Virgilio, ma neppure allusivamente come, invece, era riuscito a fare Lucrezio con quell'inno a Venere, il quale, pur spostando, sotto il segno di Epicuro, la leggenda forse più cara alle origini di Roma, riuscì a farne, una volta per tutte, e proprio nell'incipit, un punto obbligato di riferimento di quel nuovo epos.

Roma risulta, in effetti, vistosamente assente dall'inizio delle *Metamorfosi*, ma ovviamente, ove si rifletta sullo snodo narrativo che ne disloca l'attesa e l'avvento, nella cronologia cosmogonica dell'*anima mundi*, ad ultima e massima delle reincarnazioni delle civiltà. E tuttavia la novità saliente di questa visione sembra potersi cogliere proprio in questo: che in essa i *loci* romani vengono decostruiti in tessere dislocate di un universale mitico e dottrinario, relativizzate in *pars* dominante, certamente, ma pure, a sua volta, dominata, vincolata a precisi imperativi etici e fisici; il divieto dell'*esus carnis* e l'interazione palindromica dei quattro elementi. Nel tetraforme sistema delle *Metamorfosi* (in realtà triforme perché la terra è il prodotto degli altri tre *elementa*; cf. 1, 10 sg; 15, 180 sg; ma soprattutto 15, 385 e sg), una volta assunto in cielo, perfino Cesare lascerà luogo a che Giove assegni ad Augusto il controllo della terra, dando così vita ad una coreggenza '*inter pares*', che implica la divinizzazione *ante mortem* di Augusto, realizzazione storica eccezionale e plausibile se non pure necessaria nella dottrina dell'*anima mundi* che Ovidio piega al mito di Roma, forse sulla scia di Ennio che, tuttavia, doveva essersi limitato al *mundus* del sogno proemiale, iniziatico, o meno che fosse.

Ma, irritualmente, nelle *Metamorfosi*, tanto cosmica natura di Roma, per quanto implicita nelle premesse del poema, comincerà a mostrarsi al lettore soltanto dopo circa diecimila versi, e con un sacrificio pressoché totale dei *topoi* narrativi tradizionali. Infatti, prima del-

⁴ *Gli inizi della fortuna...*, cit.

la sezione iliadica che nel dodicesimo libro, aprendo con la centauromachia, si snoda fino alle vicende di Troia e di Enea, due soli sono i *loci* che, nell'ormai lontanissimo primo libro, hanno dato conto, fino ad allora, dell'esistenza di Roma. Nel primo Ovidio, ai versi 175 e sg., suggerisce un rapporto di equivalenza tra attualità imperiali e preistoriche vicende divine; nel secondo, Apollo, ai versi 560 sg., mentre bacia Diana ormai alloro riluttante, ne fa simbolo a venire dei duci del Lazio, dei trionfi del Campidoglio, e figura custode della corona di quercia sulle porte della dimora di Augusto. *Loci* divaricatissimi, ma segnali mirabilmente allusivi, per quanto appena percettibili, di quanto il progetto ovidiano riserbi al primato dell'Urbe.

12. LA NUOVA PIETAS

Al lettore, soprattutto a quello antico, non poteva sfuggire tanto silenzio sull'epos romano, soprattutto quando, d'un tratto, dal quattordicesimo libro, in un plesso narrativo e dottrinario di inusitata fattura, l'Urbe inizia finalmente a reincarnarsi. Ma altra, quasi aliena, da quella che possiamo supporre nei vecchissimi *Annali*, e ancor più da quella dell'*Eneide*, essa sembra l'effetto quasi irriconoscibile di uno specchio anamorfico che, sfigurandone gran parte dei tratti epici noti, ce la consegna rifigurata nei destini dell'*orbis*: "Caput" di un nuovo corpo storico, ovvero di un mondo prodotto di una natura *semper melior* che dal caos primordiale, attraverso l'interazione di *ignis, aer, unda*, giunge all'incarnazione estrema dell'*anima mundi*.

Divinità ed uomini vi appaiono anch'essi per un verso, sfigurati, per l'altro, magnificati nel ruolo inedito di attori di un unico mito di trasformazione e chiamati, per ciò stesso, ad una consapevolezza etica e fisica che evoca quella che Lucrezio attribuisce ad Ennio ed a se stesso: il canto di un epos da sempre in bilico, a Roma, tra mistero e sapienza, e ora, grazie al '*Vir Samius*', divenuto paradigma di un catesterismo a rovescio... sulla terra.

Certamente da Indigete a Romolo, a Cesare, l'Urbe riverbera, come mai prima *divinitus*, la vita del cosmo; ma il suo esistere è sottomesso ad una *pietas* ignota all'epos. Una *pietas* fondata sull'assoluto della conoscenza, infusa sulle origini da Numa, re senza metamorfosi; dal *docere* di un *vir* che della propria libertà ha fatto scienza,

Pitagora; dal *dicere* di un poeta, Ovidio, che, sulla scia di Ennio e di Lucrezio, ha posto il «*rapidus ignis*» nel cuore stesso dell'epos, mentre a se stesso riserva soltanto di restare tra i viventi mero pneuma, parola alitata nei secoli «*ore populi*».

Dal primo libro, l'assenza di Roma dal poema, perdura fino al quattordicesimo libro quando la città viene fondata durante le Palilie e fino a quando, in coregenza forzosa con Tazio, Romolo ne sarà re fino al proprio rapimento in cielo, cui poi succederà l'assunzione di Ersilia. È soltanto da questo momento che Roma diviene protagonista effettiva... ma anche "vittima" esemplare di un epos che, per esaltarla, la vincola ad una dottrina, quella della metamorfosi globale (15, 75-479), e a una memoria, quella di Pitagora che ancora, nelle vesti di Euforbo (da 15,160 sg.), illustra a Numa (e ai Romani) anche la profezia di Eleno. Dottrina e storia secondo le quali la civiltà di Roma sarà nuovo *caput* dell'immenso mondo ovvero reincarnazione dell'*anima* stessa dell'universo.

UMBERTO TODINI
Università degli Studi - Salerno

ARTURO DE VIVO

IL POETA, LA STORIA E LA FINZIONE
(OVIDIO *Amores* III 12)

Nell'elegia III 12 degli *Amores* Ovidio prende spunto da una singolare disgrazia d'amore per puntualizzare il rapporto con il proprio pubblico¹, il cui orizzonte di attesa può essere del tutto fuorviato se non è preventivamente definito il contesto della comunicazione, in questo caso il confine del genere letterario elegiaco.

Il componimento inizia nella modalità decisamente patetica della frase interrogativa², con una serie di domande alle quali il poeta non attende risposte (è una sorta di dialogo con se stesso), ma che comunicano ai lettori che una grave sventura si è abbattuta su di lui, forse a causa del cattivo influsso di un astro o dell'ostilità di una costellazione:

*Quis fuit ille dies quo tristia semper amanti
omina non albae concinuistis aves?
Quodve putem sidus nostris occurrere fatis
quosve deos in me bella movere querar?
(1-4)³.*

La situazione è relata allo *status* di poeta elegiaco, la cui unica dimensione -assolutamente totalizzante- è quella dell'innamorato

¹ Questo aspetto è opportunamente richiamato come fondamento della sua interpretazione dell'elegia da J. K. Mc KEOWN, *Ovid Amores* 3,12, in F. CAIRNS (ed.), *Vergil and Roman Elegy. Medieval Latin Poetry and Prose. Greek Lyric and Drama*, "Papers of the Liverpool Latin Seminar" II 1979, pp. 163-177.

² Abbastanza frequente è negli *Amores* l'uso della frase interrogativa all'inizio del carme elegiaco, cfr., ad es., I 2; 15; II 7; 8; 9; III 7; 8.

³ Le citazioni da *Am.* III 12 avverranno con la sola indicazione numerica dei versi.

fedele: *semper amans* è definizione di Propertio, nel lamento della porta costretta ad essere infamata per i vizi della padrona e i pianti dell'amante ostinato

*Sic ego nunc dominae vitis et semper amantis
fletibus aeterna differor invidia
(Prop. I 16, 47-48);*

properziana

*nigraque funestum concinit omen avis
(Prop. II 28,38)⁴*

è anche l'immagine dei neri uccelli che cantano gli infausti presagi⁵. Dopo lo studiato effetto ritardante delle interrogative, Ovidio rivela finalmente in che cosa consista la sua sciagura: la donna che fino a poco prima era detta sua e che egli solo amava, egli teme ora di doverla dividere con molti altri

*Quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare
cum multis vereor ne sit habenda mihi.
(5-6).*

La relazione intertestuale con Propertio si connota come citazione diretta: nell'elegia II 8 il poeta, disperato perché gli è stata portata via Cinzia, si chiede

*nec mea dicetur, quae modo dicta mea est?
(Prop. II 8,6).*

Il *dejà vu* elegiaco, allorché sembra riproporsi nel riuso delle parole, è come infranto nel nuovo contesto: se per quella situazione, infatti, Propertio non sa trovare altra via d'uscita che la morte, Ovidio esprime invece il timore di dover condividere la *puella* con altri. È una frattura sostanziale rispetto all'*auctor*, che è assunto sostanzialmente a modello dello statuto elegiaco.

Lo strappo è ancor più approfondito nella successiva sequenza narrativa, in cui alla forma dubitativa della *interrogatio* retorica il poeta fa seguire la decisa conferma che la causa del tradimento della *puella*,

⁴ Il ricco intertesto properziano di *Am* III 12 è puntualmente discusso da G. Luck, *Die römische Liebeselegie*, Heidelberg 1961, pp. 166-200.

⁵ Iperbato e *enjambement* fanno sì che gli infausti presagi opprimano e circondino il poeta innamorato (vv. 1-2 *tristia semper amanti/ omina*).

famosa grazie ai suoi componimenti letterari, è il suo talento di artista:

*Fallimur, an nostris innotuit illa libellis?
Sic erit: ingenio prostitit illa meo
(7-8).*

Il motivo dei *libelli* che danno fama alla donna amata è proprio dell'elegia⁶, ampiamente diffuso in Propertio⁷; Ovidio lo ripropone in vari carmi⁸, come

*carmina quam tribuent, fama perennis erit
(Am. I 10,62)⁹*

*Sunt mihi pro magno felicia carmina censu
et multae per me nomen habere volunt
(Am. II 17,27-28)¹⁰*

⁶ Si vedano su questo argomento anche le osservazioni di A. LA PENNA, *Da Lucrezio a Persio. Saggi, studi, note. Con una bibliografia degli scritti dell'autore, a c. di M. CITRONI, E. NARDUCCI, A. PERUTELLI*, Milano 1995, pp. 148-150 (= *L'auto-rappresentazione e la rappresentazione del poeta come scrittore da Nevio a Ovidio*).

⁷ Cfr. PROP. II 5,5-6 *Inveniam tamen e multis fallacibus unam, / quae fieri nostro carmine nota velit*; II 25,3 *ista meis fiet notissima forma libellis*; III 2,17 *Fortunata, meo si qua est celebrata libello!* (cfr. Luck, *op. cit.*, p. 186); si veda anche PROP. II 34, dove è celebrata la fama offerta dalla poesia d'amore: vv. 87-88 *Haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli, / Lesbia quis ipsa notior Helena*; vv. 93-94 *Cynthia quin etiam versu laudata Properti, / hos inter si me ponere Fama volet* (sull'importanza di questo motivo nella poesia erotica, rinvio a P. FEDELI, *La poesia d'amore*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a c. di G. CAVALLI, P. FEDELI, A. GIARDINA, vol. I, Roma 1989, in part. pp. 146-147).

⁸ Il motivo è intimamente connesso all'altro più generale della fama immortale dei poeti, oggetto di *Am. I 15*, che conclude il libro (cfr., ad es., *Am. I 15,29-30 Gallus et Hesperis et Gallus notus Eois, / et sua cum Gallo nota Lycoris erit*); si veda anche *Am. I 3,21-26 Carmine nomen habent exterrita cornibus Io / et quam fluminea lusit adulter ave / quaeque super pontum simulato vecta iuvenco / virginea tenuit cornua vara manu. / Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem / iunctaque semper erunt nomina nostra tuis*. Sul tema tipico nella letteratura latina della gloria immortale che la poesia conferisce alla propria materia e sulla sua presenza in Ovidio, cfr. G. ROSATI, *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, "MD" 2, 1979, pp. 121 ss.

⁹ Di questa elegia merita di essere riportato l'intero contesto: *Est quoque carminibus meritas celebrare puellas / dos mea: quam volui, nota fit arte mea. / Scinduntur vestes, gemmae frangentur et aurum; / carmina quam tribuent, fama perennis erit* (*Am. I 10,59-62*); su questa elegia cfr. le osservazioni di M. LABATE, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984, pp. 116 ss.

¹⁰ N. SCIVOLETTO, *Musa iocosa. Studio sulla poesia giovanile di Ovidio*, Roma 1976, p. 20, ritiene che proprio da questo spunto, offerto da *Am. II 17,27-28*, si sviluppa l'elegia III 12.

ma in III 12,7 esso diventa la premessa di un'argomentazione che si sviluppa in una direzione insolita, al di fuori di ogni debito letterario. E una spia dello stravolgimento del *topos* è forse possibile coglierla nella stessa formulazione linguistica: *innotuit* (*innotescere*, "acquistare fama") è un verbo che -come è stato già osservato¹¹- ricorre qui per la prima volta in un testo poetico e ha comunque rare occorrenze precedenti, prevalentemente in testi storici¹²; dà il senso, perciò, della fama impropria, che ha acquistato Corinna, forse a causa di quella commistione di linguaggi e di generi successivamente dal poeta deprecata.

Prosaica, nello stile del discorso argomentativo, è anche la formula affermativa *sic erit*¹³, che propone quasi come brutale rivelazione la dura constatazione che la *puella* a causa del talento di Ovidio si è prostituita (*prostitit*). Il concetto è dilatato e variato nel distico successivo, introdotto da un altro nesso discorsivo (*et merito*, già *incipit* dell'elegia I 17 di Propertio¹⁴), qui di sapore manifestamente ironico:

*Et merito: quid enim formae praeconia feci?
Vendibilis culpa facta puella mea est
(9-10).*

L'ironia, infatti, è la chiave di questi versi, in cui l'autore si fa osservatore anche distaccato della propria condotta di poeta-amante, vittima dei suoi stessi comportamenti elegiaci¹⁵. Ovidio assume i *topoi* del genere ma li spinge all'eccesso, finendo per stravolgerli: ha com-

¹¹ Cfr. LUCK, *op. cit.*, p. 176.

¹² Cfr. *ThLL*. VII 1,1711-1714 (significativa l'estensione di *innotesco* anche in ambito giuridico); mi limito a segnalare *B. Hisp.* 18,3 e *Liv.* XXII 61,4.

¹³ La stessa struttura narrativa Ovidio ha adottato in *Am.* 12, dove la formula *sic erit* introduce la rivelazione del poeta. Orazio usa *sic est* con analoga funzione nell'epodo 7 (vv. 17-18 *Sic est: acerba fata Romanos agunt / scelusque fraternae necis*)

¹⁴ PROP. I 17,1 *Et merito, quoniam potui fugisse puellam.*

¹⁵ Sull'ironia, come dispositivo su cui Ovidio fonda il proprio progetto di poesia elegiaca, vero elemento di novità capace di rendere gli *Amores* una raccolta di carmi elegiaci diversa da tutte quelle precedenti, rinvio alle pagine esemplari di G. B. CONTE, *L'amore senza elegia: i "Remedia amoris" e la logica di un genere*, pp. 23 ss., in OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, a c. di CATERINA LAZZARINI, con un saggio di G. B. C., Venezia 1986, pp. 9-53.

posto l'elogio della bellezza di Corinna (*formae praeconia*)¹⁶, ma è evidente che *praeconia* conserva qualcosa di eccessivo, quasi il sarcastico rimprovero di essere stato il banditore di quella bellezza¹⁷. La conseguenza di questa colpa è l'assimilazione della fanciulla ad una merce che si vende facilmente: *vendibilis*, aggettivo della sfera economica assolutamente insolito per una donna, amplifica *prostitit* del v. 8, e riduce la *fama perennis* della poesia elegiaca a una sorta di grottesca 'promozione commerciale'¹⁸. Il *transfert* linguistico opera la definitiva 'mise en abîme' del poeta elegiaco, degradato a lenone della sua donna, guida di suoi amanti, colui che ha aperto la sua porta (un vero e proprio capovolgimento di ruoli, secondo il meccanismo dell'ironia):

*Me lenone placet, duce me perductus amator,
ianua per nostras est adapertha manus
(11-12)¹⁹.*

Parole di uso comune²⁰ e costrutti di registro prevalentemente pro-

¹⁶ Ovidio userà questa stessa *iunctura* anche in *ars* I 623 e III 535. Osserva SCIOVETTO, *op. cit.*, p. 28 s. (e, in part., p. 49 n. 37) che *Am.* III 12 "immagina come in atto una situazione adombrata invece sotto forma di precetto dagli elegiaci precedenti: Tibullo (IV 13,8) infatti aveva avvertito prudentemente di godere delle gioie d'amore *in tacito sinu*, mentre si augurava che la sua donna non fosse gradita agli occhi degli altri (*ibid.* 6); Propertio, da parte sua (II 25,30 sgg.), aveva rivolto all'innamorato questo invito ancora più perentorio: *in tacito cohibe gaudia clausa sinu*, in quanto *in amore suo semper sua maxima cuique / nescio quo pacto verba nocere solent*". Sul capovolgimento di questo *topos* elegiaco si veda W. STROH (*Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1971, pp. 160-163), il quale interpreta la prima parte di *Am.* III 12 come una parodia di temi properziani.

¹⁷ *Praeconium* è, in senso proprio, la funzione del banditore, poi per estensione semantica designa un proclama o un elogio, comunque ad alta voce; in qualche misura il proclamare la bellezza della *puella* fa parte dei *servitium amoris*, e di quell'ambigua sfera di valori che riducono la *dignitas* del poeta; cfr. *ars* III 531-538 *Munera det dives; ius qui profitebitur, adsit; / facundus causam saepe clientis agat. / Carmina qui facimus mittamus carmina tantum; / hic chorus ante alios aptus amare sumus. / Nos facimus placitae late praeconia formae: / nomen habet Nemesis, Cynthia nomen habet. / Vesper et Eoae novere Lycorida terrae, / et multi, quae sit nostra Corinna, rogant.*

¹⁸ Cfr., al riguardo, ELLEN GREENE, *Sexual Politics in Ovid's Amores*: 3.4, 3.8 and 3.72, "CPh" 89, 1994, pp. 348-349.

¹⁹ Per la crudezza del linguaggio, i rapporti con l'epigramma alessandrino, i paralleli nella letteratura latina, cfr. LUCK, *op. cit.*, pp. 176 ss.

²⁰ Si segnala, in particolare, il verbo *adaperio*, che Ovidio usa forse per primo in poesia, cfr. *ThLL*.

sastico sembrano adeguarsi a questa realtà degradata e stravolgono il *servitium amoris*; spiccano i due ablativi assoluti del v. 11, che nell'anafora di *me*, marcata dal chiasmo²¹, ricodificano il ruolo del poeta.

Ovidio conclude questa prima parte dell'elegia ribadendo il danno ricevuto dai suoi carmi, che hanno suscitato invidia per il suo bene, la sua felicità:

*An prosint dubium, nocuerunt carmina certe:
invidiae nostris illa fuere bonis*
(13-14).

L'esametro sembra introdurre una riflessione generale sulla poesia, alla cui utilità Ovidio certo non ha mai creduto; qui, tuttavia, in linea con l'estremizzazione di una situazione paradossale, la poesia non solo non è utile, ma è addirittura dannosa. Il v. 13 si presenta, perciò, come una *sententia*, da cui discende inevitabile la triste esperienza personale²². È evidente, tuttavia, che i *carmina* sono i componenti degli *Amores* e che perciò la riflessione, pur nella sua forma sentenziosa, riguarda l'elegia e non genericamente la poesia²³. E proprio questo punto di vista finisce col modificare un altro assunto del repertorio elegiaco, decretandone il fallimento: l'idea che i *carmina* siano utili al poeta per conquistare l'amata²⁴; è la logica stessa di un genere letterario a essere messa in discussione.

²¹ Da notare come l'effetto fonico dell'anafora risulti amplificato dall'allitterazione delle due forme verbali (*placet... perductus*).

²² Ovidio sperimenterà, in chiave non più di ironia, la paradossale verità di questa *sententia*, cfr. *Trist.* II 1-2 *Quid mihi vobiscum est, infelix cura, libelli, / ingenio perii qui miser ipse meo; 5-6 Carmina fecerunt, ut me cognoscere vellet / omine non fausto femina virque meo; 263-264 Persequar inferius, modo si licet ordine ferri, / posse nocere animis carminis omne genus; 543-544 Ergo quae iuvenis mihi non nocitura putavi / scripta parum prudens, nunc nocuere seni; Pont. IV, 13, 41-42 Carmina nil prosunt. Nocuerunt carmina quondam, / primaque tam miserarum causa fuere fugae. Per il ricordo e la ripresa di temi della poesia giovanile nella produzione dell'esilio cfr. LUCK, *op. cit.*, pp. 193-194.*

²³ È altrettanto evidente che Ovidio allude alla polemica letteraria relativa alla poesia, che può avere come fine l'utile o il piacere; proprio su questo aspetto e sui significati critico-letterari dei v. 13 (nello stesso v. 14 l'*invidia* ha più che probabili implicazioni di poetica callimachea) si diffonde, con interessanti osservazioni, Mc KEOWN, nella parte finale del suo lavoro (*op. cit.*, pp. 172-174).

²⁴ Cfr. ad es. TIBULL. II 4,15-20 *Ite procul, Musae, si non prodestis amanti / non ego vos, ut sint bella canenda, colo, / nec refero solisque vias et qualis, ubi*

Eppure, ancora in chiave autobiografica ricorda il poeta, anche potendo scegliere temi epici, egli è stato quasi costretto a scrivere elegie, giacché solo Corinna ha ispirato il suo talento poetico:

*Cum Thebae, cum Troia foret, cum Caesaris acta,²⁵
ingenium movit sola Corinna meum*
(15-16).

L'autore ritorna a Propertio, per recuperare quello *status* di poeta elegiaco, il cui ruolo ha come stravolto e quasi destrutturato; il distico richiama allusivamente la prima elegia del II libro in cui il poeta umbro a chi gli chiede donde tragga ispirazione per i suoi versi d'amore, risponde che a cantarglieli non sono né Calliope né Apollo, ma è Cinzia a ispirare il suo talento

ingenium nobis ipsa puella facit
(Prop. II 1,4)²⁶;

anche il riferimento ai temi epici rifiutati rinvia allo stesso testo:

nec (sc. canerem) veteres Thebas nec Pergama, nomen Homeri,
(*Ibid.*, 21)

e

bellaque resque tui memorarem Caesaris...²⁷
(*Ibid.*, 25)

*orbem / complevit, versis Luna recurrit equis. / Ad dominam faciles aditus per carmina quaero: / ite procul, Musae, si nihil ista valent; o ancora Ov. Am. II 1, elegia programmatica che così si chiude: At facie tenerae laudata saepe puellae / ad vatem, pretium carminis, ipsa venit. / Magna datur merces: heroum clara valete / nomina: non apta est gratia vestra mihi, / ad mea formosos vultus adhibete puellae / carmina, purpureus quae mihi dictat Amor (vv. 33-38). Per questa dimensione pragmatica della poesia elegiaca, in quanto finalizzata al corteggiamento e quindi utile al poeta-amante per la conquista della *puella*, cfr. W. STROH che proprio dal v. 13 prende spunto per l'analisi di *Am. III 12 (op. cit., pp. 157-173)*. Illuminanti le pagine di CONTE, *op. cit.*, pp. 29 ss., sul recupero di questo principio dell'utile nell'ambito del progetto di didascalica d'amore.*

²⁵ L'asindeto e l'iterazione fonica (anafora di *cum*, allitterazione *Thebae... Troia, cum Caesaris*, sonorità a incrocio *Caesaris acta*) fanno sì che il verso assuma l'andamento di un elenco, prefigurando il catalogo che segue ai vv. 21-40.

²⁶ Cfr. anche, per lo stesso motivo espresso con altrettanta forza, PROP., II 30,40 *nam sine te nostrum non valet ingenium*.

²⁷ Cfr. LUCK, *op. cit.*, pp. 186-187, il quale sottolinea anche la ripresa di motivi erotici da epigrammi dell'*Anthologia Palatina*. Il motivo callimacheo della *recusatio* della poesia epica (già presente programmaticamente in *Am. I 1, II 1*, nonché in II 18) ritorna con ben altro spirito nel II libro dei *Tristia* (vv. 315-338), dove

Tuttavia, ancora una volta in questo componimento, l'intertestualità è il segno della distanza dal modello e del suo superamento: l'ispirazione di Properzio dipende dalla *puella*, ed egli non sa cantare altro se non l'amore di lei; Ovidio usa il perfetto *movit*, la condizione che è costitutiva del poeta elegiaco non gli appartiene più²⁸, è già ricordo di un tempo passato²⁹. Il carme III 12 prelude al congedo definitivo dal genere nell'elegia conclusiva del libro (*Am.* III 15)³⁰, ma in esso sembra predominare un atteggiamento di dura *recusatio*, conseguente alla estremizzazione paradossale della situazione che Ovidio sta vivendo, al punto da rimpiangere che le Muse gli abbiano accordato il loro favore e che Febo non l'abbia abbandonato nel momento in cui iniziava la sua opera elegiaca:

*Aversis utinam tetigissem carmina Musis,
Phoebus et inceptum destituisset opus!*
(17-18)³¹.

il poeta confessa piuttosto la sua incapacità a sostenere l'impegno del poema epico, in particolare di quello epico-storico, celebrativo dei *Caesaris acta*; cfr., in part., *Trist.* II 317-320 *Cur non Argolicis potius quae concidit armis / vexata est iterum carmine Troia meo? / Cur tacui Thebas et vulnera mutua fratrum, / et septem portas, sub duce quamque suo?; 335 - 338 Divitis ingenii est inmania Caesaris acta / condere, materia ne superetur opus. / Et tamen ausus eram. Sed detractare videbar, / quodque nefas, damno viribus esse tuis.*

²⁸ Ben diverso atteggiamento Ovidio esprime in *Am.* II 17, dove, ricordando che molte donne aspirano a diventare famose grazie alla sua poesia e che una in particolare dice in giro di essere Corinna (vv. 29-30 *novi aliquam quae se circumferat esse Corinnam; / ut fiat, quid non illa dedisse velit*), egli dichiara che non canterà mai nessun'altra donna, giacché solo Corinna offrirà materia alla sua ispirazione (vv. 33-34 *nec nisi tu nostris cantabitur ulla libellis: / ingenio causas tu dabis una meo*). L'allusione a Properzio si configura in questo caso come rinvio al modello nella cui continuità Ovidio si colloca: l'intertestualità è dialogo all'interno del codice elegiaco, le cui leggi si conservano intatte; la dipendenza dalla *puella*, nella vita come nella poesia, è proiettata nel futuro (*cantabitur, dabis*), come esperienza assoluta e totalizzante.

²⁹ Quando quel tempo rievcherà nei *Tristia* Ovidio riprenderà proprio questo testo degli *Amores*, cfr. *Trist.* IV 10, 59-60 *Moverat ingenium totam cantata per urbem / nomine non vero dicta Corinna mihi.*

³⁰ *Am.* III 15, 1-2 *Quaere novum vatem, tenerorum mater Amorum: / raditur haec elegis ultima meta meis; 19-20 Inbelles elegi, genialis Musa, valete, / post mea mansurum fata superstes opus.*

³¹ Nei precedenti componimenti degli *Amores* Ovidio aveva dichiarato di godere della protezione di Apollo e delle Muse, cfr. *Am.* I 3, 11-12 *At Phoebus comitesque novem... / hac faciunt; III 8,23 Ille ego Musarum purus Phoebique sacerdos.* Per questo tema elegiaco cfr. anche STROH, *op. cit.*, p. 159.

Quando la *renuntiatio* dell'elegia sembra raggiungere il suo culmine e risolversi nella negazione completa di quell'esperienza poetica, Ovidio introduce un'ulteriore riflessione sulla sciagurata vicenda di cui è stato protagonista. La struttura narrativa, nella durezza del nesso negativo avversativo (*nec tamen*), subisce una frattura nel ritmo dell'argomentazione:

*Nec tamen ut testes mos est audire poetas:
malueram verbis pondus abesse meis*
(19-20).

Se la poesia è causa di sventura, giacché la *puella* è ora desiderata da nuovi amanti, è pur vero che essa appartiene all'autore come al lettore: la ricezione del testo poetico³² è ora il nuovo punto di vista del discorso, che assume dimensione decisamente metaletteraria. Egli rimprovera perciò al suo lettore di aver tradito l'intenzione del testo, di averne frainteso la forma e il senso, giacché ha attribuito valore probante alle sue parole, ignorando che non è costume dare ascolto ai poeti come testimoni di verità. E, per dimostrare ciò, produce una serie di esempi delle tante falsità che i poeti hanno inventato e cantato: un vero catalogo dei principali protagonisti dell'universo mitologico-letterario (vv. 21-40). Dopo questa lunga esemplificazione, Ovidio protesta la sfrenata libertà creativa dei vati, la quale non vincola in alcun modo le sue parole alla *fides* della storia

*Exit in immensum fecunda licentia vatum
obligat historica nec sua verba fide*
(vv. 41-42).

La conclusione è che la natura fittizia della letteratura avrebbe dovuto indurre a ritenere false anche le lodi di Corinna, e invece l'atteggiamento di credulità dei lettori è la causa della sua sciagura:

³² In *Pont.* IV 2,27-36 Ovidio mostra piena consapevolezza che senza un pubblico la poesia è un'operazione assolutamente inutile, come la danza nelle tenebre; essa vive nel rapporto dialettico dell'autore con il lettore: *Vix venit ad partes, vix sumptae Musa tabellae / inponit pigras paene coacta manus. / Parvaque, ne dicam scribendi nulla voluptas / est mihi, nec numeris nectere verba iuvat. / Sive quod hinc fructus adeo non cepimus ullos, / principium nostri res sit ut ista mali, / sive quod in tenebris numerosos ponere gestus, / quodque legas nulli scribere carmen, idem est. / Excitat auditor studium, laudataque virtus / crescit, et immensum gloria calcar habet.*

et mea debuerat falso laudata videri
femina; credulitas nunc mihi vestra nocet
(43-44).

Questa seconda parte dell'elegia, che molto a grandi linee ho riassunto, sembra capovolgere, o almeno ridimensionare, l'assunto della parte iniziale: il tradimento della *puella*, di cui il poeta si è dichiarato colpevole, è frutto piuttosto di un equivoco, di un'errata fruizione del testo elegiaco. Il discorso metaletterario diventa rimprovero e ammonimento per il lettore, che ha confuso l'universo della poesia con quello dell'oratoria o della storia. Il catalogo poetico è, infatti, preceduto da un distico (vv. 19-20) che rinvia esplicitamente nel lessico all'oratoria forense, ed è seguito da un altro distico (vv. 41-42), in cui si fa esplicito riferimento alla *historica fides*, in un lessico che si ispira ancora al registro giuridico³³. La confusione di genere letterario³⁴ è la causa di ciò che è capitato al poeta, la cui opera è stata giudicata sulla base dell'utile e del vero, istanze proprie dell'oratoria giudiziaria e della storia; l'incompetenza del lettore ha determinato quell'atteggiamento ingenuo di *credulitas* nei confronti delle false lodi di Corinna: "un errore piuttosto che una colpa"³⁵.

La tesi di Ovidio merita di essere più attentamente analizzata, soprattutto per le implicazioni metaletterarie e gli echi del dibattito sullo statuto della poesia, cui *Am.* III 12 rinvia. Innanzitutto, la premessa fondante il nuovo *Standpunkt*, che esclude la possibilità di ascoltare i poeti come testimoni (vv. 19-20), sembra fare appello all'uso, al senso comune (*mos est*), laddove ha connotazioni retoriche puntuali. Aristotele nella *Rhetorica* prevede tra gli argomenti probatori extratecnici propri del discorso giudiziario la produzione di testimoni (1375a,15), che possono essere di due tipi, antichi e recenti; per testimoni antichi egli intende innanzitutto i poeti (1375b,15), la cui voce autorevole è

³³ Su questo aspetto cfr. SCIVOLETTO, *op. cit.*, pp. 148-149; buone osservazioni, con opportuni riferimenti testuali (anche in relazione alla retorica dell'encomio), in MCKEOWN, *op. cit.*, pp. 170-172.

³⁴ Il rispetto dei confini del genere per ogni forma letteraria, un punto fondamentale delle letterature latina e greca, è affermato con nettezza da Ovidio in *Rem.* 371 ss. (cfr. LABATE, *op. cit.*, pp. 47-48).

³⁵ In un'epistola a Cicerone (*Planc.* in *Fam.* X 23,1) troviamo questa efficace definizione: *credulitas... error est magis quam culpa*. Sull'uso, sempre critico e negativo, di *credulitas* nell'elegia (l'incauta credulità degli amanti) e nel linguaggio giudiziario, cfr. MCKEOWN, *op. cit.*, pp. 171-172.

riprodotta attraverso la citazione; e i testimoni antichi sono in assoluto i più degni di fede (1376a,15). Si tratta di una prassi ben nota all'oratoria latina e, più in generale, alla prosa argomentativa, che usa citare i poeti non solo in funzione della *voluptas*, ma anche in funzione della *utilitas*, giacché le *sententiae* dei poeti hanno l'autorità di *testimonia*³⁶. Ovidio, la cui formazione retorica è ben nota³⁷, intende rompere ogni equivoca contiguità tra la poesia e altri generi letterari realistici, che impropriamente della poesia si servono; la polemica è anche con Aristotele, al quale comunque risaliva quella concezione mimetica dell'arte, che vincolava anche la poesia, se non al vero, al verosimile³⁸. A questo ambito di discussione si ricollega anche la successiva presa di distanza dalla storia³⁹ (vv. 41-42), altra forma letteraria che da più punti di vista era accostata alla poesia⁴⁰; Aristotele in un ben

³⁶ Si veda, ad es., QUINTILIANO I 8,10-12 *Denique credamus summis oratoribus, qui veterum poemata vel ad fidem causarum vel ad eloquentiae adsumunt Nam praecipue quidem apud Ciceronem, frequenter tamen apud Asinium etiam et ceteros, qui sunt proximi, videmus Enni, Acci, Pacuvi, Lucili, Terenti, Caecili et aliorum inseri versus summae non eruditionis modo gratia, sed etiam iucunditatis, cum poeticis voluptatibus aures a forensi asperitate respirant. Quibus accedit non mediocris utilitas, cum sententiis eorum velut quibusdam testimoniis quae proposuere confirmant*. Sull'argomento mi limito a segnalare HELEN NORTH, *The use of poetry in the training of the ancient orator*, "Traditio" 8, 1952, pp. 1-33 e J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958, pp. 382-404; più ampia bibliografia e specimina di analisi in AA.VV., 'Come dice il poeta. ...'. *Percorsi greci e latini di parole poetiche*, a c. di A. DE VIVO e L. SPINA, Napoli 1992.

³⁷ Cfr. *Trist.* IV 10, 15 ss.; *SEN. Contr.* II 2,8 *Hanc controversiam memini ab Ovidio Nasone declamari apud rhetorem Arellium Fuscum, cuius auditor fuit; nam Latronis admirator erat, cum diversum sequeretur dicendi genus. Habebat ille comptum et decens et amabile ingenium. Oratio eius iam tum nihil aliud poterat videri quam solutum carmen*.

³⁸ Cfr. SCIVOLETTO, *op. cit.*, pp. 148-149.

³⁹ Qualche spunto sui rapporti di Ovidio con la storiografia del suo tempo nel volume di R. SYME, *History in Ovid*, Oxford 1978.

⁴⁰ Si pensi, ad es., all'affinità tra storia e poesia teorizzata da Quintiliano, che si è prestata a non pochi equivoci di interpretazione (X 1,31 *Historia quoque aere oratorem quodam uberi iucundoque suco potest; verum et ipsa sic est legenda, ut sciamus plerasque eius virtutes oratori esse vitandas. Est enim proxima poetis et quodam modo carmen solutum est et scribitur ad narrandum, non ad probandum, totumque opus non ad actum rei pugnamque praesentem, sed ad memoriam posteritatis et ingenii famam componitur: ideoque et verbis remotioribus et liberioribus figuris narrandi taedium evitat*); di ciò ho discusso in A. DE VIVO, *Costruire la memoria. Ricerche sugli storici latini*, Napoli 1998, pp. 18 ss.

noto passo della *Poetica* (1451b,1-4) mette a confronto storia e poesia e, pur tracciandone le differenze (lo storico espone fatti reali, il particolare, mentre il poeta narra quelli possibili, l'universale), conclude:

“è chiaro che il poeta deve essere poeta più dei racconti che dei versi, perché è poeta per la mimesi, e ciò che imita sono le azioni; e quindi, se anche gli conviene di narrare fatti reali, nondimeno è poeta, perché nulla impedisce che certi fatti reali siano in verità quali è solo verosimile che accadessero, e possibile che accadessero, nella misura in cui il poeta è l'artefice di quelli”

(1451b,4, trad. di C. Gallavotti)⁴¹.

Nel momento in cui intende riscattare la propria arte dall'oppressione della poetica realistica classica, Ovidio rivendica l'autonomia dalla storia della *fecunda licentia vatum*⁴² (vv. 41-42): il poeta è artefice dell'universo letterario, che è finzione; egli è, a buon diritto, creatore di *mendacia*⁴³, come dichiara in *Am.* III 6,17-18⁴⁴:

*Prodigiosa loquor, veterum mendacia vatum:
nec tulit haec umquam nec feret ulla dies.*

Il catalogo compreso ai vv. 21-40 vale proprio a ricordare quali e quanti siano i falsi miti inventati dai poeti, tra i quali con orgoglio

⁴¹ Cfr. ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a c. di C. GALLAVOTTI, Fondazione Lorenzo Valla 1974, p. 33.

⁴² Sul significato del termine *licentia* e le sue connotazioni, cfr. SCIVOLETTO, *op. cit.*, p. 157, n. 39 (utile anche STROH, *op. cit.*, pp. 164-165, n. 82); per l'importanza del tema della *licentia vatum* nell'opera di Ovidio, rinvio all'articolo di ROSATI, *op. cit.*, in part. pp. 127 ss. Vorrei solo ricordare che Seneca padre usa proprio il vocabolo *licentia* per indicare quell'esuberanza della poesia ovidiana, alla quale l'autore stesso -pur consapevole- non volle mai mettere un freno (SEN. *Contr.* II 2,12 *Ex quo adparet summi ingenii viro non iudicium defuisse ad compe-scendam licentiam carminum suorum, sed animum*).

⁴³ Il servo Pseudolo, nell'omonima commedia plautina, quando ha bisogno di inventare qualcosa, per trarsi d'impaccio, afferma: *Sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi, / quaerit quod nusquam est gentium, reperit tamen, / facit illud veri simile quod mendacium est, / nunc ego poeta fiam...* (PLAUT. *Pseud.* 401-404).

⁴⁴ “La letteratura è altra dalla vita e dalla realtà, il suo marchio è la *fabula*, la finzione”, scrive anche a proposito di *Am.* III 6 ROSATI, *op. cit.*, p. 128, il cui articolo si segnala tra le ricerche più acute sul concetto di letteratura in Ovidio.

Ovidio comprende se stesso⁴⁵; l'elenco è lungo: Scilla (la figlia di Niso e il mostro marino), Perseo e Medusa, Bellerofonte e Pegaso, Tizio, Cerbero, Encelado, le Sirene, Eolo, Tantalo, Niobe, Callisto, Tereo e Procne, Leda, Ganimede, Danae, Europa, Proteo, il mito di Cadmo, il mito di Eeta, Fetonte, le navi di Enea, Tieste, Orfeo, Anfione. È stato ipotizzato che per la redazione di questo catalogo Ovidio si sia servito, verosimilmente, di un modello contenuto in un manuale di retorica⁴⁶, ma che comunque lo abbia riadattato ai suoi fini per dimostrare la straordinaria potenza creatrice della poesia, privilegiando, nella sua scelta, materiale mitologico già utilizzato in particolare da Propertio⁴⁷.

⁴⁵ L'uso della prima persona plurale che apre il catalogo (v. 21 *Per nos*) è esteso fino al v. 31 (*fecimus*). Può essere utile, per comodità del lettore, riportare anche i vv. 21-40 di *Am.* III 12:

*Per nos Scylla patri caros furata capillos
pube premit rabidos inguinibusque canes;
nos pedibus pinnas dedimus, nos crinibus angues;
victor Abantiades alite fertur equo.
Idem per spatium Tityon porreximus ingens
et tria vipereo fecimus ora cani;
fecimus Enceladon iaculantem mille lacertis,
ambiguae captos virginis ore viros;
Aeolios Ithacis inclusimus utribus Euros;
proditor in medio Tantalus amne sitti;
de Niobe silicem, de virgine fecimus ursam;
concinat Odrysius Cecropis ales Ityn;
Iuppiter aut in aves aut se transformat in aurum
aut secat inposita virgine taurus aquas.
Protea quid referam Thebanaeque semina dentes;
qui vomerent flammam ore, fuisse boves,
flere genis electra tuas, auriga, sorores
quaeque rates fuerint, nunc maris esse deas
aversumque diem mensis furialibus Atrei
duraque percussam saxa secuta Iyram?*

⁴⁶ L'analisi è stata condotta, con argomenti in gran parte convincenti, da McKEOWN, *op. cit.*, pp. 164-170.

⁴⁷ Oltre alle notazioni presenti già nel commento di Brandt (P. OVIDI NASONIS *Amorum libri tres*, erklärt von P. BRANDT, erste Abteilung: Text und Kommentar, rist. an., Hildesheim 1963, pp. 182-186), l'analisi più completa dei rapporti con Propertio è quella di LUCK, *op. cit.*, pp. 188 ss. Alla intertestualità properziana e alle relazioni del catalogo con la strategia compositiva dell'elegia dedica l'ultima parte del suo saggio STROH, *op. cit.*, pp. 165 ss., che definisce *Am.* III 12 un *Gedankenexperiment* (p. 160).

Non c'è dubbio che questo catalogo sia una sorta di manifesto antirealistico su cui Ovidio fonda la sua "poetica dell'apparenza"⁴⁸, della finzione; ma gli esempi che egli esibisce sono tutti di poesia epica⁴⁹. Non credo, pertanto, che in questa parte l'intertestualità properziana abbia la stessa funzione contrastiva rilevata in precedenza, ma sembra rappresentare piuttosto il tentativo di recuperare anche l'elegia a quell'universo mitologico-letterario che è frutto della *licentia* dei poeti e garantisce loro, nello stesso tempo, la piena e sfrenata libertà dalla tirannia della mimesi.

L'intenzione di Ovidio è quella di conciliare anche per l'elegia la possibilità di trarre ispirazione dalla realtà senza che ciò comporti la necessità di imitarla o di essere vincolato al criterio del possibile e del verosimile; e così se anche il suo talento è ispirato dalla donna amata (secondo un principio realistico: v. 16 *ingenium movit sola Corinna meum*), la sua arte è finzione, *mendacium*, che del reale non restituisce alcuna immagine fedele⁵⁰. Questo è il suo programma, che è tuttavia fortemente innovativo rispetto alle leggi codificate del genere, che prevede la coincidenza di vita e poesia, in una prospettiva assolutamente totalizzante dell'eros: il discorso d'amore è il solo su cui è possibile far poesia, così che in esso si risolvono realtà e letteratura.

Pertanto se lo statuto dell'elegia prevede la coincidenza tra *ars* e vita, tra poeta e innamorato, va ridimensionato anche l'ammonimento ovidiano al lettore, che ha attribuito alla forma elegiaca quel valore di scelta esistenziale che essa ha sempre preteso e la ha interpretata in chiave realistica; i significanti elegiaci non potevano che produrre quel senso, al di là delle intenzioni dell'autore. Il corto circuito che ha portato alla "vendibilità" di Corinna è la conseguenza paradossale dell'ideologia elegiaca; nel momento in cui Ovidio rivendica il primato

⁴⁸ L'efficace definizione è di Antonio La Penna (*Gusto modernizzante e modello arcaico nell'etica dell'eros di Ovidio*, in A. LA PENNA, *Fra teatro, poesia e politica romana, con due scritti sulla cultura classica di oggi. Politica e cultura in Roma antica e nella tradizione classica moderna*. Serie seconda, Torino 1979, pp. 181-205, in part. pp. 197-198).

⁴⁹ Questa contraddizione sottolinea ROSATI, *op. cit.*, p. 103 n. 2, il quale rileva in questo come in altri casi l'imbarazzo che tradisce la teoria di Ovidio.

⁵⁰ Cfr., anche per il rapporto tra la *materia* realistica e l'*arbitrium* del poeta, ROSATI, *op. cit.*, pp. 105-106 e passim.

della finzione determina di fatto la distruzione delle vecchie leggi del genere e la sua conversione verso forme nuove. La consapevolezza dei meccanismi letterari del genere e la sua riduzione nell'universo della finzione letteraria comportano la fine dell'unicità dell'esperienza elegiaca; il poeta rivendica il diritto di cantare molteplici soggetti (questo è un ulteriore senso del catalogo di *Am.* III 12), anche l'amore, reinventato liberamente al di fuori della sofferenza elegiaca. È questa la strada che dalle riflessioni metaletterarie degli *Amores* conduce alla didascalica d'amore⁵¹.

ARTURO DE VIVO
Università Federico II - Napoli

⁵¹ Su questo argomento mi limito a richiamare gli studi più volte citati di LABATE e di CONTE.

OVIDIO A SCUOLA: UNA PROPOSTA DIDATTICA

“Quello che mi viene in mente sono stati di sonnolenza, attesa e mancanza di ritmo, riflessioni circolari, immagini frammentarie, discorsi imprecisi, sguardi a distanza, incontri rimandati. Studiavo latino e greco antico e algebra nel modo più meccanico, senza capire i codici interni di ogni materia né il suo possibile uso al di fuori della scuola. Ascoltavo i professori e cercavo di memorizzare quello che dicevano in base alle cadenze delle loro frasi: il suono cantilenabile delle formule”.

Questo passo è tratto da un recente romanzo di Andrea De Carlo, *Due di due*¹, che affronta, lungo il filo del racconto di un'amicizia tra due ragazzi, la descrizione di una tipica situazione adolescenziale che è ambientata in un famoso liceo di Milano, il Berchet, negli anni della contestazione.

L'analisi impietosa del rapporto che i due protagonisti hanno con la scuola assume un rilievo particolare nella prima parte del romanzo, e contribuisce efficacemente a definire difficoltà, aspettative e valori di un'intera generazione.

Mi sembra utile partire da questo “atto d'accusa” nei confronti della scuola e dell'insegnamento che vi viene impartito: un atto d'accusa certamente ingiusto, ma utile, perché talvolta l'odio è miglior consigliere dell'amore, e la riflessione sul rifiuto che gli adolescenti possono manifestare o provare nei confronti della scuola ci può aiutare a collocare in una prospettiva diversa alcune ragioni e alcune modalità del nostro quotidiano lavoro.

I due elementi sui quali si concentra la critica di De Carlo sono

¹ Mondadori ed., Milano 1989; una nuova edizione è apparsa presso Einaudi, coll. “Tascabili”, Torino 1999.

l'assetto dei codici interni a ogni disciplina, e la mancanza di un collegamento con l'uso di nozioni e competenze al di fuori della scuola: sono due elementi assolutamente centrali nell'ambito di una riflessione sulla cultura classica. Il "codice" sotteso a un testo antico è molteplice e senza alcun dubbio non facile: è un codice linguistico, letterario-retorico, e, nel caso di un autore come Ovidio, anche "culturale" in senso lato: quanti riferimenti e citazioni di episodi e nomi relativi al mondo della mitologia classica riescono immediatamente comprensibili a un lettore moderno? Quante "conoscenze" sottese a quel mondo possono sembrargli oggi interessanti e "necessarie"?

La mia proposta didattica parte da queste domande ed è intesa a presentare un esempio di commento, che sia inteso non a preservare un grande testo nella sua veste originale - come avviene nell'ottica della filologia - ma piuttosto, in una prospettiva didattica, a stabilire una sorta di contratto di mediazione tra il lettore moderno e il testo antico, un "ponte" che avvicini queste due realtà. I grandi testi classici, è noto, non invecchiano: stanno fissi, in una dimensione al di fuori del tempo e delle contingenze; ma le traduzioni, e i commenti, invecchiano, e hanno bisogno di essere di volta in volta adeguati ai lettori moderni, perché questi si muovono, non stanno fermi nel tempo (e ci sono epoche che scorrono più veloci di altre, come sembra stia accadendo alla nostra).

Un nuovo commento didattico al testo ovidiano potrebbe forse sfruttare anche le nuove possibilità offerte dalla tecnologia, utilizzando la multimedialità e l'interattività che gli strumenti informatici consentono di realizzare.

Le pagine che seguono sono intese a presentare, sia pure in un formato cartaceo, che ovviamente è riduttivo, se non addirittura fuorviante rispetto alla proposta originale, una lettura didattica di Ovidio, *Amores* III, 12.

In questa elegia Ovidio si sofferma sulla funzione e sul ruolo della poesia. Il pretesto è offerto dalla fama che la sua donna, Corinna, ha acquistato in seguito alla lode dei suoi carmi. Attraverso il velo della finzione poetica traspare la consapevolezza compiaciuta, da parte del poeta, del valore e dell'efficacia dei suoi versi.

Il testo è articolato in tre sequenze, con una struttura circolare (*Ringkomposition*): la riflessione sulla poesia, che apre la lirica, ritorna nei versi finali, incorniciando l'*excursus* in cui si sviluppa la tematica mitologica usuale nella poesia.

Ovidio, <i>Amores</i> III, 12		Commento
<p>Quis fuit ille dies, quo tristia semper amanti omina non albae concinuistis aves? 1</p> <p>Quodve putem sidus nostris occurrere fati, quosve deos in me bella movere querar?</p> <p>Quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare, 5 cum multis vereor ne sit habenda mihi.</p> <p>Fallimur, an nostris innotuit illa libellis? sic erit: ingenio prostitit illa meo.</p> <p>Et merito! Quid enim formae praeconia feci? Vendibilis culpa facta puella mea est. 10</p> <p>Me lenone placet, duce me perductus amator, ianua per nostras est adaperta manus.</p> <p>An prosint, dubium, nocuerunt carmina semper; invidiae nostris illa fuere bonis.</p> <p>Cum Thebae, cum Troia foret, cum Caesaris acta, 15 ingenium movit sola Corinna meum.</p> <p>Aversis utinam tetigissem carmina Musis, Phoebus et inceptum destituisset opus!</p> <p>Nec tamen ut testes mos est audire poetas; malueram verbis pondus abesse meis. 20</p>	<p>PRIMA SEQUENZA vv. 1-20: esaltazione dell'arte e riflessione sulla credibilità e sul peso (<i>pondus</i>) della poesia.</p> <p>Una delle funzioni dell'<i>ars poetica</i> e dell'<i>ingenium</i> è il rendere noto, il celebrare personaggi o imprese reali o fittizie. Ovidio con i suoi versi ha dato notorietà (<i>innotuit</i>), ha offerto pubblicamente (<i>prostitit</i>), quasi mettendola in vendita, la sua donna e ne ha fatto un pubblico elogio (<i>formae praeconia feci</i>).</p> <p>Sebbene egli tenda a sottolineare l'esito negativo che una simile azione ha sortito, procurandogli la perdita dell'amore della donna, un tempo solo sua, non si può non leggere in quei versi il potere persuasivo della parola e il valore intrinseco della sua arte.</p> <p>Egli ha reso Corinna un oggetto di scambio come sottolinea l'aggettivo <i>vendibilis</i>, che ha la sua radice etimologica nel verbo <i>vendo</i>, «mettere in vendita», e ha assunto la duplice funzione di mercante e di guida dei suoi amanti come è evidente nel chiasmo <i>me lenone placet, duce me</i>, imperniato sul <i>me</i> che riprende il <i>mea culpa</i> del verso precedente.</p> <p>Si noti, infine, l'allusione all'investitura di poeta ricevuta da parte delle Muse, motivo tipico nella poesia del mondo antico (<i>aversis utinam tetigissem carmina Musis</i>).</p>	
<p>Per nos <input type="checkbox"/> <u>Scylla</u> patri caros furata capillos pube premit rabidos inguinibusque canes; nos pedibus pinnas dedimus, nos crinibus angues; victor <input type="checkbox"/> <u>Abantiades</u> alite fertur equo.</p> <p>Idem per spatium <input type="checkbox"/> <u>Tityon</u> porreximus ingens, 25 et <input type="checkbox"/> <u>tria</u> vipereo fecimus ora cani; fecimus <input type="checkbox"/> <u>Enceladon</u> iaculantem mille lacertis,</p>	<p>SECONDA SEQUENZA vv. 21-40: <i>excursus</i> mitico</p> <p>Alla tematica amorosa preferita da Ovidio si contrappone quella mitologica: in questi versi si snodano veloci le allusioni ai principali miti, invenzione e oggetto di canto da parte dei poeti (<i>per nos</i>)</p>	

<p>ambiguae captos <input type="checkbox"/> <u>virginis</u> ore viros. <input type="checkbox"/> <u>Aeolios</u> Ithacis inclusimus utribus Euros; proditor in medio <input type="checkbox"/> <u>Tantalus</u> amne sitit. 30 De <input type="checkbox"/> Niobe silicem, <input type="checkbox"/> <u>de virgine fecimus ursam</u> concinit Odrysium <input type="checkbox"/> <u>Cecropis ales</u> Ityn; Iuppiter aut in aves aut se transformat in aurum aut secat inposita <input type="checkbox"/> virgine taurus aquas. <input type="checkbox"/> Protea quid referam <input type="checkbox"/> Thebanaeque semina, dentes; 35 qui vomerent flammis ore, fuisse boves; flere genis electra tuas, <input type="checkbox"/> <u>Auriga</u>, sorores; quaeque rates fuerint, nunc maris esse deas; aversumque diem mensis furialibus <input type="checkbox"/> Atrai, <input type="checkbox"/> <u>duraque percussam saxa secuta Iyram?</u> 40</p>	
<p>Exit in inmensum fecunda licentia vatium, obligat historica nec sua verba fide. Et mea debuerat falso laudata videri femina; crudelitas nunc mihi vestra nocet.</p>	<p>TERZA SEQUENZA vv. 41-44: conclusione e ripresa del tema iniziale</p> <p>La capacità inventiva dei poeti, rappresentate dall'<i>excursus</i> mitologico immediatamente precedente, non ha alcuna pre- tesa di veridicità storica: la <i>fecunda licentia vatium</i> si con- trappone alla <i>historica fides</i>, i <i>poetae ai testes</i> (v. 19)</p>

La problematica del genere letterario elegiaco, dei suoi confini, e dei rapporti tra storiografia e finzione poetica, che emerge da questa elegia, è stata felicemente analizzata da Arturo De Vivo nella sua relazione; io vorrei soffermarmi soprattutto sulla seconda sequenza del testo, l'*excursus* mitologico dei vv. 21 - 40, per esaminare, da un lato, i problemi che esso può porre allo studente nella sua lettura dell'elegia, e delineare, dall'altro, alcune "attività didattiche" che da questo brano possono trovare spunto.

I nomi e gli epiteti che numerosi si affollano in questi versi rimandano a episodi e storie spesso "marginali" nel vasto *corpus* della mitologia classica: a parte la citazione degli dei più "importanti" (Apollo, con l'epiteto di Febo, al v. 18; Giove, al v. 33), e di episodi largamente conosciuti che li vedono protagonisti, ricorrono riferimenti e accenni a una serie cospicua di personaggi mitologici "minori".

Ecco un sintetico elenco:

Scilla (cfr. vv. 21-22): figlia di Niso, re di Megara, si innamorò di Minosse che assediava la sua patria e lo aiutò a conquistarla. Strappata la promessa delle nozze, recise il capello di porpora che rendeva invincibile suo padre tradendo la patria e la sua famiglia. La città cadde nelle mani di Minosse, che, però, scosso dal crimine, legò Scilla alla prua della sua nave e la lasciò annegare. Gli dei, mossi da compassione, la trasformarono in airone. La presenza dei cani, ai quali fa riferimento Ovidio al v. 22, è invece legata alla versione che rappresenta Scilla come un mostro marino: una donna la cui parte inferiore è circondata dai cani.

Perseo (cfr. vv. 23-24): figlio di Danae e pronipote di Abante, re di Argo, ottenne dalle Ninfe sandali alati, una bisaccia, l'elmo di Plutone che rendeva invisibili e da Mercurio una roncola d'acciaio per poter affrontare le Gorgoni. Tra esse solo Medusa era mortale, ma ugualmente temibile per il suo sguardo di pietra. Con l'aiuto di Minerva che interpose uno scudo di bronzo, Perseo la decapitò e dal collo del mostro fuoriuscirono il cavallo alato Pegaso e il gigante Crisaore.

Tizio (cfr. v. 25): figlio di Giove, istigato da Giunone, osò aggredire Latona, ma fu fulminato dal suo stesso padre. Sprofondato negli Inferi, fu legato al suolo, mentre due aquile gli divoravano il fegato che rinasceva secondo le fasi della luna.

Cerbera (cfr. v. 26): mitico cane custode dell'Ade. È raffigurato con tre teste di cane e con il dorso ricoperto di serpenti. Dante lo colloca nel terzo cerchio dell'Inferno con il compito di graffiare, scuoiare, squartare i dannati di gola.

Encelado (cfr. v. 27): fu tra i Giganti che si ribellarono a Giove e agli dei. Nella lotta, Minerva gli scagliò addosso l'isola della Sicilia ed egli rimase imprigionato sotto l'Etna. Il mito attribuisce alla sua furiosa agitazione l'origine dell'attività vulcanica.

Sirene (cfr. v. 28): demoni marini, metà donne e metà uccelli, abitavano un'isola del Mediterraneo. Con il loro seducente canto amma-liavano i marinai di passaggio, provocando la distruzione delle loro navi e divorando i loro corpi indifesi. Celebre è l'episodio di Ulisse nar-rato da Omero nell'Odissea. Di epoca medievale è la loro raffigura-zione con la coda di pesce.

Eolo (cfr. v. 29): figlio di Poseidone e re dei venti. Nell'Odissea Ulisse, approdato nell'isola Eolia, ebbe in dono da lui un otre conte-nente tutti i venti tranne quello che avrebbe dovuto ricondurlo diretta-mente a Itaca. I suoi compagni, credendolo un otre pieno di vino, incautamente lo aprirono provocando una terribile tempesta

Tantalo (cfr. v. 30): figlio di Giove e di Pluto, è ricordato per il suo memorabile castigo. Secondo una delle versioni del mito, avrebbe rivelato agli uomini i segreti divini e quindi sarebbe stato condannato a fame e sete eterne. Immerso nell'acqua fino al collo, non appena cer-cava di attingerne, la vedeva ritrarsi dalle sue labbra; sovrastava la sua testa un ramo carico di frutti che si allontanava ogni volta che tenta-va di afferrarne uno.

Niobe (cfr. v. 31): figlia di Tantalo e moglie di Anfione, re di Tebe, fu punita da Apollo e da Artemide per aver osato paragonare i propri figli a quelli degli dei. Affranta per la morte di tutta la sua prole, si rifu-giò presso Tantalo e fu tramutata in roccia ancora stillante l'amarissi-mo pianto.

Callisto (cfr. v. 31): rappresentata ora come una ninfa dei boschi, ora come figlia di Licaone o Nitteo, votatasi alla verginità, fuggiva gli uomini ed era dedita alla caccia. Giove, invaghitosene, sotto false spo-glie si unì a lei. Giunone, preda della gelosia, la tramutò in orsa.

Procne (cfr. v. 32): figlia di Pandione, re di Atene ("Cecropide" vuol dire "Ateniese" dal nome di Cecrope, primo re di Atene), sposò Tereo, re di Tracia ("odrisio" è un altro sinonimo e sta per "tracio", dal nome di uno dei popoli della regione), e partorì Ili. Tereo tradì la moglie violentando la sorella di Procne, Filomela, a cui tagliò la lingua per impedirle di parlare. Filomela riuscì comunque a svelare il turpe atto ricamandolo su una tela; Procne, per punire il marito, uccise il figlio Ili bandendogli le carni come pasto. Le due sorelle, inseguite da Tereo

accortosi del delitto, furono tramutate dagli dei in usignolo Procne e in rondine Filomela.

Europa (cfr. v. 34): figlia del re fenicio Agenore, fu rapita da Gio-ve, che le si avvicinò sotto forma di un candido toro, e fu portata a Cre-ta, dove divenne poi madre di Minosse.

Proteo (cfr. v. 35): multiforme dio marino, pastore di foche, dota-to di capacità profetiche, a causa delle sue continue trasformazioni in figure diverse, era inafferrabile.

Cadmo (cfr. v. 35): durante la sua ricerca della sorella Europa, giunse in Beozia, dove uccise un drago sacro a Marte, ne seminò i den-ti in appositi solchi: da questi nacquero gli uomini che poi fondarono con lui Tebe.

Giasone (cfr. v. 36): per conquistare il vello d'oro, Giasone, con l'aiuto di Medea, domò tori selvaggi spiranti fuoco.

Fetonte (cfr. v. 37): chiamato da Ovidio l'"Auriga", Fetonte, figlio del Sole, ottenne dal padre di poter guidare il suo carro purché seguis-se la rotta stabilita. Durante il volo, atterrito dalla vista dei segni dello zodiaco, deviò, avvicinandosi in modo pericoloso alla terra e poi risa-lendo troppo verso il cielo. Giove si affrettò a intervenire scagliando-gli contro un fulmine e facendolo precipitare nel fiume Eridano.

Atreo (cfr. v. 39): figlio di Pelope, contese al fratello Tieste il tro-no di Micene. Con il pretesto di una rappacificazione, invitò il fratello a un banchetto e gli servì le tenere carni dei figli.

Anfione (cfr. v. 40): regnò a Tebe insieme al fratello gemello Zeto; per costruire le mura della città, attirava le pietre con il suo-no della sua lira.

Sono utili queste informazioni sui miti citati da Ovidio?

A mio parere, un commento che voglia ristabilire le "condizioni minime" di comunicazione tra testo antico e lettore moderno non può prescindere da queste informazioni "di base", che danno ragione del-le scelte adottate dal poeta sia sul piano espressivo che su quello com-positivo, e, nel contempo, raccontano le innumerevoli storie che per secoli hanno alimentato l'immaginario occidentale.

Da questo punto di vista, si può pensare a un vero e proprio capo-volgimento di prospettiva: non storie raccontate per spiegare antichi testi, ma testi utilizzati come filo conduttore di racconti mitologici, ancora significativi per i moderni. Penso infatti a una proposta didat-tica che utilizzi la mitologia come contenitore di testi, racconti e mani-

festazioni artistiche, e che illustri, attraverso la multimedialità, l'evoluzione subita dai miti nel corso del tempo, nel passaggio da un'epoca all'altra, da un registro espressivo all'altro (testo letterario, tradizione iconografica, opera musicale e cinematografica): potrebbe così essere messo in evidenza il progressivo sviluppo del mito antico, che viene "riscritto", plasmato in parole e pitture nuove, aderenti a nuovi contenuti e inserite in nuovi spazi ermeneutici.

Dal punto di vista metodologico, immagine e testo letterario dovrebbero costantemente essere messi a confronto, allo scopo di allargare la lettura del mondo classico, ricostruendo un approccio quanto più possibile "unitario" dei dati e delle tradizioni solitamente distinti all'interno delle varie discipline specialistiche (archeologia, filologia, storia dell'arte, storia antica, antropologia ...) e riuniti nella prospettiva didattica.

Il confronto tra un reperto archeologico e un testo letterario non va inteso come il confronto tra un oggetto e un altro oggetto, ma tra un sistema di rappresentazione e un altro sistema di rappresentazione che abbiano tra loro un vincolo di necessità e non contingente, né un carattere puramente esornativo. Le immagini che noi possediamo dell'antichità greca e latina sono giunte a noi - in maniera non esaustiva, ma attraverso il caso - senza alcun legame esplicito con i contemporanei, per i quali esse costituivano lo sfondo, l'orizzonte immediato. Ci proponiamo di interpretare queste immagini come uno strumento di comunicazione e come espressione globale della società antica: le vogliamo leggere dunque come un linguaggio col quale gli uomini del passato ci hanno comunicato valori e desideri collettivi, eventi e principi, prescindendo dall'esame dell'aspetto formale e compositivo, ma analizzando piuttosto il contesto originario e la sua collocazione in un rapporto dialogico e critico con la tradizione letteraria.

Tornando al testo di *Amores* III, 12, un commento multimediale può mettere in evidenza, su richiesta del lettore (che può "cliccare" sul simbolo grafico che segnala l'apertura di una "finestra"), le singole informazioni relative ai vari miti, corredandole con le immagini pertinenti: si veda ad es. questa immagine che riproduce una schermata in cui compare la nota su *Abantiades*, l'epiteto di Perseo, e una celebre rappresentazione della *Medusa*, su una coppa attica a figure nere del VI sec. a. C., conservata alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen:



Gli esercizi di analisi del testo, ai quali la schermata fa riferimento, potrebbero essere di questo tipo:

I miti presenti nel testo sono connessi o da rapporti di parentela tra i vari personaggi o da associazioni logiche e somiglianze. Rileggi la seconda sequenza e prova a ricostruire tali legami.

Es.: Il tema della trasformazione lega Scilla, Niobe, Callisto e Procne.

La parentela collega tra loro Tantalos Niobe e Atreo.

Il tema della punizione divina accomuna Tizio e Tantalos.

Per quanto concerne le “attività didattiche”, vorrei illustrarne un esempio, sulla base di uno dei temi presenti nel testo di Ovidio: il tema della metamorfosi, che ricorre esplicitamente in riferimento a Giove (vv. 33- 34), ma è sotteso, non casualmente, a tutta la parte finale dell'*excursus*, costituendo un elemento di primo piano, vera e propria “chiave”, che introduce le considerazioni conclusive sulla fantasia dei poeti.

L'attività didattica si articola in una presentazione del tema e in una proposta “operativa” di lavoro e arricchimento del tema, da parte dello studente.

LA METAMORFOSI

Nel mondo antico, la metamorfosi avviene raramente per caso: non si tratta di un evento fortuito, per quanto insolito, e il mito ha il compito di darne ragione, di collocarlo in una serie ordinata di rapporti, di cause e di effetti.

In Grecia. Nella mitologia greca, sono spesso gli dei a cambiare forma: spinto dall'amore, Giove assume le sembianze di un toro per rapire Europa, di un cigno per Leda, di una pioggia d'oro per Danae, di Anfitrione per Alcmena.

Originariamente ristretta all'ambito divino, la metamorfosi si applica, già nelle testimonianze letterarie più antiche, anche al mondo umano, ma sempre come manifestazione dell'agire divino. A partire da Esiodo, la metamorfosi è intesa come un intervento divino teso a ristabilire un ordine violato dall'uomo. In questi casi, la metamorfosi è l'espiazione di una colpa: Atteone, colpevole di aver visto Diana nuda, viene trasformato in cervo; Niobe, che, fiera dei suoi quattordici figli, aveva osato vantarsi di essere superiore a Latona, madre di Apollo e Diana, viene trasformata in una roccia, dopo aver assistito all'uccisione dei suoi figli: il mito racconta che essa piange per l'eternità lacrime di dolore che scorrono sulla pietra.

Altri miti spiegano attraverso la metamorfosi l'origine dei fiori o di alcune stelle: ad es. così vengono descritte, in racconti detti “eziologici”, cioè relativi all'origine, alla “causa” (in greco αἰτιον), la nascita dell'anemone, del giacinto, la comparsa delle costellazioni di Orio-

ne, dell'Orsa maggiore e di tanti altri elementi del mondo naturale, avvicinati e confusi con l'uomo e con gli dei, in una visione, d'origine pitagorica, che considera la vita come una forza che pervade ogni evento e ogni cosa e nella quale tutti gli elementi si confondono trasformandosi l'uno nell'altro, perché legati tra loro da un vincolo di “simpatia”.

La cultura ellenistica mostra verso il tema della metamorfosi un interesse soprattutto erudito ed estetico, trattandolo come una dotta curiosità del tutto priva di un vera e propria teoria interpretativa: questa sarà elaborata dagli autori latini.

A Roma. Una trattazione completa del fenomeno della metamorfosi si sviluppa in Roma, attraverso l'opera di Ovidio e Apuleio. Ovidio innova potentemente rispetto ai cultori ellenistici del genere perché sostituisce alla pura e semplice raccolta di materiali un poema inteso a una visione unitaria, che usa la metamorfosi come una chiave di lettura in senso eziologico e filosofico. Narrando la vicenda mitica, Ovidio adotta un punto di vista “psicologico” e caratteriale, centrato sul protagonista dell'episodio ed elabora una nuova epica pitagorica che sostituisce l'epos nazionale di Ennio e Virgilio: ne sono protagonisti non eroi fondatori della *res Romana*, consapevoli del compito politico e morale che devono assolvere, ma personaggi privi di un contesto politico e storico, immersi in avventure sensuali e sentimentali: non il ricordo degli atti compiuti come dovere nei confronti della comunità e della loro discendenza, ma l'esemplarità simbolica delle loro vicende garantisce a questi personaggi l'immortalità che il poeta promette.

Mentre nel racconto ovidiano la metamorfosi è un punto di arrivo, ed è irreversibile, nell'opera di Apuleio la trasformazione di Lucio in asino è il punto di partenza di una serie di eventi che culmineranno con la ripresa dell'aspetto umano. Apuleio elabora il concetto di trasformazione facendogli acquisire il valore di un'allegoria di tutta la vicenda umana e di un'esperienza iniziatica: colpa, coscienza della colpa, espiazione e redenzione si attuano attraverso il percorso di iniziazione a una nuova realtà religiosa, di cui è protagonista un uomo qualunque, un giovane *scholasticus* e il suo “doppio”, un asino.

Il rito. Il rito della metamorfosi si configura, nell'opera di Apuleio, come un rito di iniziazione articolato in tre fasi: una fase che compor-

ta la separazione dell'iniziando dall'ambiente circostante (nel racconto di Apuleio, corrisponde al viaggio compiuto da Lucio); una seconda fase, di solitudine (che corrisponde al periodo trascorso sotto forma di asino), la terza fase, risolutiva, segna il reinserimento nel contesto sociale in un ruolo più pieno e consapevole (rappresentato per Lucio dal recupero del suo aspetto umano). L'opera di Apuleio evidenzia un nuovo sentimento religioso, diffuso in Roma nell'età degli Antonini: nuovi interrogativi e nuove attese investono la cultura, che, attraverso la mediazione del neoplatonismo di Plotino e un recente interesse per la spiritualità misterica, recupera i temi della mitologia classica, infondendo loro nuove funzioni allegoriche e narrative.

Il lessico. *Metamorphoses*: questa parola ricorre spesso come titolo di opere della letteratura greca e latina, in parte giunte a noi (come le opere di Ovidio e di Apuleio), in parte note attraverso citazioni e frammenti (come le opere di Partenio, Didimarco, Nestore di Laranda, Adriano il Sofista, autori greco-alessandrini).

ATTIVITÀ SUL TEMA:

Storie di metamorfosi, ieri, oggi

Il tema della metamorfosi ha conosciuto una grandissima fortuna nella tradizione iconografica e letteraria dell'Occidente: innumerevoli opere hanno descritto, citato, rielaborato scene di metamorfosi, talvolta semplicemente usandole come puro gioco narrativo, più spesso collocandole all'interno di una fitta rete di significati allegorici e simbolici.

Una delle grandi novità del Novecento fu la nascita della psicoanalisi, la disciplina metodologica messa a punto da Sigmund Freud, che era volta all'indagine dei processi psichici. La psicoanalisi, nata per la cura dell'isteria, divenne presto una chiave di lettura per interpretare molte attività umane e certi atteggiamenti nei confronti del mondo: in questa nuova "geografia" dell'anima i miti antichi assumono una rilevanza straordinaria, divenendo "luoghi comuni" del nostro tempo e identificando celebri "complessi", conflitti non risolti, come quelli di Edipo, di Pigmalione, di Narciso.

Ti proponiamo di elaborare delle riflessioni su alcune storie di metamorfosi: quella di Narciso e quella di Licaone, l'uomo-lupo.

Potrai inserire nei riquadri bianchi le immagini che ti sembrano pertinenti fra quelle elencate in fondo.

Il mito di Narciso

Ti proponiamo quattro spunti di elaborazione su questo mito, tra i quali potrai sceglierne uno o più, da approfondire e sviluppare: il mito antico; il Narciso del Caravaggio; Narciso nel surrealismo; il narcisismo.

IL MITO ANTICO

*Racconta il mito di Narciso, mettendo in rilievo le novità introdotte da Ovidio (*Metamorfosi* III vv. 339-510): la predizione di Tiresia e il rapporto con la ninfa Eco. Ricorda che Tiresia aveva predetto alla madre di Narciso che il giovane, di straordinaria bellezza, sarebbe vissuto a lungo "se non avesse mai conosciuto se stesso": individua le parole del testo latino corrispondenti a questa espressione, che rappresenta il capovolgimento del celebre motto delfico: "Conosci te stesso". Eco, innamorata di Narciso, è condannata a ripetere per sempre le ultime parole proferite da altri: ponendola a fianco di Narciso, Ovidio sembra voler rappresentare due modi di amare, entrambi infelici: l'annullamento nell'altro, di chi perde la propria identità, e l'isolamento in se stesso, di chi ignora le ragioni e la presenza dell'altro...*

IL NARCISO DEL CARAVAGGIO

Nel '600 la storia di Narciso fu interpretata come un percorso conoscitivo che porta alla trasformazione di sé: il torpore, indicato dalla radice narkè del nome, è un sonno che sottolinea l'abbandono dello stato corporeo per una rinascita. Narciso lascia la caccia, la vita attiva, per attuare la ricerca di se stesso.

Il Narciso dipinto dal Caravaggio è chino sulla sua immagine: questa, riflessa nell'acqua, delinea una composizione circolare chiusa su se stessa; il buio, elemento costante nella pittura del Caravaggio, copre ogni altro particolare della scena che sembra sospesa al di fuori del tempo e dello spazio...

IL NARCISISMO

Oggi il termine narcisismo è riferito ad alcuni atteggiamenti negativi, come il terrore dell'invecchiamento e della morte, il culto del proprio aspetto fisico, l'idea di dover avere a tutti i costi un'immagine vincente, il principio dell'autorealizzazione come scopo di vita a discapito di ogni crescita comunitaria. Questi atteggiamenti appaiono oggi largamente condivisi, al punto che forse il narcisismo può essere considerato una chiave di lettura della nostra epoca.

Potresti sviluppare queste considerazioni, o cambiarle se la tua opinione è diversa, e inserire in questo spazio un'immagine che secondo te rappresenta bene l'atteggiamento narcisistico.

NARCISO NEL SURREALISMO

Al centro della poetica surrealista si trova la pratica di far fluire liberamente le immagini che provengono dall'inconscio dell'artista. Questa pratica, che rimanda chiaramente ai procedimenti psicanalitici, porta alla costituzione di un nuovo modello della realtà: la surrealtà. Il pittore surrealista Salvador Dalì si rifà evidentemente alla versione ovidiana del mito: Narciso è composto di membra già quasi staccate tra di loro e già pietrificate, simili alle rocce che lo circondano.

Nel quadro di Dalì compaiono alcuni motivi, che sembrano provenire da un sogno (l'uovo, il fiore...).

Immagini disponibili



Narciso (Dalì)



Narciso (Caravaggio)



Narciso (affresco pompeiano)

Il mito di Licaone

Ti proponiamo alcuni spunti di elaborazione anche su questo mito, tra i quali potrai sceglierne uno o più, da approfondire e sviluppare: il mito antico; una lettura “moderna” del mito; il Satyricon di Petronio; il licantropo nella tradizione folklorica; La metamorfosi di Kafka; metamorfosi e parole.

IL MITO ANTICO

Per quale colpa Licaone è trasformato in lupo? Rileggi il passo ovidiano dal primo libro delle *Metamorfosi*, che racconta le cause di questa trasformazione, e riassumi la storia.

UNA LETTURA “MODERNA” DEL MITO?

Cesare Pavese, nei *Dialoghi con Leucò*, ha offerto una sua originale interpretazione della vicenda di Licaone:

“Gli dei non ti aggiungono né ti tolgono nulla: solamente ti inchiodano dove sei giunto. Quel che prima era voglia, era scelta, ti si scopre destino. Questo vuol dire farsi lupo”.

Se prima Licaone aveva potuto, per sua libera scelta, “farsi lupo” nei confronti degli altri uomini, adesso per punizione Zeus lo ha bloccato, lo ha inchiodato per sempre in quella condizione dapprima scelta liberamente e divenuta ora una sorta di prigione da cui solo la morte lo potrà liberare: la frase di Pavese ti sembra coerente con il racconto ovidiano?

IL SATYRICON DI PETRONIO

In quest’opera è riportato un episodio di metamorfosi: un soldato viene trasformato in un versipellis, un uomo-lupo: a differenza di Licaone, il soldato non è punito per la sua empietà, ma è un uomo qualunque e la licantropia non rappresenta l’esasperazione di un tratto del suo carattere.

Cfr. Petronio, *Satyricon* 61, 4-63: riporta le espressioni che descrivono la trasformazione del soldato.

La vita e l’agire dell’uomo sono posti sotto influenze incontrollabili, come il destino ineluttabile o una spaventosa maledizione, che nessuno sembra aver pronunciato....

IL LICANTROPO NELLA TRADIZIONE FOLKLORICA

La vitalità del tema dell’uomo-lupo è attestata dalla sua ampia presenza sia nella cultura folklorica che nella storia letteraria e la vicenda del lupo-mannaro può essere considerata un punto di convergenza tra mito, credenza e racconto.

Cfr. L. Pirandello, *Mal di luna*: come vi viene descritto l’accesso delirante che provoca la trasformazione del contadino in lupo?

Cfr. C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*: come registra l’episodio l’A. raccontando la remota credenza della licantropia, tra pagana e superstiziosa, ancora viva nella tradizione contadina?

IL RACCONTO DI KAFKA: LA METAMORFOSI

L'inizio de La metamorfosi di Kafka sembra ricalcare il racconto petroniano: mentre nel mito classico l'uomo, innocente o colpevole, era comunque responsabile di quanto avveniva, i protagonisti dei romanzi moderni, come il soldato di Petronio, sono vittime impotenti di un evento che li trascende.

“Un mattino, al risveglio da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò trasformato in un enorme insetto”. Rileggi il brano introduttivo del racconto La metamorfosi di Kafka: da quale punto di vista è svolta la descrizione del corpo trasformato in insetto?

METAMORFOSI E PAROLE

La parola “ibrido”, che è un termine scientifico, assume spesso nel linguaggio comune una valenza negativa, nel senso di “misto”, frutto della commistione di elementi non ben armonizzati tra loro. Quali sentimenti suscita in te questa parola?

Un altro termine scientifico che colpisce emotivamente è “geneticamente modificato”: ti sembra che questo termine abbia affinità con il concetto antico di metamorfosi?

Questa proposta didattica è intesa a mettere in evidenza il rapporto che intercorre tra i testi antichi e la civiltà di cui sono espressione, offrendo allo studente l'occasione di esercitare un confronto critico tra letteratura e iconografia, e, attraverso queste, tra il lontano passato e il nostro complesso e difficile presente.

ROSSANA VALENTI
Istituto Universitario Orientale - Napoli

I PARTECIPANTI AL III CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE
28-29-30 APRILE 2000

DE LIBERATO DANIELE
Liceo Classico “Rinaldini” - Ancona

BIANCHI MARIA LAURA ESTER
MAIORANI DARIO
Liceo Classico “Torlonia” - Avezzano

CONTE LUCILLA
Liceo Classico “Alfieri” - Asti

BUILDINI ALBERTO
SELLERI STEFANO
Liceo Classico “Minghetti” - Bologna

ALBERTI LAURA
FACCHINI ELISA
Liceo Classico “Arnaldo” - Brescia

CHELLA GUIDO
DIMAGGIO EMANUELA
Liceo Classico “Vico” - Chieti

ARMENTI PAMELA
DI SCHIAVI IVANA
Liceo Classico “Fascitelli” - Isernia

CANNAVÒ ANNA
CROSTA QUIRINO
Liceo Classico “Cotugno” - L'Aquila

D'ADDA ELENA
ROBERTS ROSANNE
Liceo Classico “Berchet” - Milano

CORONA GERARDINA
VALLEFUOCO ANTONIETTA
Liceo Classico “Sannazzaro” - Napoli

BLASETTI FRANCESCO
TATASCIORE ENRICO
Liceo Classico "D'annunzio" - Pescara

ANTONIOLI ISABELLA
DE ANTONIIS LETIZIA
Liceo Classico "Ravasco" - Pescara

MANCINO MARCO
Liceo Classico "Galilei" - Pisa

FALDUTO ANTONINO
Liceo Classico "Campanella" - Reggio Calabria

CRUDELE GIOVANNI
DE LELLIS LORENZO
Liceo Classico "Aristofane" - Roma

MAZZEO ILARIA
Liceo Classico "Plauto" - Roma

DENTONIO LITTA FRANCESCA
Liceo Classico "De Sanctis" - Salerno

ORGANTINI CHIARA
MAZZANTI MARIA ANGELA
Liceo Classico "Tacito" - Terni

PARIS DAVIDE
Liceo Classico "Prati" - Trento

D'ALOISIO MARIANNA
DI BUSSOLO GIULIA
Liceo Classico "Pudente" - Vasto

BALASSONE NICOLE
D'ALTORIO VALERIA
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona

IL TEMA DEL III CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

*Pandite nunc, Musae, praesentia numina vatum,
(scitis enim, nec vos fallit spatiosa vetustas)
unde Coroniden circumflua Thybridis alti
insula Romuleae sacris adiecerit urbis.
Dira lues quondam Latias vitiaverat auras,
pallidaque exsanguis squalebant corpora tabo.
Funeribus fessi postquam mortalia cernunt
temptamenta nihil, nihil artes posse medentum,
auxilium caeleste petunt mediamque tenentes
orbis humum Delphos adeunt, oracula Phoebi,
utque salutifera miseris succurrere rebus
sorte velit tantaeque urbis mala finiat, orant.
Et locus et laurus et, quas habet ipse, pharetrae
intremuere simul, cortinaque reddidit imo
hanc adyto vocem pavefactaque pectora movit:
"Quod petis hinc, propiore loco, Romane, petisses
et pete nunc propiore loco! Nec Apolline vobis,
qui minuat luctus, opus est, sed Apolline nato.
Ite bonis avibus prolemque accersite nostram".
Iussa dei prudens postquam accepere senatus,
quam colat, explorant, iuvenis Phoebieus urbem,
quique petant ventis Epidauria litora, mittunt.
Quae postquam curva missi tetigere carina,
concilium Graiosque patres adiere, darentque,*

oravere, deum, qui praesens funera gentis
 finiat Ausoniae; certas ita dicere sortes.
 Dissidet et variat sententia, parsque negandum
 non putat auxilium, multi retinere suamque
 non emittere opem nec numina tradere suadent.
 Dum dubitant, seram pepulere crepuscula lucem,
 umbraque telluris tenebras induxerat orbi,
 cum deus in somnis opifer consistere visus
 ante tuum, Romane, torum, sed qualis in aede
 esse solet, baculumque tenens agreste sinistra
 caesariem longae dextra deducere barbae
 et placido tales emittere pectore voces:
 "Pone metus, veniam simulacraque nostra relinquam;
 hunc modo serpentem, baculum qui nexibus ambit,
 perspice et usque nota visu, ut cognoscere possis.
 Vertar in hunc, sed maior ero tantusque videbor,
 in quantum debent caelestia corpora verti".
 Extemplo cum voce deus, cum voce deoque
 somnus abit, somnique fugam lux alma secuta est.
 Postera sidereos aurora fugaverat ignes:
 incerti, quid agant, proceres ad templa petiti
 conveniunt operosa dei, quaque ipse morari
 sede velit, signis caelestibus indicet, orant.
 Vix bene desierant, cum cristis aureus altis
 in serpente deus praenuntia sibila misit
 adventuque suo signumque arasque foresque
 marmoreumque solum fastigiaque aurea movit
 pectoribusque tenus media sublimis in aede
 constitit atque oculos circumtulit igne micantes.
 Territa turba pavet; cognovit numina castos
 evinctus vitta crines albente sacerdos
 et "Deus en, deus en! Animis linguisque favete,
 quisquis ades!" dixit "Sis, o pulcherrime, visus
 utiliter populosque iuves tua sacra colentes!"

(Ov. Met. XV 622-679)

STEFANO SELLERI
 LICEO CLASSICO "MINGHETTI" - BOLOGNA

Vincitore del 1° premio

Spiegate ora, Muse, numi presenti ai poeti (infatti lo sapete, e non v'inganna l'antica età che tanto tempo racchiude) da dove l'isola circondata dal profondo Tevere aggiunse il Coronide ai culti della città di Romolo.

Un tempo una terribile pestilenza aveva contaminato le brezze del Lazio, e i corpi, pallidi, erano cosparsi di livida infezione. Stanchi di cerimonie funebri, dopo che capiscono che nulla possono i tentativi degli uomini, nulla le arti dei medici, chiedono l'aiuto divino e volgendosi alla regione centrale del mondo si recano a Delfi, all'oracolo di Febo, e lo pregano di voler rimediare alle disgrazie con un responso favorevole, e di porre fine alle sventure di una città tanto illustre.

Il luogo e l'alloro e le farette, che egli stesso ha, insieme iniziarono a tremare, ed il tripode emise dal più profondo dei penetrali questa voce e turbò gli animi spaventati: "ciò che da qui chiedi, Romano, avresti potuto chiederlo da un luogo più appropriato, e chiedilo, da un luogo più appropriato! Non avete bisogno di Apollo, che diminuisca i dolori, ma del figlio di Apollo.

Andatevene con presagio favorevole e cercate mio figlio"

Dopo che il saggio senato ricevette gli ordini del dio, indagano quale città abiti il giovane figlio di Febo, ed inviano ambasciatori che vadano con l'aiuto dei venti alle coste di Epidaurò. Dopo che gli inviati le ebbero toccate con la ricurva chiglia, si presentarono davanti all'assemblea ed ai senatori greci, e li pregarono di concedere il dio, il quale, presente, ponesse fine ai lutti del popolo ausonio; così affermavano responsi sicuri.

Sono differenti e discordanti i pareri: una parte non crede che si

debba negare l'aiuto, molti esortano a trattenere e a non lasciarsi scappare la propria ricchezza, a non cedere le divinità.

Mentre erano in dubbio, il crepuscolo cacciò la tardiva luce, e l'ombra della terra aveva introdotto le tenebre nel mondo: quando il dio soccorritore fu visto in sogno comparire davanti al tuo letto, Romano, ma con l'aspetto che è solito avere nel tempio; e tenendo con la sinistra il bastone agreste si lisciava con la destra i peli della fluente barba e tali parole emise dal calmo petto: "Deponi il timore, verrò, e abbandonerò i miei simulacri; guarda solo questo serpente, che con le spire cinge il bastone, e quante cose sono note alla vista, affinché tu mi possa riconoscere. Mi trasformerò in questo, ma sarò più grande e sembrerò tanto grande, quanto ciò in cui i corpi divini devono trasformarsi". Subito con la voce svanisce il dio, con la voce e il dio, il sonno, e la luce che dà la vita seguì la fuga del sonno.

L'Aurora successiva aveva messo in fuga le fulgide stelle: incerti sul da farsi, i maggiorenti giungono ai templi pieni di attività del dio richiesto, e gli chiedono di indicare con segni celesti in quale sede voglia, egli stesso, dimorare. Avevano appena cessato di parlare, quando il dio aureo sotto forma di serpente dalle alte creste emise sibili preannunciatori, e con il suo arrivo fece muovere la statua e gli altari, e le porte e il pavimento di marmo, e i tetti d'oro, e si fermò, alto fino ai petti, in mezzo al tempio, e volse all'intorno gli occhi scintillanti di fuoco. La folla, atterrita, ha paura; il sacerdote, con la casta chioma cinta di bianca benda, riconobbe la divinità e "Ecco il dio, ecco il dio! Faccia silenzio e stia attento, chiunque sia qui!" disse "O nobilissimo, che la tua vista sia vantaggiosa! Sostieni i popoli che celebrano i tuoi riti!"

COMMENTO

L'Universo ovidiano, governato dalla legge suprema della metamorfosi si colloca in una dimensione mitica, di "favola antica", che annulla il tempo e lo spazio. Dal passo in questione risulta evidente che la natura degli dei e degli uomini è la stessa: se i corpi dei mortali si ricoprono di piaghe purulente, quelli dei Numi si trasformano in animali (Esculapio diviene un serpente), o in cose (il responso di Apollo viene "mediato" dagli oggetti presenti nel tempio). In questo, il

poeta si attiene alla tradizione epica, che ritrae le divinità come esseri bellissimi ed immortali ma dotati di vizi e difetti umani. Ovidio si spinge oltre, negando le differenze fra i popoli: i Greci hanno senatori (*patres* simili a quelli Romani, che del resto non sono un'istituzione risalente all'indeterminato passato (*quondam*) evocato dai versi.

Tale volontà di "coesione universale" si esprime con forza nell'organizzazione sintattica e fonica del testo: la frequenza delle allitterazioni (*funeribus fessi, territa turba*) e degli iperbati (*mortalia temptamenta, media in aede*), l'abbondanza di *enjambements* (*circumflua Thybridis alti/insula, quaque ipse morari/sede velit*) creano un tessuto linguistico di grande coerenza e continuità musicale, all'interno di periodi relativamente brevi che enfatizzano l'accumulazione di dettagli e citazioni classiche.

Nei versi vi sono echi di Omero (l'invocazione alle Muse, il sogno), Sofocle e Tucidide (la peste), Callimaco (il gusto eziologico del passo), Lucrezio (ancora la peste, ed alcune *iuncturae*, come *alma lux*, che richiama *alma Venus*), Virgilio (la descrizione del tramonto e dell'alba, e l'episodio del serpente, che richiama la morte di Laocoonte). Nel riunire in un *carmen perpetuum* tutta la poesia a lui precedente, Ovidio rivolge lo sguardo al futuro: egli "vivrà" per sempre nelle parole di Dante, Boccaccio, Ariosto, Tasso e Marino, che di volta in volta ameranno in lui il poeta epico, il narratore di novelle, lo sperimentatore barocco. Anche oggi il poeta di Sulmona è più vivo che mai, nell'importanza che la letteratura contemporanea assegna al procedimento analogico (Ungaretti) e al piacere della "narrazione eterna" (Calvino, Borges).

DAVIDE PARIS
LICEO CLASSICO "G. PRATI" - TRENTO

Vincitore del 2^o premio

Svelate ora, o Muse, i favorevoli comandi dei vati (li conoscete infatti, né vi inganna la grande antichità), per cui l'isola della sacra città di Romolo, circondata dal profondo Tevere, accolse il Coronide.

Una terribile pestilenza una volta aveva contaminato i cieli del Lazio e i pallidi corpi esangui si coprivano del contagio. Prostrati dalle disgrazie, accortisi che a nulla servivano i tentativi umani, a nulla le arti dei medici, i Romani cercarono l'aiuto divino, e dirigendosi al centro del mondo, a Delfi, si rivolsero all'oracolo di Febo, e lo pregarono di voler soccorrere con una sorte favorevole le loro disgrazie, e mettere fine ai mali di una tanto grande città. Il posto, l'alloro e la faretra che porta egli stesso tremarono nello stesso istante, e dal fondo del penetrale il tripode diede questo responso e scosse i loro petti atterriti: "Quello che cerchi qui, o Romano, avresti dovuto cercarlo in un luogo più vicino e, in un luogo più vicino, cercalo adesso: non avete infatti bisogno di Apollo che attenui i vostri dolori, ma di chi da Apollo è nato. Andate con buoni presagi e procuratevi il mio figlio. Dopo che il senato ebbe attentamente ascoltato i comandi del dio, cercarono di scoprire in quale città abitasse il giovane figlio di Febo e quindi mandarono degli ambasciatori, che, navigando, raggiungessero le coste di Epidauro; raggiuntele con le concave navi, i delegati si rivolsero all'assemblea e ai padri greci, e chiesero che fosse loro consegnato il dio, perché con la sua presenza mettesse fine ai flagelli della gente ausonia: e dissero che così la loro sorte era al sicuro. I pareri furono molti e discordanti: alcuni pensavano che non si dovesse negare l'aiuto, molti altri consigliavano di tenere il loro tesoro e non lasciarlo uscire, e non consegnare la divinità. Mentre dibattevano, il crepuscolo aveva

scacciato la luce tardiva, e l'oscurità aveva portato sulla terra le tenebre del suolo; quando il dio che reca aiuto ti apparve nel sonno, o Romano, in piedi davanti al tuo letto, ma quale suole essere nel suo tempio, con la sinistra che regge la verga agreste, la destra che stende i peli della lunga barba, e dal tranquillo petto fece uscire queste parole: "Non avere paura, verrò, e abbandonerò i miei altari; ma guarda attentamente questo serpente, che ora avvolge la verga fra le sue spire, e fissa l'immagine nella tua mente, in modo da poterlo riconoscere. In questo mi trasformerò, ma sarò più grande e apparirò maestoso, come devono essere i corpi degli dei quando si trasformano". Con la voce sparì all'istante il dio, e insieme alla voce e al dio se ne andò anche il sonno, e alla fuga del sonno subentrò la benefica luce.

L'Aurora del giorno dopo aveva messo in fuga le stelle e incerti sul da farsi, i più illustri, direttisi all'operoso tempio del dio, là si ritrovarono, e pregarono il dio di indicare con dei segni dal cielo, in quale sede egli stesso volesse abitare.

Avevano appena finito di parlare, che, sotto forma di serpente, con la cresta drizzata, l'aureo dio mandò dei sibili come presagio, e con il suo arrivo scosse la statua, gli altari, le porte, la base di marmo e i frontoni d'oro, e drizzandosi in alto col petto in mezzo al tempio, si fermò e girò intorno gli occhi fiammeggianti.

La folla è terrorizzata: il sacerdote, cui la bianca benda cingeva i casti capelli riconobbe il dio e disse: "Ecco il dio, ecco il dio! Fate silenzio e raccoglietevi, voi tutti presenti. E tu, splendido, mostrati favorevole, e aiuta i popoli che onorano i tuoi altari!"¹

¹ Del secondo e terzo classificato vengono pubblicate le sole traduzioni.

GIOVANNI CRUDELE
LICEO CLASSICO "ARISTOFANE" - ROMA

Vincitore del 3^o premio

Adesso rivelate, o Muse, divinità favorevoli ai poeti (voi che sapete infatti, né vi trae in inganno il lungo tempo trascorso) onde che l'isola bagnata dal profondo Tevere aggiunse ai culti della città di Romolo quello del Coronide. Una orrenda pestilenza viziava un tempo l'aria del Lazio e lividi giacevano i corpi esangui per l'epidemia. Prostrati dalle morti dopo che a nulla valsero i tentativi umani, nulla potendo le arti dei medici invocarono l'aiuto divino e si recarono a Delfi, che si trova nelle terre centrali del mondo, e pregarono l'oracolo di Febo, affinché volesse con un responso salutare venire in soccorso alle sciagure e ponesse fine ai mali di una città tanto grande.

Sia il luogo, sia il lauro che la faretra, che egli stesso porta indosso, si misero a tremare tutte insieme e il tripode emise dal profondo dei penetrali questa voce, e scuote i petti spaventati: "Quello che chiedi in questo luogo, o Romano, avresti dovuto chiederlo in un posto più adatto, ed in un posto più adatto chiedilo adesso! Bisogna che voi, per alleviare la sciagura, non domandiate ad Apollo, ma al figlio di Apollo. Andate con buoni presagi e fate venire nostro figlio".

Il senato, dopo aver ricevuto gli ordini del dio, con prudenza indagò su quale fosse la città del giovane figlio di Febo, e mandò dei messaggeri con buoni venti alle coste di Epidaurò. Questi messaggeri, dopo che le chiglie ricurve avevano toccato terra, si presentarono al consiglio e agli anziani dei Greci, pregandoli di concedere loro il dio, che presente in Ausonia avrebbe posto fine ai lutti del popolo: così dicevano i presagi sicuri. Discordi e diversi sono i pareri, una parte reputa di non dover negare l'aiuto, molti raccomandano di trattenerne e non mandare via il loro sostegno dei numi.

Mentre dubitavano, il crepuscolo spense la luce serale e l'ombra stese le tenebre sul globo della terra, quando il dio benevolo in sogno ti apparve, o Romano, davanti al tuo letto, ma come suole essere nel tempio; e tenendo con la sinistra un bastone agreste si lasciava con la destra i fluenti peli della barba, e con petto sereno pronunciò tali frasi: "Riponi la paura, io verrò, e lascerò la nostra immagine; osserva questo serpente che si avvolge con spire sul bastone, e notalo bene, affinché tu lo possa riconoscere. Mi trasformerò in questo, ma sarò più grande e sembrerò tanto più grande come devono le divinità quando assumono altra forma". Subito con la voce il dio scomparve, e con la voce e il dio anche il sonno, e seguì alla fuga del sonno la luce che dà vita. L'Aurora aveva messo in fuga i fuochi delle stelle, e i patrizi, incerti su cosa fare, si radunarono nel tempio e pregarono il dio di indicare, con dei segni celesti, dove lui stesso volesse avere dimora. Non hanno ancora terminato, che in forma di serpente irto di grandi creste dorate il dio mandava sibili preannunciatori e con il suo arrivo fa tremare la statua, gli altari, le porte, il pavimento di marmo e il soffitto aureo, e si ferma con il petto sollevato al centro del tempio, e gira intorno gli occhi che lampeggiano infuocati. La folla si spaventa atterrita; il sacerdote, con le candide chiome annodate da una fascia bianca, riconosce la divinità e: "ecco il dio, ecco il dio! Acclamate con gli spiriti e con le parole, chiunque assista", disse, "orsù, o nobilissimo, visione che ci sia vantaggiosa, giova al popolo che celebra il tuo culto!".

I PARTECIPANTI AL IV CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE
4-5-6 MAGGIO 2001

PARACCHINO ADRIANA
SPANDONARO DANIELA
Liceo Classico "V.Alfieri" - Asti

DI FRANCESCO GIAMPIERO
BRONICO MARIA VITTORIA
Liceo Classico "Illuminati" - Atri

DE LUCA GERMANA
COCO GIANILA
Liceo Classico "Torlonia" - Avezzano

TORELLI RICCARDO
Liceo Classico "Socrate" - Bari

ZUCCARO ANNA
Liceo Classico "Galvani" - Bologna

MAZZARACCHIO NOEMI
Liceo Classico "Giannone" - Caserta

ADAMO ANDREA
CANDELA DANIELE
Liceo Classico "Pellico" - Cuneo

RIGACCI BENEDETTA
GRIESSMAR SILVIA
Liceo Classico "Galilei" - Firenze

IANNELLI LUISA
DI PILLA FEDERICA
Liceo Classico "Fascitelli" - Isernia

VARRATI GABRIELE
FERRUCCIO VITTORIO
Liceo Classico "V.Emanuele II" - Lanciano

VITANZA ROBERTA
DE DOMENICO GIOVANNI
Liceo Classico "Maurolico" - Messina

BAUDUIN FRANCESCA
DI MARINO DARIO
Liceo Classico "Umberto I°" - Napoli

CALCHI GIACOMO
TUNDO VALERIA
Liceo Classico "D'Annunzio" - Pescara

MANCINO MARCO
Liceo Classico "Galilei" - Pisa

FARGNOLI MARIA CRISTINA
VOLTAGGIOOLTAGGIO MATTIA
Liceo Classico "Aristofane" - Roma

PANASITI DOMENICO
RENGO FRANCESCO
Liceo Classico "Orazio" - Roma

CAMELI VALENTINA
ACCIARRI CINZI
Liceo Classico "Leopardi" - S.B. del Tronto

D'UVA RICCARDO
Liceo Classico "Perrotta" - Termoli

DI MEO SERENA
LUZIATELLI SARA
Liceo Classico "Buratti" - Viterbo

D'AMARIO DOMENICO
PROCOLI DIEGO
Liceo Classico "Ovidio" Sulmona

IL TEMA DEL IV CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

*Dixerat haec Tellus, neque enim tolerare vaporem
ulterius potuit nec dicere plura suumque
rettulit os in se propioraque manibus antra.
At pater omnipotens, superos testatus et ipsum,
qui dederat currus, nisi opem ferat, omnia fato
interitura gravi, summam petit arduus arcem,
unde solet nubes latis inducere terris,
unde movet tonitrus vibrataque fulmina iactat;
sed neque quas posset terris inducere nubes
tunc habuit nec quos caelo dimitteret imbres:
intonat et dextra libratum fulmen ab aure
misit in aurigam pariterque animaque rotisque
expulit et saevis conpescuit ignibus ignes.
Consternantur equi et saltu in contraria facto
colla iugo eripiunt abruptaque lora relinquunt.
Illic frena iacent, illic temone revulsus
axis, in hac radii fractarum parte rotarum
sparsaque sunt late laceri vestigia currus.
At Phaethon rutilos flamma populante capillos
volvitur in praeceps longoque per aera tractu
fertur, ut interdum de caelo stella sereno
etsi non cecidit, potuit cecidisse videri.
Quem procul a patria diverso maximus orbe
excipit Eridanus fumantiaque abluit ora;*

*Naides Hesperiae trifida fumantia flamma
corpora dant tumulo, signant quoque carmine saxum:
"hic situs est Phaethon, currus auriga paterni,
quem si non tenuit, magnis tamen excidit ausis".
Nam pater obductos luctu miserabilis aegro
condiderat vultus, et, si modo credimus, unum
isse diem sine sole ferunt; incendia lumen
praebebant aliquisque malo fuit usus in illo.
At Clymene postquam dixit, quaecumque fuerunt
in tantis dicenda malis, lugubris et amens
et laniata sinus totum percensuit orbem
exanimesque artus primo, mox ossa requirens
repperit ossa tamen peregrina condita ripa
incubuitque loco nomenque in marmore lectum
perfudit lacrimis et aperto pectore fovit.*

(Ov. Met. II 301-339)

GABRIELE VARRATTI
LICEO CLASSICO "VITTORIO EMANUELE II" - LANCIANO

Vincitore del 1° premio

La Terra così aveva parlato e, non riuscendo a sopportare oltre l'arsura e a dire di più, richiuse in sé la sua bocca e le cavità prossime all'Averno.

Allora Giove, padre onnipotente, chiamando gli dei e colui che ha concesso il suo occhio a testimoniare che, senza il suo intervento, tutto andrebbe in rovina per una grave calamità, pieno di furore raggiunge la sommità del cielo; è da lì che è solito spingere le nubi sulle distese terrestri, da lì incita i tuoni e scaglia scintillanti saette. Eppure in quel frangente non ha nuvole da riversare sulla terra né pioggia che possa far colare dal cielo.

Rimbomba e, librando un fulmine all'altezza dell'orecchio destro, lo abbatte contro l'auriga ed insieme lo strappa dal carro e dalla vita, estinguendo il fuoco col fuoco di fiamme crudeli. I cavalli sono atterriti e, balzando in direzioni opposte, si strappano il giogo dal collo, abbandonano il morso spezzato; le briglie sono a terra laggiù, là sta l'asse scardinato dal timone, da questa parte i raggi delle ruote fracciate e, sparsi tutt'intorno, i resti del carro distrutto.

Fetonte, con le fiamme che gli devastano i capelli incandescenti, precipita a capofitto e si trascina nell'aria, come nel firmamento sereno una stella, sebbene immobile, può dare l'impressione di cadere.

Lontano dalla terra natia, agli antipodi del mondo, il vasto Eridano lo raccoglie e ne lava le spoglie fumanti; le Naiadi dall'Esperia danno sepoltura a quel corpo che ancora fuma per la fiamma a tre punte della folgore, quindi incidono sulla stele un'iscrizione: "Qui riposa Fetonte, auriga del carro paterno, da cui, quantunque incapace a manovrarlo, cadde in una grande impresa".

Il padre sciagurato aveva nascosto il volto, offuscato dalla penosa perdita; e, se proprio dobbiamo crederci, si racconta che un giorno sia trascorso senza sole: gli incendi emanavano luce e in quella situazione di disagio qualcuno finì per approfittarne.

Climene, dopo aver esclamato qualsiasi cosa andasse detta in una sciagura tanto dolorosa, vestita di lutto e fuori di sé, percuotendosi il seno vagò per il mondo intero e, ricercando dapprima le membra senza vita, poi le ossa, finalmente le trovò deposte in una riva straniera. Vi si gettò sopra e, letto il nome nel marmo, le bagnò di lacrime, riscaldandole col petto denudato.

COMMENTO

In uno stile che giustamente i critici hanno definito “fotografico” per la ricchezza delle immagini, Ovidio tratteggia la triste vicenda di Fetonte con insuperabile maestria, colpendo la fantasia del lettore con l’evidenza accecante della fiamma; una pagina immortale, questa, inintaccabile come lo smalto delle antiche icone, autonoma e grandiosa, soddisfazione per gli occhi e brivido per il cuore.

SILVIA GRIESSMAIR
LICEO CLASSICO “G. GALILEI” - FIRENZE

Vincitrice del 2° premio

Dopo questa preghiera, infatti, la terra non riuscì più a sopportare il calore né ad aggiungere altro; e si ripiegò su se stessa avvicinando le sue cavità ai Mani. Allora l’onnipotente Zeus, convenendo con gli altri dei, - compreso quello che aveva concesso il carro -, che se non fosse intervenuto tutto sarebbe andato distrutto in un terribile destino, salì sulla cima di una rocca scoscesa, dalla quale è solito spingere nubi sulle vaste terre, dalla quale manda tuoni e getta vibranti saette; ma non trovò quella volta né nubi da poter spargere sulla terra, né pioggia che cadesse dal cielo: tuonò, e scagliato un fulmine dall’alto con la destra colpì l’auriga, strappandolo nello stesso istante dalla vita e dal carro, e spense con furiose fiamme le fiamme. I cavalli spaventati fecero un balzo indietro sottraendo il collo al giogo, mentre le redini rimasero lì spezzate.

Là giacciono i freni, là l’asse divelto dal timone, da quella parte i raggi delle ruote in frantumi, e i resti del carro distrutto sono sparsi per ogni dove. Fetonte, con i capelli rutilanti arsi dal fuoco, precipita verso il basso e taglia l’aria per un lungo tratto, come fa a volte una stella che, pur non cadendo, può sembrare che cada dal cielo sereno. Lo raccoglie in un luogo diverso, lontano dalla patria, il grande Eridano, e gli lava il volto annerito dal fumo; le naiadi Esperie affidano il corpo bruciato dalla trifida saetta ad un tumulo, e inoltre scrivono sulla lapide questi versi: “Qui è sepolto Fetonte, auriga del carro paterno; e anche se non riuscì a governarlo, tuttavia fallì in una grande impresa”.

Allora il padre nascose il volto oscurato dal terribile dolore per la morte del misero figlio: e -a volerci credere- raccontano che per un giorno intero il sole non comparve; le fiaccole fecero luce, risultando

utili in qualche modo in quella disgrazia.

Ma Climene, dopo aver compianto con tutte le parole dovute in circostanze tanto dolorose, lamentandosi e dilaniandosi il petto fuori di sé, percorse tutto il mondo in cerca prima del corpo esangue, poi delle ossa; e ritrovò le ossa almeno, sepolte in una spiaggia straniera; si prostrò su quel luogo, irrorò di lacrime il nome letto sul marmo, e lo scaldò, con il petto scoperto¹.

GIACOMO CALCHI
LICEO CLASSICO "G. D'ANNUNZIO" - PESCARA

Vincitore del 3^o premio

La Terra aveva detto queste parole, e non poté né sopportare più a lungo il calore né dire di più, e la sua voce risuonò in se stessa e negli antri più vicini all'Averno. Ma il padre onnipotente, avendo invocato gli dei del cielo e quello stesso che aveva concesso il carro a testimoni del fatto che, se non avesse recato aiuto, tutto si sarebbe estinto in un inesorabile destino, si diresse verso la sommità più alta e scoscesa, da dove suole stendere sulle vaste terre le nubi, da dove suscita il tuono e lancia fulmini ardenti; ma allora non ebbe né nubi che potesse stendere sulle terre né piogge che facesse scendere dal cielo: allora tuonò, e scosso un fulmine con la mano destra, lo lanciò dall'altezza dell'orecchio contro l'auriga e allo stesso modo lo privò della vita e del carro e placò le fiamme con fiamme punitrici. I cavalli si spaventarono e, spiccato un balzo in direzione contraria, liberarono i colli dal giogo e lasciarono le redini strappate. Là giacquero le briglie, là l'asse del carro divelto dal timone, in questa parte i raggi delle ruote rotte, e furono sparsi su una larga superficie i resti dilaniati del carro. Ma Fetonte, mentre il fuoco gli devastava i capelli rossicci, rotolò a precipizio e fu trascinato per una lunga traiettoria attraverso l'aria, come talora una stella, benché non sia caduta, poté sembrare che fosse caduta. Lo raccolse lontano dalla patria, nell'altro emisfero del globo, il vastissimo Eridano, e lavò il volto fumante; le ninfe Esperidi posero le membra fumanti per le fiamme a tre punte in un sepolcro, e incisero anche la pietra con un epitaffio: "Qui è sepolto Fetonte, auriga del carro paterno, e se pure non lo governò, tuttavia cadde dopo aver osato grandi imprese". Infatti, il padre per il triste lutto aveva coperto le parti anteriori del volto degne di compassione: e purché lo credia-

¹ Del secondo e terzo classificato vengono pubblicate le sole traduzioni.

mo, narrano che passò un unico giorno senza sole; degli incendi for-
nivano la luce, e qualcuno ne approfittò in quella situazione di disagio.
Ma Climene, dopo che disse qualunque cosa ci fosse da dire in tanto
funeste circostanze, in lutto e fuori di sé e straziata in seno percorse
tutto il mondo e cercando dapprima le membra esanimi, poi le ossa;
trovò le ossa, benché nascoste in una riva in terra straniera, e si dires-
se su quel luogo e inondò di lacrime l'iscrizione nel letto di marmo e
lo curò con il petto scoperto.

INDICE

IL SALUTO DEL DIRIGENTE SCOLASTICO	pag.	7
PREFAZIONE	“	9
METAMORFOSI OVIDIANE (E ALTRE METAMORFOSI) di <i>Domenico Silvestri</i>	“	11
SULLA GENESI DELLE METAMORFOSI DI OVIDIO di <i>Umberto Todini</i>	“	29
IL POETA, LA STORIA E LA FINZIONE (OVIDIO, <i>Amores</i> III 12) di <i>Arturo De Vivo</i>	“	45
OVIDIO A SCUOLA: UNA PROPOSTA DIDATTICA di <i>Rossana Valenti</i>	“	61
I PARTECIPANTI AL III CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	79
IL TEMA DEL III CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	81
1° PREMIO - Stefano Selleri	“	83
2° PREMIO - Davide Paris	“	86
3° PREMIO - Giovanni Crudele	“	88
I PARTECIPANTI AL IV CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	91
IL TEMA DEL IV CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	93
1° PREMIO - Gabriele Varratti	“	95
2° PREMIO - Silvia Griessmair	“	97
3° PREMIO - Giacomo Calchi	“	99

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

E, SEGNATAMENTE,

DITTA PELINO CONFETTI - SULMONA

BANCA DEL FUCINO

CASA EDITRICE LOFFREDO - NAPOLI

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI APRILE 2002

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