

II
CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE •

Atti

Publii Ovidii Nasonis Sulmonensis De Arte
Amandi Liber Primus Incipit.

I QVIS IN HOC ARTEM
populo non nouit amandi:
Me legat . & lecto carmine
doctus amet.
Arte citæ : uelo que rates : remo que regunt.
Arte leuis currus . arte regendus amor.
Curribus autumedon : lætisq; erat aprus habenis
Tiphys in æmonia puppe magister erat.
Me uenus artificem tenero præfecit amori.
Tiphys & autumedon dicar amoris ego.
Ille quidem ferus est : & q; mihi sæpe repugnat.
Sed puer est : ætas mollis : & apta regi.
Phillyrides puerum cicharda præfecit achillæ.
Atq; animos molli contudit arte feros.
Qui totiens socios : totiens exterruit hostes:
Creditur annosum perimuisse senem.
Quas hector sensurus erat : poscente magistro
Verberibus iussas præbuit ille manus.
Eacidæ chiron . ego sum præceptor amoris.
Sæuus uterq; puer . natus uterq; dea.
Sed tamen & tauri ceruix honeratur aratro.
Frenaq; magnanimi dente teruntur equi.

LICEO GINNASIO STATALE "OVIDIO"
SULMONA

II
CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE

Atti

ROTARY CLUB - SULMONA

Copyright © 2000 Liceo Ginnasio Statale "Ovidio" - Sulmona

Hanno curato il volume:
ALESSANDRO COLANGELO, FRANCESCO D'ALTORIO, VANDA GIAMMARCO.

*Ut quondam iuvenes, ita nunc, mea turba, puellae
Inscribant spoliis «Naso Magister erat».*
(Ov. Ars III 811 s.)

IL SALUTO DEL PRESIDE

Con la presentazione di questi Atti si conclude il «Il Certamen Ovidianum Sulmonense» e si avvia la terza edizione. Il livello raggiunto può essere ritenuto considerevole in quanto l'iniziativa in soli tre anni è passata dall'ambito regionale a quello nazionale.

Lo spirito, i valori e gli intenti che hanno alimentato le precedenti edizioni sono rimasti immutati. Anche quest'anno la Commissione è presieduta dal prof. Domenico Silvestri e composta da docenti universitari di chiara fama. Ad essi va il nostro sentito ringraziamento.

Si ringraziano inoltre docenti e non-docenti di questo liceo che hanno collaborato all'iniziativa; il comune di Sulmona, gli enti e i privati che l'hanno sostenuta ed il Rotary Club di Sulmona che anche quest'anno ha patrocinato la presente pubblicazione.

FLORIDEO BARBATI
*Preside del Liceo Classico "Ovidio"
di Sulmona*

Agli studenti,

con quel pizzico di saggezza che il trascorrere degli anni porta con sé si comprendono molte cose alle quali non si fa caso nel periodo giovanile. Tornano alla mente i tempi della scuola dimenticando le ansie e ricordando soprattutto l'entusiasmo che anima in ogni generazione la verde età.

È proprio a questo entusiasmo che l'istituzione rotariana, tra i cui fini la diffusione della cultura occupa un posto preminente, ha inteso dare un proprio contributo, sostenendo gli sforzi del corpo docente del Liceo Classico di Sulmona per la miglior riuscita della pregevolissima iniziativa di dar vita ad un *certamen ovidianum*.

E l'entusiasmo gli studenti lo hanno dimostrato con la cospicua partecipazione all'agone dei Licei di tutto il territorio nazionale, a riprova che la cultura classica non è un lusso in via di estinzione bensì una profonda coscienza da parte dei giovani della grandezza di un passato che, tra le piccole quotidianità contemporanee, può validamente insegnare ancora qualcosa.

Di questa grandezza noi peligni ci sentiamo partecipi poiché sta alla radice delle nostre origini ed, emuli del nostro concittadino Ovidio, siamo lieti di sentir parlare di latino in giorni in cui l'Europa va alla ricerca di una lingua comune per i Paesi membri.

Il *certamen ovidianum* di Sulmona è ormai una realtà nazionale e chissà che, con il tempo e la perseveranza, non possa estendere la sua aulica attrazione anche verso lidi più lontani.

Il Rotary Club di Sulmona esprime la sincera soddisfazione per quanto fatto sinora dai docenti del prestigioso Liceo Classico ed augura lunghissima vita ad una tal dotta competizione rivolgendo ai suoi protagonisti, gli studenti, un grazie di cuore a nome della città per il loro impegno ed il loro entusiasmo.

DOTT. SANDRO FOGLIA
Presidente del Rotary Club - Sulmona

PREFAZIONE

Incoraggiati dal favore incontrato dalla prima edizione del concorso, pubblichiamo gli Atti del Convegno di studi su "Ovidio poeta dell'eros" e del «Il Certamen Ovidianum Sulmonense».

In un momento difficile per la vita della scuola italiana, con una serie di riforme in atto che mettono in discussione l'identità del Liceo Classico, insistere sull'esperienza del certamen a molti scettici è apparsa iniziativa ormai fuori del tempo.

Al contrario, quando sono per essere ridefiniti i contenuti della nuova scuola, abbiamo voluto rendere testimonianza del ruolo che le discipline classiche hanno svolto e possono ancora svolgere per formare le generazioni future.

"È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno. È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona" (I. Calvino).

Far leggere un'opera di Ovidio - in questa edizione l'*Ars amatoria* - nel liceo classico, ad allievi motivati, è un seme troppo prezioso perché vada disperso.

I testi classici hanno attraversato secoli di oblio e di indifferenza ben peggiori dei giorni nostri: eppure sono giunti fino a noi grazie a circostanze a volte fortunate ma pur sempre determinate dalla volontà rigorosa di pochi.

Con questo spirito abbiamo accomunato i contributi degli illustri relatori e le prove dei giovani vincitori del concorso in una ideale continuità tra chi ha speso la propria esistenza nel culto degli *studia humanitatis* e chi, forse, si prepara a raccoglierne la preziosa eredità.

Sulmona, aprile 2000

I CURATORI

DOMENICO SILVESTRI

LA NASCITA DELL'EROS NEL MONDO ANTICO

0. OMAGGIO A OVIDIO, POETA DELL'EROS E DELL'INTELLIGENZA

Le mie considerazioni di studioso di preistoria e protostoria linguistiche e di teorico della genesi e delle forme della testualità nel mondo antico sono rivolte a proporre, secondo la modalità richiamata nel titolo del paragrafo incipitario, un'immagine forse inedita o, almeno, in parte inesplorata del tema del nostro incontro. Dico questo nella convinzione che il binomio "eros e intelligenza" non corrisponda banalmente ad una formula accattivante di autocertificazione intellettualistica, ma rappresenti un autentico procedimento di scoperta di fasi antichissime e fondanti dell'evoluzione umana. Eros e intelligenza, infatti, danno rispettivamente forma di individualità e di individuazione alla fattualità ancora non modellata dell'indistinto e dell'ignoto: un pensiero, un concetto, una volta definiti nella mente, hanno per me lo stesso nitore abbagliante di uno sguardo e di un gesto, una volta percepiti nel sentimento. Di ciò il miglior garante è proprio Ovidio, che in tutta la sua opera ci rende testimonianza di un'intelligenza amorosa, sempre affettuosamente intesa al perpetuo mutare delle forme e ai *nova corpora* del detto e del dicibile¹.

¹ Il riferimento d'obbligo è all'inizio delle *Metamorfosi*, più esattamente ai primi quattro versi programmatici (per un commento specifico v. più avanti, par.7). I *nova corpora* del "detto" sono i temi delle metamorfosi; con quelli del "dicibile" intendo riferirmi alle "metamorfosi linguistiche", cioè ai fenomeni di metafora e metonimia, che sono propri del linguaggio poetico ovidiano nella sua manifestazione maggiore e sui quali spero di potermi soffermare in altra sede.

1. DALLE ORIGINI AL NEOLITICO: LE PRIME AGNIZIONI

Individualità e individuazione sono le pietre di fondazione dell'eros e dell'intelligenza. Quando si tenta di scendere nel grande buio delle origini umane e si getta lo scandaglio delle ipotesi fino a quattro milioni di anni fa, ci si rende subito conto che i nostri progenitori, in conseguenza dell'assunzione ormai definitivamente consolidata della stazione eretta, erano in grado di *riconoscersi* e, insieme, di *distinguersi* dalle scimmie non evolute, a partire dalle forme progressivamente assunte dai *pedi*, dalle *gambe* e dai *glutei*. Il grande antropologo Marvin Harris esprime questa circostanza fondamentale in modo icastico: "In principio era il piede", proprio per sottolineare la forza di questa differenza². La stazione eretta, d'altra parte, se è consentita da una evidente metamorfosi degli arti di sostegno (*mani prensili* che si convertono in *pedi non prensili*) e da uno specifico sviluppo muscolare delle gambe e dei glutei, che diventano insieme ai piedi non equivocabili contrassegni antropici, consente a sua volta il liberarsi e lo specializzarsi progressivo degli arti superiori (la *manipolazione*) ed il potenziamento estremo della sensorialità della vista (con il correlato di una netta *frontalizzazione* delle funzioni cerebrali); consente inoltre, lungo un arco ulteriore di temporalità, la discesa e la collocazione attuale della laringe e la conseguente abilità di fonazione, prolungando in tal modo la traiettoria evolutiva dal gesto fino alla parola³.

La crescita esponenziale dell'intelligenza, in rapporto alla stazione eretta e allo sviluppo della massa cerebrale, non deve tuttavia farci dimenticare che piedi, gambe e glutei sono la prima premessa e rappresentano insieme una triade anatomica di fortissima marcatura antropica, che consente ai primi uomini specifiche agnizioni sessuali, secondo principi di individualità e di individuazione, di eros e di intelligenza. Andando oltre Marvin Harris si potrebbe dire che all'origine "l'uomo si riconosce a partire dai piedi (dalle gambe, dai glutei)" e che non c'è niente di paradossale nell'affermare che esiste un linea di continuità dal *pithecanthropus erectus* fino alla... Venere Callipigia ed ai grandi canoni estetici (ed erotici) della statuaria greca e dell'immaginario collettivo di ogni tempo.

² Cfr. MARVIN HARRIS, *La nostra specie*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 13 (tr. it. di Aldo Piccato di *Our Kind*, New York: Harper&Row, 1989)

³ Cfr. ANDRÉ LEROI-GOURHAN, *Il gesto e la parola. I. Tecnica e linguaggio. II. La memoria e i ritmi*, Torino, Einaudi, 1977 (tr. it. di Franco Zannino di *Le geste et la parole. Technique et langage. La mémoire et les rythmes*, Paris: Albin Michel, 1964-1965).

2. LA CONDIZIONE "EDENICA" E LA NOMINAZIONE

Prima della creazione di Eva, Dio conduce da Adamo "tutti gli animali della campagna e tutti gli uccelli del cielo... *per vedere con quale nome li avrebbe chiamati*". Questa nominazione primordiale, che la Bibbia intende come imposizione del "vero nome", divarica il Creatore dalla sua creatura più importante, rendendolo - per così dire- *spettatore* di un evento onomastico, di cui Adamo è autonomo protagonista. E' chiaro che, da un punto di vista cognitivo, la nominazione consiste in un processo di individuazione, in un atto, in definitiva, di volontà e di intelligenza, le cui radici laiche sono a tutti evidenti. Successivamente Adamo impone il nome alla donna, anzi le impone in due fasi successive due nomi diversi: in un primo momento, quello immediatamente conseguente alla manipolazione divina, egli la chiama uoma (San Girolamo rende con *virago* l'ebraico *isha*, cfr. ebr. *ish* 'uomo', "quoniam de *viro* sumpta est")⁴; in un secondo momento, quello immediatamente conseguente alla maledizione divina per il peccato originale, ne converte il nome in *Eva* "perché fu la madre di tutti i viventi" e perché -aggiungiamo noi- proprio in quanto "Eva", come si dirà tra breve, svolge il suo ruolo essenziale nel superamento della condizione edenica. In tutti i casi qui riportati la nominazione è una prerogativa esclusiva di Adamo, che converte motivatamente (il "vero nome"!) l'indistinto nel distinto. Ma nel racconto biblico c'è forse almeno l'eco dell'altro termine del binomio che qui abbiamo assunto: l'ingestione del frutto da parte della coppia primordiale potrebbe essere la rappresentazione eufemistica (tabuizzata?) di un rapporto sessuale in un quadro di acculturazione, in altri termini potrebbe scandire in forma mitica le modalità del passaggio da uno stato di natura ad uno stato di cultura. In questa prospettiva l'uomo "signore-denominatore" degli animali in una dimensione tardonomadica (e di incipiente abbandono del controllo delle nascite) è colui che è sedotto e accoglie il "frutto", mentre la donna "madre dei viventi" in una dimensione di stanzialità protoagricola (e di incipiente avvio dell'incremento delle nascite) è colei che seduce e porge il "frutto". Dio rimprovera

⁴ Cfr. CRISTINA VALLINI, *I figli di Noè dal Caucaso a Babele. Modelli biblici nella comparazione fra indeuropeo e semitico* in "Grammatica e ideologia nella storia della linguistica", a cura di Pierangiolo Berrettoni e Franco Lorenzi, Perugia, Margiacchi-Galeno Editrice, 1997, p.233.

Adamo per aver dato ascolto ad Eva e lo maledice proprio in quanto autore di uno "strappo" rispetto alla sua condizione più antica e in quanto ormai acquisito ad una condizione di agricoltore ("il sudore della fronte")⁵; ma la maledizione di Eva è ancora più arcaica e per certi aspetti ancora più significativa, perché le doglie del parto sono la conseguenza di uno "strappo" assai più antico, consistente nell'assunzione della stazione eretta e nella conseguente modificazione della pelvi umana, che rende notoriamente il parto più difficile rispetto agli altri primati. Ma il termine di lunga durata di questa vicenda ancestrale resta la dimensione sessuale nella sua riscrittura erotica (dice Dio: "... ti sentirai attratta con ardore verso tuo marito ed egli dominerà su di te", affermazione che nella seconda parte aggancia la seriore dimensione androcentrica). Se la nostra analisi è esatta e se sarà - come credo - tra poco rafforzata, si potrà ben dire che il racconto biblico rappresenti un secondo passo fondamentale nella lunga marcia complementare dell'eros e dell'intelligenza⁶.

3. NELLA TERRA DI SUMER: DALLA SESSUALITÀ PRIMORDIALE ALL'INIZIAZIONE EROTICA DI ENKIDU

La terra di Sumer, area di civilizzazione precocissima, fornisce molti prototipi culturali ai racconti biblici (creazione dell'uomo, perdita della condizione edenica, diluvio universale, etc.): naturalmente con questo non sostengo (e non mi interessa di sostenere) una deterministica filiazione diretta, ma segnalo soltanto un'evidente omologia areale, qui da intendersi nei termini di una "nicchia culturale" proto-storica. Un emblema della sessualità primordiale è qui rappresentato dal dio Enki, che inonda con il suo sperma (l'acqua fluviale) la madre

⁵ Anche Caino, in quanto agricoltore, è marcato negativamente: si noti che i suoi discendenti rappresentano altrettanti prototipi delle civiltà stanziali e dei primi agglomerati urbani.

⁶ La nudità dopo il rapporto sessuale e le famose "foglie di fico" rappresentano un primo passo dallo stato di natura allo stato di cultura (la Bibbia parla di "cinture" o perizomi); un secondo passo, testimone di una "vestizione" più evoluta, lo compie lo stesso Dio: "Il Signore Iddio fece per Adamo e la sua moglie delle tuniche di pelle, e li rivestì". Sulla parallela nudità di Enkidu e della prostituta, cfr. par.3.

terra mesopotamica e genera mille e mille vite da essa. Ma questa sorta di gigantismo erotico è tutto sommato alquanto scontato. Ci dedicheremo pertanto ad un racconto relativamente più recente, incentrato sull'iniziazione erotica di Enkidu e che per molti aspetti apparirà prototipico rispetto alla già accennata storia di Adamo ed Eva nel "paradiso terrestre". La nostra analisi è tesa ancora una volta a dimostrare l'alto livello di compatibilità, nel modo antico, tra eros e intelligenza. Enkidu è plasmato da Aruru, dea della creazione⁷:

"Nell'acqua immerse le mani, trasse un pizzico di argilla, lo lasciò cadere nella landa deserta (sum. *edin!*) e fu creato il nobile Enkidu... Aspro era il suo corpo, lunghi i suoi capelli come quelli di una donna, ondeggiavano come i capelli di Nisaba, dea del grano. Il suo corpo era coperto di pelo arruffato come quello di Sumuqan, dio del bestiame. Era ignaro dell'umanità, nulla sapeva della terra coltivata".

Enkidu è con ogni evidenza l'emblema di un'alterità, vista e quasi vagheggiata dal polo etnocentrico e protourbano di Uruk. Egli si accompagna agli animali selvatici, mangia con loro l'erba e si abbevera con loro, li protegge dai cacciatori distruggendone le trappole: la sua diversità, a questo punto, può risolversi in danno. I cacciatori, un cacciatore in particolare, su consiglio di suo padre si rivolge al re di Uruk, Gilgamesh. Ecco le parole dell'accorto genitore, ecco le modalità di uno stratagemma semplice in superficie, ma dalle implicazioni culturali straordinariamente profonde:

"Chiedigli di darti una prostituta, una femmina lasciva del tempio dell'amore; assieme a lei fa' ritorno e lascia che *il suo potere di donna conquistò costu*⁸. La prossima volta che scenderà ai pozzi per bere la troverà lì, *ignuda, e quando vedrà il suo cenno invitante si congiungerà con lei: allora le bestie selvatiche lo respingeranno*".

Tutto avviene secondo previsioni. Ma c'è di più: la donna, grazie alla dimensione erotica, non solo strappa Enkidu dalla condizione "edenica", ma lo porta -come Eva!- dallo stato di natura allo stato di cultura. Il racconto non potrebbe essere più sintomatico:

⁷ Le citazioni sono tratte dal testo di N. K. SANDARS. *L'epopea di Gilgamesh*, Milano: Adelphi, 1986 (tr. it di Alessandro Passi).

⁸ I corsivi sono nostri e sono volti ad esplicitare quanto nel racconto biblico resta implicito o, più esattamente, rimosso.

“Ella divise in due le proprie vesti, con una metà rivestì lui, con l'altra metà se stessa e tenendolo per mano lo condusse come un bambino agli ovili, alle tende dei pastori. Lì tutti i pastori fecero ressa per vederlo, davanti a lui posero del pane, ma Enkidu sapeva solo suggerire il latte degli animali selvatici. Annaspò maldestro, stette a bocca aperta, e non sapeva cosa fare o come dovesse mangiare il pane e bere il vino forte. Disse allora la donna: ‘Enkidu, mangia il pane, è il bastone della vita; bevi il vino, è l'uso del paese. Così mangiò finché non fu sazio e bevve il vino forte, sette calici. Divenne allegro, il suo cuore esultò e il suo viso brillò. Lasciò i peli arruffati e si unse con olio. Enkidu era diventato un uomo”.

Non c'è molto da commentare, le cose sono straordinariamente evidenti, anche se in questo caso non è presente la nostalgia dello stato di natura, implicita nel racconto biblico, in quanto l'uscita dall'eden è volontaria e, tutto sommato, piacevole (assai piacevole!) e positiva (assai positiva!), sotto il segno inequivocabile di “sex and food” o, se si vuole, di eros e intelligenza...

4. EROS E THANATOS: IL CICLO AGRARIO E LA NEGAZIONE DELL'INCESTO

L'avvio dell'agricoltura in Mesopotamia è sicuramente molto precoce e si intreccia, sin dalle origini, con le prime forme di allevamento: i personaggi emblematici di questo rapporto dialettico sono il “pastore” e il “contadino”, l'oggetto del loro contendere è la dea della vita e dell'amore, la bellissima Inanna. Un antichissimo inno sumerico ci racconta in modo splendido il suo dialogo amoroso con Dumuzi, il “pastore”, dio della vegetazione e in particolare dell'erba, destinato a morire e a rinascere secondo il ciclo stagionale, prototipo anche onomastico del fenicio Tammuz e del greco Adone⁹. Dumuzi è, allo stesso tempo, fratello di Geštinanna “La Vite Celeste”, con la quale desidera unirsi, ma non può, perché lei scompare quando Dumuzi o l'erba dei campi ricompare sopra la terra e perché Dumuzi stesso

⁹ Cfr. *Il mito sumero della vita e dell'immortalità. I poemi della dea Inanna* trascritti e commentati da Diane Wolkstein e Samuel Noah Kramer, Milano: Jaca Book, 1985 (tr. it di Franco Marano di *Inanna Queen of Heaven and Earth. Her Stories and Hymns from Sumer*, New York: Harper & Row, 1983), da cui traiamo i brani citati più avanti nel testo.

scompare quando Geštinanna o la vite torna a vegetare. L'avvicinarsi dei cicli di coltivazione (graminacee da una parte, vite e vigna dall'altra, in definitiva la polarità stagionale del grano e dell'uva) fanno sì che per i Sumeri Dumuzi e Geštinanna siano in distribuzione complementare e quindi sia a loro negato l'incesto. Ma ascoltiamo ora Dumuzi e le sue parole di corteggiamento ad Inanna:

“Perché parlare del contadino?
Perché dire di lui?
Se egli t'offre farina nera,
Io ti darò lana nera.
Se egli t'offre farina bianca,
Io ti darò lana bianca.
Se egli ti dà birra,
Io ti darò latte dolce.
Se egli ti dà pane,
Io ti darò cacio e miele...”.

Inanna risponde in modo apparentemente negativo, Dumuzi insiste. Commenta l'ignoto poeta con fine psicologia e profonda conoscenza di un eros che è ormai cresciuto di pari passo con l'intelligenza:

“La parola che avevano parlato
Era la parola del desiderio.
Dal loro attaccar lite
venne febbre di amarsi”.

Giunge così il momento dell'incontro amoroso:

“Andò il pastore a reggia con la panna.
Dumuzi andò alla reggia con il latte.
Sulla soglia, gridò:
Aprimi, mia Signora, aprimi!”¹⁰.

Le battute che seguono sono un esplicito e mirabile esempio di poesia erotica e insieme, nei primi versi, di piena consapevolezza metatestuale:

¹⁰ Cfr. I corsivi qui inseriti nel testo servono a segnalare, nel primo brano, l'insorgenza del desiderio erotico, mentre nel secondo vanno intesi come altrettante metafore, abbastanza trasparenti, dello sperma e degli organi sessuali femminili; per una conferma in tal senso si veda più avanti, nel testo.

"Inanna parlò:
'Di quanto ora ti dico
Colui che canta tessa una canzone.
Quanto ti dico
Scorra da orecchio a labbro,
Passi da vecchio a giovane:
La mia vulva, il mio corno,
La mia Barca del Cielo,
Smania di desiderio come la luna nuova.
Il mio podere incolto incolto giace.

Quanto a me, Inanna,
Chi arerà la mia vulva?
Chi arerà l'esteso mio podere?
Chi arerà l'umida mia terra?

Quanto a me, giovinetta,
Chi arerà la mia vulva?
Chi vi pascolerà il suo bue?
Chi arerà la mia vulva?'
Le rispose Dumuzi:
'Grande Signora, il re arerà la tua vulva.
Io, Re Dumuzi, arerò la tua vulva'.
Inanna:
'Allora ara la mia vulva, o uomo del mio cuore!
Sì, ara la mia vulva!'"

A questo dialogo serrato e bruciante, l'autore del testo fa seguire un *fortissimo* che prende movenze epiche nella descrizione del rapporto amoroso:

"Dall'inguine del re eretto sorse il cedro.
Piante crebbero alte al loro fianco.
Messi crebbero alte al loro fianco.
Giardini rigogliarono di fiori".

L'inno poi prosegue ancora a lungo con una splendida alternanza di canti gioiosi, in cui si prodigano con immagini potenti Inanna e Dumuzi, fino al momento in cui la parola passa decisamente ad Inanna. Concediamoci ancora un poco il piacere di ascoltare queste parole antichissime:

"Inanna cantò:
'Ha germogliato. Ha gittato.
È lattuga piantata presso l'acqua.
È il solo che il mio grembo preferisca.
Il mio ricco giardino di pianura,
il mio orzo che cresce alto nel solco,
il mio melo che reca frutto al colmo,
È lattuga piantata presso l'acqua¹¹.

L'uomo mio di miele, il mio uomo di miele
Mi colma sempre di dolcezza.
Il mio signore, l'uomo di miele degli dèi
È il solo che il mio grembo preferisca;
La sua mano è di miele, di miele anche il suo piede,
Egli mi colma di dolcezza, sempre,

Costui che con ardore mi sfiora l'ombelico,
Costui che mi carezza le cosce levigate,
È il solo che il mio grembo preferisca;
È lattuga piantata presso l'acqua.'

Cantò Dumuzi:
'O Signora, il tuo seno è il tuo campo.
Inanna, il tuo seno è il tuo campo.
Il tuo vasto podere gitta piante.
Il tuo vasto podere gitta messi.
Acqua scorre dall'alto per il tuo servo.
Pane scorre dall'alto per il tuo servo.
Mesci per me, o Inanna.
Ciò che tu offri, tutto io lo berrò

Inanna cantò:
'Dolce e denso il tuo latte fai, mio sposo.
O mio pastore, berrò il tuo latte fresco.
Dumuzi, toro brado, fai dolce e denso il tuo latte¹².

¹¹ Tra le immagini, oltre a quella iterata dell'acqua (a proposito della quale si veda più avanti il mio confronto tra Inanna ed Elena al par.6, mentre la lattuga è sintagmatica metafora trasparente del rigoglio sessuale di Dumuzi), segnalo quella del melo, perché essa ricompare più avanti e soprattutto è saliente nel *Cantico dei Cantici* con chiare valenze erotiche.

¹² L'*adynaton* del latte di... toro si inquadra benissimo nei fenomeni di anomalia semantica propri della poesia, mentre a livello subliminale riprende valenze metaforiche su cui ci siamo già espressi.

Berrò il tuo latte fresco.
 Che il latte della capra fluisca nel mio chiuso.
 Empi la zangola mia sacra di cacio e miele.
 Dumuzi, mio signore, berrò il tuo latte fresco.
 ...Inanna parlò:
 ...'Mi ha modellato i lombi con le sue belle mani,
 Il pastore Dumuzi m'ha empito il grembo di latte e panna,
 Mi ha carezzato il pube,
 mi ha innaffiato il grembo.
 Ha posto le sue mani sulla mia sacra vulva,
 Ha spalmato di panna la mia nera barca,
 ha stimolato la mia stretta barca con il latte,
 mi ha carezzata sul letto¹³.
 Ora sarò io a carezzare sul letto il mio sommo cureta,
 Carezzerò Dumuzi, il fedele pastore,
 Carezzerò i suoi lombi, la pastoraltà del paese,
 Decreterò per lui una sorte benigna'.
 ..."

5. LA PIÙ GRANDE POESIA EROTICA DI TUTTI I TEMPI: IL CANTICO DEI CANTICI

Di fronte a questa antichissima e bellissima poesia d'amore mesopotamica, qualcuno sarà forse andato o andrà forse con il pensiero ad un'altra poesia d'amore sicuramente molto più nota e che tuttavia sembra riecheggiarla: il Cantico dei Cantici, la più grande poesia erotica di tutti i tempi, anch'esso un canto alternato tra l'amante e l'amata, che ora ripercorrerò nella traduzione di Ceronetti. Il gioco dell'erotismo e dell'intelligenza si è fatto qui estremo ed estremamente raffinato e si svolge tra amante e amata secondo un ritmo agonistico che non allontana, ma avvicina e avvolge e coinvolge. Rispetto all'opulenza erotico-agricola del testo sumerico di Inanna e Dumuzi, qui si avverte qualcosa di più nervoso e di più scattante, qualcosa di sostanziale alla componente nomadica. Basteranno alcune citazioni, tratte dalle otto partizioni del testo, che io chiamo in coerenza con il mio assunto interpretativo "movimenti". Dice lei (primo movimento):

¹³ Per le immagini di questo brano si rinvia a quanto già anticipato nella nota 10.

"Mi abbevererò di baci la tua bocca
 Perché il tuo amore inebria più del vino"

e lui ribatte:

"È bello i tuoi profumi respirare
 Il tuo nome è un unguento penetrato",
 "Una cavalla dei carri di Faraone
 mi sembri amica mia",
 "Come sei bella amica mia come sei bella
 hai per occhi colombe"

e lei replica ancora e, per ora, con assoluta semplicità:

"Come sei bello e caro amico mio".

Dice lui (secondo movimento):

"Come tra i cardi la rosa
 È tra le femmine l'amica mia"

e lei risponde:

"Come il melo nella boscaglia
 È tra i maschi l'amico mio
 Ho grande voglia di rannicchiarmi
 Nella sua ombra
 Dolce è il suo frutto nella mia bocca
 Portami nella cantina
 Piantami il tuo stendardo amore"¹⁴.

Più avanti, in coerenza con un sentire estremamente mobile e variabile, lei propone questa immagine dell'amato:

"Vola per le montagne
 Salta per le colline
 A una gazzella a un cerbiatto
 Somiglia l'amico mio"

¹⁴ Per la metafora del melo e per la sua valenza erotica, meritevole di approfondimento ermeneutico, v. dietro alla nota 11. Anche qui, soprattutto con riferimento alle ultime battute, si può parlare di estrema esplicitzza sessuale.

e lui, per contrasto, le si rivolge fermandola in una stasi densa di attese:

“O mia colomba dei nidi rocciosi
Nascosta nei muraglioni
La tua faccia fammi vedere
La tua voce fammi sentire
La tua voce soave
La tua faccia graziosa”.

Subentra ora l'inquietudine della ricerca e del desiderio (terzo movimento). Dice lei:

“Cerco di notte sul mio giaciglio l'amore mio
Lo cerco e non lo trovo
Mi alzo e giro per la città
Lo cerco e non lo trovo”.

Subentra ora la vibrazione del vagheggiamento erotico (quarto movimento). Dice lui:

“Come sei bella amica mia come sei bella
Fra le trecce i tuoi occhi sono colombe
Come un gregge di capre
sospeso sulle pendici del Ghilad
I tuoi capelli
Come un gregge di capre
Che salga dal lavatoio
Vanno a coppie i tuoi denti
Nessuno è solo
Le tue labbra sono un filo di scarlatto
Desiderabile è la tua bocca
Come una melagrana spaccata
È la tua guancia sotto il velo
Come la torre di David per i trofei
Costruita è il tuo collo
Scudi a migliaia gli sono appesi
quantità di corazze di guerrieri
Cerbiattini le tue mammelle
Gemelli di gazzella
Tra i gigli alla pastura

... Mi stravolgi la mente
sorella mia e sposa
Mi stravolgi la mente

... Meravigliose le tue carezze
sorella mia e sposa
Più del vino meravigliose

... Favi colanti le tue labbra oh sposa
Miele e latte nella tua bocca”.

A questo punto l'esaltazione erotica della fanciulla amante si risolve in espressioni dense ed allusive in un linguaggio che è insieme onirico ed iniziatico (quinto movimento). Dice lei:

“Io dormivo ma il cuore udiva
la voce del mio amico che bussava

... L'Amato mio toglieva
dal buco la sua mano

E le mie cavità muggivano
Per lui

... Dalle mie dita la mirra fluiva
sul chiavistello che impugnava

Apro all'Amato mio
L'Amato mio era sparito

Lo cerco e non lo trovo

Lo chiamo e non mi risponde”.

Ricompare però l'Amato e riprende il suo vagheggiamento (sesto movimento):

“Chi è quella che appare come l'Aurora
Bella come la Luna come il Sole sicura
Terrificante come insegna in campo¹⁵”

portandolo al parossismo dell'esaltazione erotica (settimo movimento):

¹⁵ Non è da sottovalutare la dimensione “bellica” del vagheggiamento erotico, quella stessa che dà forma all'emblema di Inanna-Istar (v. avanti) e farà di Ele-na un'eroina dell'amore e della guerra (v. avanti).

"O principessa come i tuoi piedi
 Sono belli nei loro sandali!
 Le giunture delle tue cosce
 una mano d'artista le torniva
 La tua vulva è un curvo alambicco
 di odoroso liquore non è mai secca
 Una manata di grano in un roseto
 Ti giace in mezzo agli inguini
 Cerbiattini le tue mammelle
 Gemelli di gazzella
 Il tuo collo è una torre del Bashàn
 I tuoi occhi le piscine di Hesbòn
 Alla porta di Bat-Rabbim
 Il tuo naso è un castello del Libano
 Sentinella in faccia a Damasco
 Porti la testa come un rosso manto
 Le sue chiome come una porpora
 Come un re inanellato che incatena
 Quanta grazia e quanto piacere
 Nei tuoi sbattimenti d'amore
 La tua statura somiglia a una palma¹⁶
 A grappoli i tuoi seni¹⁷
 Sulla palma io voglio salire
 Stringermi alle sue spate
 Ah i tuoi seni sono grappoli di vite
 e di meli è l'odore del tuo alito
 E la tua bocca ha la dolcezza del vino
 Che sulle labbra degli assopiti
 Dov'è colato muove parole".

Poi tutto si risolve nell'esaltazione stessa dell'Amore (ottavo movimento):

¹⁶ Una eco montaliana di questo paragone è nel verso "schietto come la cima d'una giovinetta palma" (Ossi di seppia).

¹⁷ Una eco baudelairiana di questo paragone è nel verso "et son ventre et ses sein, ces grappes de ma vigne" (Les fleurs du mal).

"Un sigillo nella tua mente
 E un braccialetto sul tuo braccio io sia
 perché l'Amore è duro
 Come la Morte
 Il desiderio è spietato
 Come il Sepolcro
 Carboni roventi sono i suoi fuochi
 Una scheggia di Dio infuocata
 Le Grandi Acque non spengono l'Amore
 i fiumi non lo travolgono",

ma l'ultima nota vibra come un rapido sospiro, come sottile ed inquietta percezione di separazione e di lontananza:

"Oh Amato mio che fuggi
 Come la gazzella o il cerbiatto apparì
 Sulle alture odorose".

6. INANNA-ININI ED ELENA: EMBLEMI, NOMI E DESTINI

Con il metro del nostro binomio ovidiano (eros e intelligenza) possiamo ora misurare l'incremento di individualità e di individuazione a partire dalle coppie primordiali (Adamo ed Eva, Enkidu e la prostituta) attraverso l'ipostasi divina della Mesopotamia sumerica (Inanna e Dumuzi) per giungere alla compiutezza umana del Cantico dei Cantici ebraico (Salomone e la Sulamita). Con il mondo greco assistiamo infine all'epifania della persona, cioè alla pienezza dell'individuo. Omero, a ben guardare, non propone con Paride ed Elena la coppia paritaria degli Amanti, ma impone con Elena e in Elena la Donna da amare, *das Ewigweibliche*, per dirla con Goethe (Paride, dal canto suo, è debole sineddoche della controparte maschile ed è tutt'altro che un personaggio faustiano). Per lei soffrono Greci e Troiani, giovani e vecchi, senza che ciò appaia insensato o ingiusto. Si ricordi il celebre passo dell'Iliade (III 149ss.), in cui i compagni di Priamo

"sedevano - gli Anziani - presso le porte Scee;
 per la vecchiaia avevano smesso la guerra, ma parlatori
 nobili erano, simili alle cicale, che in mezzo al bosco

stando sopra una pianta mandano voce fiorita:
così sedevano i capi dei Troiani presso la torre.
Essi dunque videro Elena venire verso la torre,
e a bassa voce l'un l'altro dicevano parole fugaci:
"Non è vergogna che i Teucri e gli Achei schinieri robusti,
per una donna simile soffrano a lungo dolori:
terribilmente, a vederla, somiglia alle dee immortali!"¹⁸.

Si ricordi che subito dopo a lei si rivolge Paride sconfitto, una prima volta da Menelao ed una seconda, ben più gravemente, da Eros, per realizzare con la complicità di Afrodite il suo desiderio d'amore. Ma chi è Elena, quali sono le più antiche radici ideologiche e concettuali che ancora in parte traspaiono sotto lo splendore del suo nome emblematico? Di lei ricorderemo, tanto per cominciare, un'origine acquatica (in quanto figlia di Leda e di Zeus, trasformato in cigno), circostanza messa in rilievo nell'*Etymologicon magnum* (ed. 1962, p.328), che si esprime così: "Elena, l'eroina: o in rapporto al prendere (*helo*), al portar via (*helkýo*), colei che con la sua propria bellezza porta via (seduce) gli uomini; oppure per il fatto di prendere molti con la bellezza; oppure in rapporto all'Ellade; oppure in rapporto all'essere stata generata in una palude (*hélos*) ... Dalla palude dunque è stata chiamata Elena". In effetti al nome di Elena sembra possibile accostare il termine *elene* (anche *elane*) con i significati di "torcia (fatta di legni resinosi legati insieme)" o di "fascio di canne" (in qualche caso anche "paniere di vegetali intrecciati"). Il rapporto con l'acque e con specie vegetali più strettamente connesse con l'acqua è evidente, come pure è evidente che il referente emblematico è il fascio legato e/o intrecciato. Ma estremamente interessante diventa a questo punto il fatto che l'antichissima dea dell'amore mesopotamica Inanna, di cui abbiamo appena parlato, sia chiamata in lingua accadica Inini (pronuncia possibile: *Enene!*) e che il suo emblema, nella scrittura pittografica di Uruk (3500 a.C.), sia proprio il fascio di canne, simbolo del rigoglio vegetale e dei processi di elaborazione che si possono trarre a partire da esso. *Enene*, allora, potrebbe essere il nome antichissimo di un'eroina o di una dea connessa prima con l'acqua e la vegetazione, poi con l'amore e con la guerra (tale è la stessa Inanna sume-

¹⁸ La citazione è tratta dalla traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino: Einaudi, 1950.

rica e la sua riedizione accadica Istar, l'Astarte dei Fenici!)¹⁹. Questo nome, a sua volta, nel mondo greco potrebbe essere stato dissimilato in *Elene*, anche in virtù di un aggancio paretimologico con il nome della "palude", luogo elettivo della crescita rigogliosissima di canne, giunchi ed altre specie vegetali destinati alla connessione e/o all'intreccio, secondo modalità di manipolazione sicuramente antichissime. In questo modo, se non ci siamo ingannati, eros e intelligenza, vale a dire il nostro binomio cognitivo, troverebbero uno straordinario momento di sintesi culturale in Inanna-Elena, cioè in un emblema (il fascio di canne), in un nome (quello qui studiato), in un destino (l'amore e la guerra).

7. EROS E INTELLIGENZA: DAL SILENZIO VIRGILIANI AI FREMITI OVIDIANI

Abbiamo così ripercorso dalla Mesopotamia alla Grecia e dalla Grecia alla Mesopotamia, passando per il mondo ebraico, alcuni momenti salienti della nascita dell'eros nel mondo antico, proponendo il nostro discorso in chiave di considerazione e di misurazione della crescita simultanea della dimensione erotica e di quella intellettiva, sotto il segno delle nozioni forti di individualità e individuazione. Nel quadro gradevole e vivace di queste nostre conversazioni ovidiane, prodromo e prologo al certamen, di cui tutti registriamo con soddisfazione l'imminente seconda edizione, vorrei che le mie parole fossero ora nuovamente intese come un omaggio di un non latinista proprio ad Ovidio nella sua duplice ed inscindibile veste di poeta dell'eros e dell'intelligenza. Sono convinto infatti che tutta l'opera ovidiana si presti a questa duplice ed inscindibile lettura, in particolare nella sua straordinaria capacità di introdurre una tensione dinamica sia a livello linguistico sia a livello referenziale²⁰. Vorrei esprimere questo mio punto di vista ricorrendo ad una procedura contrastiva: nel libro secondo dell'Eneide, proprio all'inizio, Virgilio rappresenta l'esordio narrativo di Enea con un verso famoso: "*Conticuere omnes intente*

¹⁹ Per le implicazioni belliche della bellezza femminile nel *Cantico dei Cantici* v. sopra alla nota 15.

²⁰ In questa prospettiva andrebbero riprese in esame le più importanti figure retoriche del linguaggio poetico ovidiano.

ora tenebant”, dove la stasi assoluta si impossessa di tutti attraverso un silenzio collettivo e l’assorta attenzione dei volti. Coinvolgimento assoluto, si potrebbe dire, di tutti i presenti, ma anche condizione inattiva dei presenti, bloccati nel rango di ammutoliti ascoltatori. Ovidio invece, nel primo libro delle *Metamorfosi* (vv. 199- 200) opera un mirabile e per me non casuale rovesciamento di questa rappresentazione virgiliana, descrivendo l’assemblea degli dei che reagisce al discorso su Licaone da parte di Giove: “*Confremuere omnes studiisque ardentibus ausum/ talia deposcunt...*”. Non vi è dubbio che i due verbi incipitari sono polarizzati non solo in quanto omomorfici nel prefisso *con-* ed antonimici nel loro nucleo designativo di base (“silenzio” vs “fremito”) e nuovamente omomorfici nella loro marcatura temporale, ma anche perché la loro funzione predicativa si esplica rispetto ad una identica designazione di “totalità” (*omnes*). Ma altrettanto polarizzato è il resto del discorso: da una parte, quella virgiliana, si dice che “*intenti... ora tenebant*”; dall’altra, quella ovidiana, si dice “*studiis... ardentibus ausum/ talia deposcunt*” e, se la prima scelta testuale è tipicamente virgiliana, altrettanto tipicamente ovidiana è la seconda. Chiamando in causa uno che di arte poetica è canonicamente esperto, vorrei ora dire che Ovidio concepisce eros e intelligenza sempre in termini di un “*notum*” che si deve convertire in un “*novum*”. E qui si mette in gioco con pieno successo la sua amorosa capacità di “*in nova... corpora*” (si rifletta all’aggettivo!)... *mutatas dicere formas*”, cioè di mettere in scena, mostrare, cioè in definitiva *dicere* metamorfosi o dinamismi delle forme. In definitiva: Ovidio, ancora una volta, ci appare come perfetta sintesi di eros e intelligenza, attraverso un “*perpetuum carmen*” che è vitale e razionale movimento.

DOMENICO SILVESTRI
Istituto Universitario Orientale - Napoli

UMBERTO TODINI

PITAGORA MAESTRO DI NON VIOLENZA.
 EPOS ED EROS NELLA STRUTTURA DELLE METAMORFOSI

L'EFFETTO DI METAMORFOSI

L’armonia compositiva delle *Metamorfosi* possiede una natura particolare, una natura le cui leggi, malgrado diciassette secoli di popolarità e nonostante la recente ripresa della fortuna dell’opera, continuano a sfuggire¹. Si tenta di ricostituirle ponendosi all’ascolto del sistema delle assonanze dei rapporti tra testo e contesto; a tratti, si ritiene di averle raggiunte. Ma, al vaglio ulteriore, i procedimenti di lettura così impiegati risultano costruiti a posteriori; si applicano all’opera come griglie esegetiche parziali suggerite dagli infiniti, e talora fuorvianti, spunti eruditi che l’opera offre incessantemente; non chiariscono, come pur si vorrebbe, la ragion d’essere di un percorso creativo decisamente anomalo ed originale, di una poetica sempre lieve e sapiente ma la cui chiave unitaria sfugge quanto nessun’altra.

E nonostante ampie zone della conoscenza di questa opera siano uscite dall’ombra, tuttavia l’impressione che gravi su di essa un’armonia turbata già in sé, difficile se non addirittura mancata, persiste².

¹ Oltre alla classica *Année Philologique* che, grazie alla straordinaria dedizione di Juliette Ernst, ha ormai quasi completato il proprio aggiornamento, cf. il repertorio bibliografico di H. HOFMANN, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II, 31, 4, Berlin-New York 1981, pp. 2168- 2263, che, pur segnalando quelli precedenti, riguarda soltanto gli anni 1950-1979!

² Di tale situazione e su versanti di ricerca diversi, sono emblematici i lavori di J. CHAMONARD, *Les Métamorphoses*, Paris 1966; G. ROSATI, *Narciso e Pigmalio-*

In effetti, malgrado l'imponente apparato di conoscenze sulle quali è costruita - una *Quellenforschung* giustamente inesausta continua a fornirne le fonti storiche di accesso³ -, la leggibilità del poema resta vincolata ad un tratto tecnico del suo linguaggio; un tratto neppure nascosto ma che, sovrappreso dall'eminenza delle funzioni cui assolve nell'annodare e sciogliere sapienza con lievità narrativa, finisce col rimanere dietro le quinte: o, peggio ancora, finisce, là dove se ne colgano isolatamente gli aspetti più esterni, coll'essere assimilato ai fenomeni della ridondanza⁴ già anticamente osservati, seppure a torto⁵. Esso, invece, appare il cardine, anche se fuori vista, della fluidità del racconto e della

ne, Firenze 1983; J.P. NERAUDAU, *Ovide ou les dissidences du poète*, Paris 1989; A. BARCHIESI, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in "MD" 23, 1989, pp. 55-97. La forza allusiva, storica, filosofica e religiosa, di questo poema, è tale, che ciascuna delle interpretazioni cui dà luogo tende poi a sovrapporsi, oscurandolo, a quel nucleo creativo, retorico e poetico, che invece deve considerarsi il solo a renderla possibile. A tale prospettiva che ho già tentato di illustrare per quanto concerne i rapporti tra Ovidio e Ennio, *Il pavone sparito. Ennio modello di Ovidio*, Roma 1983, pp. 144 (cf. rec. di A. Romeo in "BSstud Lat" 14, 1984, pp. 121-124), e della quale il presente lavoro prosegue alcune indicazioni di fondo nella rilettura 'interna' della poetica delle *Metamorfosi*, si dovrà talora fare ricorso. A Scevola Mariotti, *La carriera poetica di Ovidio*, introd. a P. OVIDIO NASONE, *L'arte di amare*, Milano 1984, pp. 5-44 (rist. da "Belfagor" 12, 1957, pp. 609-635), va il merito, nella storia della critica ovidiana, di aver ricondotta l'esegesi delle *Metamorfosi* ad un'analisi strettamente letteraria e poetica. La quale proprio perché riduce le posizioni interpretative come anche le valutazioni fino ad allora date, restituisce l'opera ad una rilettura obiettiva e feconda.

³ Il coronamento storico della *Quellenforschung* ovidiana può essere considerato il commento di F. BÖMER, *P. Ovidius Naso Metamorphosen Kommentar* (7 voll.), Heidelberg 1969-1986. Un superbo lessico delle fonti, non privo talora di schematismi e sviste, del resto inevitabili anche in imprese tanto gigantesche. Là dove, ad esempio, pur in presenza di riscontri suggeriti dal testo, non cita fonti pur ovvie. Così, ad es. in *Met.* I 720, II 531, XV 385 ss.. U. TODINI, *Il pavone sparito. Ennio modello di Ovidio*, Roma 1983, p. 21; *L'Altro Omero. Scienza e storia nelle Metamorfosi di Ovidio*, Napoli 1992.

⁴ Quella *lascivia* o "esuberanza" della fantasia del linguaggio delle *Metamorfosi*, di cui Ovidio venne accusato da alcuni contemporanei e non. Sui termini *lascivia/lascivire* coi quali si designarono anticamente gli attributi più rilevanti della poesia di Ovidio, cf. le pagine postume (redazione a c. di R. Lamacchia), di A. RONCONI, *Fortuna di Ovidio*, "Cultura e Scuola" 29, 1-2, p. 7 ss. e su tutta la questione U. TODINI, *Ovidio lascivo in Quintiliano*, in *Eros lascivo. Il genere e le sue Metamorfosi*, in c.d.s. Napoli (ESI); ed inoltre, *Gli inizi della fortuna di Ovidio*, in *Atti del I Certamen ovidianum sulmonense*, Sulmona 1999.

⁵ L'accusa di *lascivia*, di "esuberanza" (v. nota precedente) di cui si fa oggetto il poeta, appare curiosamente formulata: sembra tradire le difficoltà di allarga-

sua millenaria popolarità. Intendo quel tratto, tutto ovidiano, della tecnica compositiva come anche quell'unica possibilità di cogliere il senso della poetica delle *Metamorfosi* e che può qui definirsi *effetto sorpresa*.

Quintiliano, anche se in un contesto giocoforza riduttivo, lo definisce *gioco di prestigio*. E tuttavia Quintiliano (il cui giudizio in ultima analisi significa: Ovidio può ben permettersi i giochi di prestigio perché ha le sue buone ragioni!) lo considera legge di *necessità* del poema⁶.

re alle ragioni di una poetica inedita l'origine di un giudizio che si esprime non senza qualche contraddizione. È il caso del brano sul diluvio (*Met.* I 262-312) a proposito del quale Seneca (*Nat. quaest.* 3, 27, 13-14), riecheggiando Seneca padre (*Contr.* 2, 2, 12), prima loda il verso 292 perché adeguato al fenomeno descritto, poi giudica infantile il verso 304, pur bellissimo, nel quale all'ibridismo di due (*unda* e *tellus*) dei quattro *corpora*, che determina il diluvio, Ovidio associa quello delle fiere (lupi, leoni, tigri) trascinate dalle acque insieme al bestiame. Sfugge al giudizio di Seneca il legame di quest'ultimo verso con due momenti focali dell'opera, dove s'illustra, da prospettive diverse, quella di Giove (I 164 ss.) e quella di Pitagora (XV 104), l'origine del *nefas* alimentare (la metamorfosi di Licaone in lupo, che è tra le cause stesse del diluvio, e il divieto, fatto da Pitagora, di ingurgitare carni sull'esempio dei "pasti dei leoni").

⁶ Tuttavia, analogamente a Seneca, Quintiliano, *Inst.* 4, 1, 77, da una parte afferma: *illa vero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius velut praestigiae plausum petat, ut Ovidius in Metamorphosesin solet lascivire* [Nelle scuole è in verità frigida e puerile quell'affettazione, tale che proprio la transizione produca ad ogni costo la sentenza, e come a cercarne l'applauso di un'illusione, così come sovrabbonda nel fare Ovidio nelle *Metamorfosi*]. Però, poi prosegue, *quem tamen, excusare necessitas potest, res diversissimas in speciem unius corporis colligentem*, [Ma costui lo può giustificare la necessità, poiché mette assieme cose diversissime sotto la specie di un corpo unico.].

Come Seneca, Quintiliano rimprovera ad Ovidio ciò stesso che, poi, deve riconoscergli, quantomeno sul piano della *necessitas* formale delle *Metamorfosi*. Egli non si pone evidentemente il problema della gradazione dei rapporti di cui è anche espressione ciò che definisce ridondanza dei *transitus* e che, tuttavia, riconduce, senza avvertire la propria contraddizione, all'economia generale del poema, al fattore specifico di esso. In altri termini riconosce alle *sententiae* ovidiane la funzione di *transitus*, di transizione, ma non sembra comprendere che proprio questa costituisce la giuntura ineliminabile, tutt'altro che *lasciva*, dell'unità del poema. E che - è il maestro degli oratori ad affermarlo - serve a *colligere*, ad assemblare in un unico corpo, le membra diversissime del poema. A. RONCONI, *art. cit.*, unisce i giudizi dei Seneca, padre e figlio, a quello di Quintiliano, traendone indubbe illuminazioni esegetiche per quanto concerne la conformità del giudizio antico di *lascivia/sovrabbondanza/ridondanza* su di Ovidio. Tuttavia, sembra sottovalutare il contesto propriamente educativo-retorico dei giudizi quintiliani; non vede che tali giudizi, respingendo ciò che pur affermano, rivelano di leggere le *Metamorfosi* come un vecchio poema epico. Non afferrano, o anche, ne rifiutano pregiudizial-

In effetti anche là dove l'esposizione potrebbe apparire labirintica, il rapporto di fondo con l'assieme continua ad essere preservato in questa legge di necessità che, fra tenuta ed attesa narrative, costruisce e rilancia la scoperta dell'universo ovidiano: effetto, certamente, della prospettiva filosofica, ma realizzato nella messa a punto di un linguaggio che sembra trasporre sulla scala globale di un intero poema epico quella capacità di stupirsi e di stupire che Aristotele considerava la qualità sorgiva dei processi di conoscenza ed in particolare di quelli legati al mito⁷.

Ma anche a voler prescindere dal passo aristotelico, che se non altro aiuta a chiarire le componenti remote della poetica delle metamorfosi in generale (a più di un titolo legata al concetto di "meraviglia") e di quella ovidiana in particolare (ad esempio, in quell'aggiornamento del filosofo in poeta epico che l'opera suggerisce per proprio conto), anche a voler considerare l'opera soltanto dal punto di vista compositivo, soltanto nella realtà del suo linguaggio, come altrimenti definirne il tratto saliente, se non *effetto sorpresa*?

Effetto narrativo per antonomasia, esso viene costruito ad arte ed opera fin dalle battute iniziali, dove peraltro riveste, come ormai appurato, la funzione di tradurre il titolo, e di differenziare l'opera e la sua poetica sul piano della tradizione poetica precedente, metamorfica e non⁸:

mente, quella innovazione, che assimilando la tradizione del genere delle metamorfosi a quella del genere epico, ne ha anche spostato e per la prima volta grazie ad Ovidio - soprattutto nel caso di lettori antichi e dotti abituati alla conformità dei generi - l'asse di lettura. Eppure, di fatto, Seneca e Quintiliano inconsapevolmente ammirano Ovidio per gli stessi motivi per cui vorrebbero condannarlo.

⁷ Arist. *Met.* A 2, 982b 11-19: διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν, ἐξ ἀρχῆς μὲν τὰ πρόχειρα τῶν ἀπόρων θαυμάσαντες, εἶτα κατὰ μικρὸν οὕτω προϊόντες, καὶ περὶ τῶν μείζονων διαπορήσαντες, οἷον περὶ τε τῶν τῆς σελήνης παθημάτων, καὶ τῶν περὶ τὸν ἥλιον καὶ ἄστρα, καὶ περὶ τῆς τοῦ παντὸς γενέσεως. ὁ δ' ἀπορῶν καὶ θαυμάζων οἶεται ἀγνοεῖν (διὸ καὶ ὁ φιλόμυθος φιλόσοφος πᾶς ἔστιν. ὁ γὰρ μῦθος σύγκειται ἐκ θαυμασίων).

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

⁸ Persuasive in proposito le pagine di M. SCOTTI, *Il proemio delle "Metamorfosi" tra Ovidio e Apuleio*, "GIF" 13 [XXXIV], 1982, pp. 43-65.

*In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora...* (Ov. *Met.* I 1s.)⁹

[L'animo vuole narrare storie di forme che cambiano corpi]

Soprattutto a tale effetto, raggiunto con tutti i mezzi di un magistrale e pur sempre, per il tempo di Ovidio, non innaturale impiego dei tropi retorici, è affidato il compito di comunicare una rappresentazione del mondo tanto complessa nel suo dispiegarsi esemplificativo quanto - è il caso di dire, visto che essa riposa sulla dottrina dei *corpora genitalia* - elementare nei suoi presupposti. Tale effetto deve già di per sé essere considerato, oltre quanto generalmente non lo sia stato, esito narrativo del concetto di metamorfosi, come pure dell'innesco, senza eguali, nella tradizione epica, della tematica erotica. Peraltro tali presupposti formali e linguistici hanno un punto di riscontro e di elaborazione tra inizio del poema e libro conclusivo, in quel passo situato tra dimostrazione del moto perpetuo del tempo (vv. 199-236) e morfogenesi degli elementi, prima della illustrazione della *fortuna locorum* dei mutamenti geofisici (262 ss.), che apre all'illustrazione dei bradisismi, dei movimenti tettonici, biologici, storici e le cui cause sono ricondotte alla differenza del peso degli atomi:

*Haec quoque non perstant, quae nos elementa vocamus;
quasque vices peragant (animos adhibete), docebo.
Quattuor aeternus genitalia corpora mundus
continet; ex illis duo sunt onerosa suoque
pondere in inferius, tellus atque unda, feruntur;
et totidem gravitate carent nulloque premente
alla petunt, aer atque aere purior ignis.
Quae quamquam spatio distant, tamen omnia flunt
ex ipsis, et in ipsa cadunt; resolutaque tellus
in liquidas rarescit aquas, tenuatus in auras
aeraque umor abit; dempto quoque pondere rursus
in superos aer tenuissimus emicat ignes.
Inde retro redeunt idemque retexitur ordo;
ignis enim densum spissatus in aera transit,
hic in aquas; tellus glomerata cogitur unda.
Nec species sua cuique manet rerumque novatrix
ex aliis alias reddit natura figuras.*

(Ov. *Met.* XV 237-253)

⁹ L'edizione dalla quale si cita è quella di G. LAFAYE, Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris 1987, 3 voll.

[Neanche sono stabili quelli che chiamiamo elementi: per quali stadi agiscano ora spiegherò. (A me le menti!) Quattro corpi genitali l'universo da sempre eterno contiene: due d'essi sono pesanti e per il loro peso, terra e onda, son portati verso il basso, gli altri privi di gravità poiché nulla li preme, vanno verso l'alto, l'aria e, più puro dell'aria, il fuoco. Sebbene distino nello spazio, in verità tutto proviene da essi e in essi ricade: la terra disaggregata si disperde nelle liquide acque; rarefatto l'umore va in vento e in aria; sciolto ulteriormente il peso l'aria torna a brillare tenuissima verso i fuochi di sopra. Poi vanno a ritroso e identico si ritesse l'ordine: infatti il fuoco ispessito transita in aria densa, questa in acqua; agglomerata l'onda, la terra viene compressa. Di nulla resta l'aspetto, rinnovatrice di tutte le cose la natura dalle une alle altre scambia le figure].

Così Ovidio fa spiegare a Pitagora non soltanto l'arcano della sua visione del mondo, il fondamento fisico e formale della realtà cui riconducono gli elementi costitutivi ma, assieme, i presupposti di una poetica che deve sciogliere, rappresentandole e spiegandole, le infinite incognite, le infinite sorprese attraverso le quali la conoscenza (della realtà e delle metamorfosi) si manifesta e deve essere appresa anche nella sua dominante erotica. I quattordici libri frapposti tra questi brani potrebbero apparire eccessivi a motivarne un rapporto tanto operativo e profondo. Ma tale distanza potrà acquisire un senso ben diverso ove si rifletta sul legame filosofico e testuale che unisce i due brani tra di loro, e questi, a loro volta, con i libri intercorsi: *corpora*, *formae* e *figurae* sono infatti l'oggetto antonomastico delle prime parole del poeta, della teoresi del filosofo e, non occorrerà ricordarlo, le parole chiave di tutto il poema che ad esse intreccia il motivo conduttore centrale della narrazione.

D'altra parte, l'*incipit* e il finale del poema (e non solo limitatamente a quella sezione nucleare della dottrina esposta da Pitagora, cf. *supra*) esprimono il comune nesso formale tra discorso di Pitagora, programma del poeta e svolgimento narrativo. Per quanto possa sfuggire, talora, nel corso della lettura, qualche componente isolata, qualche dettaglio di tale rapporto, impianto ed effetto narrativi del poema coincidono. Ubiqui, ne ripetono e spiegano la prospettiva dominante nel mutamento tra *corpora* e *formae* ma, più esattamente, quella di un linguaggio

che traduce tale dominante in regola d'arte, in strumento retorico.

Peraltro, se l'*incipit* fornisce di per sé una chiave di lettura già sufficiente alla tenuta narrativa pura e semplice, si dovrà nondimeno osservare che la serratura filosofica e formale di tale chiave non può che essere nel discorso del quindicesimo libro: vi conduce ma, una volta all'interno, si comprende che ne è stata anche forgiata. Se infatti provassimo a spostare la serratura là dove Ovidio ha invece posta la chiave (e quanto più facilmente di noi avrebbe potuto farlo il lettore antico!), e cioè a dire nell'*animus*, nell'*incipit* del poema, vedremmo che le funzioni dell'*incipit* ne verrebbero chiarite e amplificate di colpo. Ma poi, ovviamente, in un poema stravolto in tal modo, ne risulterebbero turbati quei rapporti di fondo che l'opera instaura tra poeta e filosofo, tra antitesi e tesi, tra poeta-discepolo e maestro! Su tale questione torneremo più avanti.

Basti qui osservare che nelle *Metamorfosi*, almeno alla luce di tale effetto della sorpresa, i rapporti tra parola e contesto, tra dettaglio e disegno, non sono turbati; ritmo narrativo e scansione didascalica, al di là di ogni rischio esegetico, rivelano la vitalità e le intenzioni di una poetica, di un'armonia, fortemente differenziate, non omologabili a quelle di nessun altro poema epico del mondo antico.

Viene dunque da chiedersi se l'enigma di tale differenza che continua a turbare detrattori e sostenitori dell'opera, e che si scioglie per largo tratto nella ricerca tematica delle fonti latine e greche che Ovidio fa, mentre persiste quanto all'origine e alla natura della tecnica, non sia da ricondursi piuttosto, per quest'ultimo e non minore aspetto, alla questione estetica. Una questione che soprattutto Orazio aveva rielaborata ed amplificata segnatamente nell'*Ars poetica*, circa cinque lustri prima della pubblicazione delle *Metamorfosi*. È del resto noto che pur se prioritario in senso generale, l'uso delle fonti greche che Ovidio fa, si rivela poi aderente a motivi topici e tipici della cultura e della tradizione latine; come nel caso del riuso letterale di versi degli *Annali* di Ennio, ma anche in quello del tema delle metamorfosi che egli, sul piano storico della tradizione, poté adattare ed estendere al genere epico latino, certamente grazie all'influsso della grande diffusione di un genere delle metamorfosi propriamente detto, ma grazie soprattutto al precedente degli *Annali*, un poema che apriva con la famosa metamorfosi di Omero in pavone e, forse, in Ennio stesso¹⁰.

¹⁰ *Il Pavone*, cit., p. 114 ss. Ma poi, riflettendo sui rapporti di *Met.* XV 252-306 con Plin. *N.h.* 1, 204-223 e con Strab. 1, 3, 3-21, vien da pensare a Posido-

E dunque, la atipicità strutturale delle *Metamorfosi*, peraltro già segnalata dal giudizio di Quintiliano, invece che di un'armonia turbata, non sarà la conseguenza naturale di una poetica che ha scientemente mutato le regole dei generi? E quell'esuberanza fantastica che disturbava qualche dotto ed antico lettore, non nasconderà, invece, la punta emergente, un effetto di più ampia portata e voluto, riconducibile ad una visione il cui obiettivo poetico sia in ogni momento: scoprire, conoscere, sorprendere?

Quali apparirebbero le *Metamorfosi* se, ad esempio, le leggessimo alla luce dell'*Ars poetica* di Orazio? Ovviamente ne scaturirebbe l'impressione di trovarci di fronte ad un groviglio di ibridi. Ma di questo problema, ovvero dell'invenzione dell'ibrido da parte di Ovidio, torneremo ad occuparci in altra occasione. Invece qui, ripercorrendo rapidamente tutti gli *incipit* della tradizione epica, tentiamo di coglierne le differenze sostanziali rispetto alle *Metamorfosi*.

LE DISSONANZE DEL GENERE EPICO. LA STRUTTURA BIPOLARE

Μοῦσαι Πιερίηδεν ἀοιδῆσι κλείουσαι
(Hes. *Op.* 1)

[Muse di Pieria che date gloria con il canto];

Μουσῶων Ἐλικωνιάδων ἀρχώμεθ' ἀείδειν
(Hes. *Th.* 1)

[Dalle Muse del Monte Elicono cominciamo a cantare];

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
(Hom. *Il.* I 1)

[L'ira cantami, o dea, di Achille Pelide];

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά
(Hom. *Od.* I 1)

[L'uomo cantami, Musa, poliforme che molte avventure];

nio, e, in senso più generale ai *θαυμάσια* di Callimaco e al *περὶ ὑδάτων* di Teofrasto. Per quanto concerne la natura composita del sincretismo ovidiano, si può andare ben oltre le affermazioni di A. SCHMEKEL (*De Ovidiana Pythagorae doctrinae adumbratione*, Greiswald 1885, p. 76) sui rapporti Ovidio-Varrone, come anche al di là delle riserve di G. LAFAYE (*Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1904). Ma su Ovidio poeta della memoria cf. AA.VV., *Ovidio poeta della memoria*, a c. di G. PAPPONETTI, Roma, 1991.

Musae quae pedibus magnum pulsatis Olympum...
(Enn. *Ann. fr.* I 1)

[Muse che con la danza muovete l'immenso cielo];

*Aeneadum genetrix hominum divomque voluptas
alma Venus.* (Lucr. *De r.n.* I 1)

[Capostipite dei figli di Enea, amore di dèi e di uomini, alma Venere];

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
(Virg. *Aen.* I 1)

[Canto l'armi e il valoroso che primo dalle sponde di Troia];

*In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora.* (Ov. *Met.* I 1)

[L'ispirazione mi porta a raccontare storie di corpi che cambiano forme].

Ciò che unisce questi *incipit* è il fatto che essi danno in breve, una volta per tutte, la nota tenuta dalla narrazione. Tornando ad essi e ai rispettivi proemi, il lettore ritrova la chiave narrativa generale. Anche nel caso del *De rerum natura*, nonostante la marcata novità di tutta la trattazione seguente, la iniziale invocazione a Venere continua a fornire la chiave dominante dell'opera, la rappresentazione del principio del piacere dinamico della conoscenza, lo annuncia e lo riassume. In altri termini la funzione proemiale è topica, copre una volta per tutte l'intero racconto; anche là dove, come nell'*Eneide*, si presentino ritorni tematici intermedi.

Nelle *Metamorfosi incipit* e proemio si prolungano inestricabili nell'*aition* successivo fino alla prima nascita del genere umano (v. 76) se non, addirittura, fino al nuovo inizio dell'umanità (quella 'storica, attuale') dovuto a Deucalione e Pirra dopo il diluvio (v. 348 ss.), e al ripopolamento degli animali terrestri (v. 416 ss.), e in ciò assolvono, quantomeno oltre misura, alla loro funzione tradizionale.

Ma, oltre a tale funzione proemiale e già ben rilevata rispetto alla tradizione, l'opera presenta, dopo ben quattordici libri, un ritorno tematico insolito per collocazione e ampiezza: il discorso di Pitagora nel quindicesimo libro costituito di quattrocento e dieci versi cui vanno aggiunti gli altri quattordici della presentazione del filosofo da parte di Ovidio¹¹.

¹¹ D'altra parte l'enunciazione particolare degli argomenti insieme scientifica e mitologica, come pure la cura magistrale che Ovidio profonde nella

Non si può dubitare del fatto che se, dal punto di vista della struttura, tale ritorno tematico costituisce la novità più evidente dell'opera, inoltre, esso suggerisce una poetica che bilancia tra due poli estremi, ma entrambi essenziali alla lettura e all'intelligenza dei miti esposti, l'equilibrio narrativo e formale di tutta l'opera. Ove invece si continui ad applicare alla lettura delle *Metamorfosi* un'ottica monopolare, si finirà col leggersi, nel migliore dei casi, un'*Eneide*, un'*Illiade*, una *Teogonia* mancate.

Ma lo impedisce quell'esordio già così fortemente distintivo e che, nei pur minimi particolari terminologici e formali, esibisce inequivocabilmente la diversità dell'opera sia dall'*epos* metamorfico che da quello storico¹². Esordio che, inoltre, traduce sinteticamente, distinguendoli, i compiti del poeta da quelli che il poeta stesso assegna al filosofo nei versi 60-75 del XV libro. Senza tale raffronto, l'ampiezza programmatica di un esordio che dilata e ricomponde progettualmente, sotto mutati confini, poetiche già note e famose (quelle, fra le altre, di Omero, Esiodo, Nicandro e Macro) risulterebbe priva di ciò che più la distingue rispetto alla tradizione dell'*epos* metamorfico e non-storico. Distinzione e novità che, invece, risultano in primo piano perché poggiano sul ritorno tematico del XV libro, summa filosofica o dottrina che la si interpreti. La bipolarità della struttura delle *Metamorfosi* si lascia cogliere proprio in ciò che distingue proemio e ritorno tematico. Essa risulta infatti giocata sulla divisione dei ruoli: ad Ovidio il canto, a Pitagora la dottrina. Se 'sottraessimo' da Pitagora Ovidio, cioè a dire se eliminassimo dal discorso di Pitagora ciò che di analogo offre il proemio dell'opera (ad es. l'illustrazione della cosmogenesi, oppure la nascita dell'uomo, oppure le età mitiche, oppure, ancora, l'origine del *nefas*), ciò che in ogni caso resterebbe specifico del *logos* di Pitagora sarebbero gli attributi sacrali (ad esempio, il viag-

ricostruzione del personaggio e nel verbo di Pitagora, segnalano che a questa sezione il poeta conferisce un peso narrativo equivalente se non anche idealmente superiore a quello del proemio vero e proprio. E a ciò andrebbe ricondotto anche l'annoso problema della diversità del linguaggio di Ovidio rispetto a quello che Ovidio fa usare al suo Pitagora.

¹² Quella diversità lungo la cui ricognizione gran parte della critica pur avviata (soprattutto quella d'oltre Oceano: in proposito il chiaro ed epitomatorio bilancio di tendenze di G. K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses. An introduction to the basic aspects*, Berkeley and Los Angeles 1975, pp. VII-XI) non ha saputo trarre conclusioni adeguate, giungendo ad attribuire - forse a causa dell'applicazione di schemi di analisi precostituiti - ad Ovidio una ideologia di intenzioni e non, se mai, di semplici effetti.

gio, l'incarnazione, il tono enunciativo dei dogmi che egli spiega, e così di seguito). A Ovidio sembrano soprattutto restare gli effetti di quella sapienza. Anche ove la sua enunciazione coinvolga, come sembra coinvolgere, una modernizzazione scientifica della visione di Pitagora, Ovidio, nella sostanza, sembra voler illustrare quella tipologia mitica che Pitagora, secondo una visione più sintetica (primitiva?) ma certamente sacrale, enuncia a ridosso dei propri dogmi.

Se infatti i miti enunciati da Pitagora e illustrati dalle *Metamorfosi* si lasciano ricondurre ad una analisi tipologica comune (e tale raffronto ovviamente non è mancato anche se, forse, ci si è attesi troppo da esso, mentre ci si dovrebbe limitare a vedervi una modernizzazione dell'atteggiamento filosofico del poeta), non altrettanto è possibile fare sul piano del confronto di ciò che potrebbe accomunare la figura del poeta con quella del filosofo. Su tale piano, Ovidio non risulta porre se stesso in concorrenza con Pitagora, non vuole apparire il depositario di una sapienza che non può competergli così come invece compete a Pitagora che ne è depositario e iniziatore (e come Ennio, peraltro, negli *Annali* aveva lasciato credere per sé e per la propria poesia, assumendo direttamente, attraverso sogno ed incarnazione, sapienza e attributi omerici). A Ovidio poeta, e tutta l'opera lo prova, compete soltanto di *dicere*, di raccontare la storia di quei miti, ivi compreso il mito di Pitagora, che sono il fondamento didascalico e scientifico di ogni conoscenza.

Il tratto enigmatico delle due summe, poetico-programmatica la prima (esordio e proemio eziologico, ma, in senso più generale, mitografica), filosofica l'altra (presentazione da parte di Ovidio in funzione di esordio e discorso di Pitagora in funzione di proemio introduttivo al mito di Roma), consiste nel fatto che esse appaiono simili in ciò che pur le divide: poli, osservatori, ma diversamente dislocati, di un solo universo mitico. Entrambe le summe occupano spazi narrativi autonomi e ben differenziati, si riflettono da lungi ma soltanto in apparenza risultano interscambiabili. Rispetto a chi procede all'interno del *mundus* narrativo, la visibilità e la funzionalità specifica di queste summe sembra essere quella di veri e propri poli. Come rispetto al cielo astronomico oppure sul globo, esse variano col variare di chi vi assume posizioni via via diverse: possiamo anche non essere in grado di vederle, eppure esistono e consistono nella realtà che ci determina. È, forse, questo il calcolo di Ovidio: un Atlante narrativo del suo *mundus*, nel quale i poli, distinti in forma di summa poetica e di sum-

ma filosofica, il poeta e il filosofo, costruiscono e fomentano l'equilibrio narrativo e la tenuta d'insieme: un grande *logos* a carattere scientifico e sacrale.

Ma se le funzioni, sia tradizionali che innovative, del proemio risultano evidenti, quelle che qui inoltre si prospettano, numerose nel ritorno tematico del XV libro, possono raccogliersi almeno in due gruppi:

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

- ribaltare ed assimilare il proemio (con i miti dell'universo che ne discendono), rilanciandolo in quel nuovo inizio o ampliamento di prospettiva, un vero e proprio proemio sacro delle origini della storia romana che il discorso di Pitagora rappresenta a sé, perché situato dopo la morte di Romolo, nel viaggio di istruzione che Numa compie a Crotona per poter accettare di divenire il secondo re di Roma.

Ma in qual modo tali funzioni si espletano nel vivo della poetica ovidiana? Anche in questo caso il combinarsi dei versanti (esegetico e 'obiettivo') della lettura suggerisce che la sorpresa, l'effetto di metamorfosi ed insieme l'ibridismo più rilevanti di tutta l'opera sono quelli che riserba il quindicesimo libro: la comparsa di Pitagora 'in persona', *in verbis*, il mito di una sapienza che riaccende con la rivelazione, la propria visione, la visione di tutti i miti narrati e dunque - siamo infatti in chiave finale - in ciò viene a costituire, dopo il proemio, l'altro polo narrativo dell'opera; un polo la cui funzione strutturale sembrerebbe esaurirsi nel sostenere e nel magnificare l'insorgente visione della storia di Roma, dopo la morte di Romolo.

Ma tale 'sorpresa' (soprattutto nella prospettiva della tradizione epica), chiaramente programmata sul piano narrativo, come già indicano la dislocazione (finale), il tono (solenne, quasi sacrale) e la materia (la rivelazione degli *ora docta*), contiene in realtà un'altra sorpresa, questa, di dimensioni universali: l'illustrazione del divieto delle carni alla luce della dottrina dei quattro elementi. In ciò si chiarisce il topos etico scientifico che 'guida' l'illustrazione del poeta, i principi ispiratori di tale illustrazione e, quindi, soprattutto, quel principio di mimesi, fondato sull'impiego dell'ibridismo naturale dei *corpora*, delle *formae* e delle *figurae* dell'universo. La necessità del tabù alimentare si fonda infatti sulla conoscenza di una dottrina del mondo - spiega Pitagora - retta dall'ibridismo universale (interazione e palindromia degli atomi, reincarnazione,

metempsicosi, metacosmesi, catasterismi, e così di seguito).

D'altra parte il rapporto topico illustrativo, quello di Ovidio, e insegnativo, quello di Pitagora, sono chiaramente enunciati dal poeta. E' infatti il *docere* del filosofo a rendere possibile il *dicere* del poeta. Con un indubbio ed intenzionale 'distinguo', è Ovidio stesso a precisarlo sia nei primi versi, *dicere formas mutatas in nova corpora*, sia nella presentazione del filosofo del quindicesimo libro, e il cui tratto insistito è quello del *docere: discenda* (*Met.* XV 66); *docebat* (*ibid.* 67); *docta ora* (*ibid.* 14). Racconto e scienza *sub specie* etica, Ovidio e Pitagora sono dunque i poli narrativi complementari di queste metamorfosi dell'universo¹³. Ma, prima di affrontare alcuni dei momenti qui considerati salienti della struttura di questo singolare poema epico, proviamo a rileggerne, in tale prospettiva bipolare, il *dicere* di Ovidio e il *docere* di Pitagora, sui quali qui si ipotizza che esso fondi, e a tracciarne per *verba* e con obiettivi meramente epitomatori, una mappa topologica, quella che eventualmente un autore come Plinio avrebbe potuto scorgervi qualche decennio dopo.

IL MAESTRO DI NUMA

Il ruolo che Pitagora riveste nelle *Metamorfosi*, può dunque considerarsi topico in quanto fondamento sacro di tutta l'opera; e suggerisce che Ovidio abbia assegnato a sé medesimo l'illustrazione dei miti, mentre a Pitagora l'enunciazione dottrina che, a posteriori, riveste la funzione di avvalorare gli *exempla* mitologici intercorsi. Ma tale enunciazione è pur sempre uno degli *exempla* dell'illustrazione condotta da Ovidio, quello che, nella forma diretta dell'ecfrasi pitagorica, fornisce l'archeologia sacra delle *Metamorfosi*. Doppia, in chiave dommatica, gli *exempla* ovidiani, li dimostra fondandoli (nel nesso operante, che tutto il discorso stabilisce tra dottrina degli elementi, dottrina dell'anima e *esus carnis*). Ma inoltre - in ciò, forse, l'aspetto più audace e innovativo di questo *epos* - ne è pure doppiato e dimostrato a sua volta.

Infatti, se la collocazione del 'discorso' all'interno della sezione più recente della storia dell'universo, nelle *origines* di Roma, dal regno di

¹³ Ad un procedimento narrativo analogo fa pensare la *Commedia* di Dante Alighieri nella quale senza i poli, i terminali del viaggio, la foresta oscura e la visione celeste, la narrazione risulterebbe priva di ogni fondamento.

Numa in poi, ha la funzione evidente di magnificare la storia di Roma, ne è pur tuttavia amplificata dal regno di Numa divenutone a sua volta, in quanto *auditor Pythagorae*, padre filosofico e protagonista e ciò grazie, ovviamente, al poeta che ne reinstaura la tradizione epica. Peraltro, proprio nella prospettiva dell'*usus* ovidiano, Pitagora è incarnato in Euforbo (*Met.* XV 160s.) e per questo (Euforbo è del tempo della guerra di Troia), Pitagora può fornire a Numa il carisma della profezia di Eleno su di Roma (*Met.* XV 461ss.). Pertanto Euforbo, per bocca di Pitagora fornisce a Numa la visione del nesso diretto tra Troia e Roma che viene spiegato a Numa indipendentemente dalla genealogia di Enea. Cioè a dire, Ovidio, dal punto di vista narrativo, toglie al viaggio profetico nell'al di là dell'Enea virgiliano (che nell'*Eneide* era pur in posizione strutturale mediana) il "primato", e fa di Pitagora, invece, veicolo, attraverso Numa, di una profezia ricondotta a ben più vasti termini istituzionali, dottrinali e sacrali. È del resto una realtà delle *Metamorfosi* che Numa, prima di accettare il potere di Roma,

...animo maiora capaci
concipit et, quae sit rerum natura, requirit.
(Ov. *Met.* XV 5s.)

[... con mente capace concepisce
più vasti disegni e ricerca la scienza del mondo.],

e soltanto dopo aver ascoltato, a Crotona, Pitagora, soddisfatta tale sete di scienza e di conoscenza dei destini di Roma, accetta di diventare il secondo re:

*Talibus atque aliis instructo pectore dictis
in patriam remeasse ferunt ultroque petitum
accepisse Numam populi Latiaris habenas.*
(Ov. *Met.* XV 479-81)

[Istruita la mente di tali ed altri insegnamenti,
raccontano che poi Numa tornasse in patria e, ancora
richiesto, accettasse le redini della gente del Lazio.]

Dal punto di vista della struttura dell'opera, il rapporto tra Pitagora e Numa dunque sancisce la transizione dal mito dell'universo al mito di Roma o meglio, a quella sezione della storia di Roma che collegandosi direttamente al verbo di Pitagora, chiude la preistoria del mito ed apre sulla storia di Roma. Romolo dunque nelle *Metamorfosi*

ha il compito di depositare il seme di Troia nel mito di Roma, Numa, invece, quello di depositarvi i semi appresi *per ora Pythagorae*, di quella *sapientia* che è fondamento dell'una e dell'altra. Il mito dell'universo di cui il canto di Ovidio ha spiegato cause ed effetti nel corso dei primi quattordici libri, ivi inclusa la cosiddetta piccola *Eneide* fino al regno di Romolo nel quattordicesimo libro, grazie al discorso di Pitagora a Numa, viene così ricentrato nell'universo romano, ma si riassume su quello di Ovidio, ne risulta posto a monte. Infatti le metamorfosi dell'universo che il poeta ha illustrate sono congegnate assieme come causa ed effetto - a posteriori - di quelle che Pitagora illustra a Numa. Anche l'estensione della materia romana, che al di fuori del disegno interno dell'opera (a confronto, ad esempio, con poemi quali l'*Eneide* od anche con i vecchi *Annales* di Ennio e con il *Bellum nevirano*) potrebbe apparire troppo ridotta rispetto a quella greca "troppo" ampia, tre libri su quindici, in sostanza un quinto dell'intera opera, è invece in perfetto equilibrio nel disegno di Ovidio. Infatti si osservi che dei tre libri che compongono questo quinto, il tredicesimo e il quattordicesimo scaturiscono dal mito dell'universo, mentre l'ultimo terzo, cioè a dire il quindicesimo, da solo, dopo il viaggio di Numa a Crotona e il discorso di Pitagora, raccoglie i miti storici essenziali di Roma (giustamente ampliati, rispetto alla prospettiva mitico-didascalica dell'opera, nelle loro componenti locali), dall'elezione di Numa all'attualità: Egeria, Ippolito, Virbio, Tagete, Cipo, Esculapio, assassinio e divinizzazione di Cesare, divinità futuribile di Augusto, metamorfosi di Ovidio in parola. Anche in ciò il quindicesimo libro, occupando, come di fatto occupa, il finale dell'opera, viene a costituirne insieme al primo libro la sua stessa ragione di essere, la sua duplice dominante in chiave: Pitagora è dunque maestro di Numa ma anche di Ovidio e di Roma.

IL MAESTRO DI OVIDIO.

Ma - come dire? - una storia *sui generis* come poche altre. Il canto, l'universo, la dottrina rivelata, Roma, sono i quattro *corpora*, gli *elementa* di questa struttura topica che sembra elaborarne i rapporti attraverso un chiasmo, gigantesco e dinamico, e che ne raccoglie e scambia le *partes*, così come avviene tra *ignis, aer, unda* e *tellus*, secondo quell'interazione palindromica esposta da Pitagora. Un fon-

lamente, grazie al quale non soltanto ogni mito - ivi inclusi quelli 'eroici' - ritrova, per così dire, il proprio 'ombelico' dottrinario e formale, ma un fondamento, inoltre, senza il quale andrebbe inesorabilmente perduto il significato didascalico-scientifico dell'opera, il 'motore' narrativo di essa, quella motivazione di fondo che ne rende plausibile la realizzazione letteraria e retorica, e che del resto mette in essere una poetica della meraviglia e della sorpresa del tutto ignote alla poesia antica, soprattutto a quella epica. Dopo il tentativo pan-razionale di Lucrezio, il genere epico-storico, tornato con Virgilio a più blande forme espressive, si trova con Ovidio ad una svolta clamorosa, nella quale mito e scienza si congiungono a illustrare il cammino della conoscenza della storia.

Nella struttura delle *Metamorfosi* Ovidio sta al mito dell'universo come Pitagora sta al mito di Roma. Ma questo, il mito di Roma, sta ad Ovidio come Pitagora all'universo. Pitagora infatti, oltre che maestro di Numa, è anche maestro di Ovidio, seppure nella prospettiva di una poetica della conoscenza che a sua volta è maestra di Pitagora e di Numa, perché giunge a farli rivivere nell'attualità. Certamente tale disegno dell'opera, nella storia del genere epico, non assomiglia a nessun altro. Lo spunto, se mai, Ovidio potrebbe averlo preso dal mondo della retorica, forse dai trattati di *philosophia universa*, che illustravano, tra esempi e dottrina, la conoscenza del mondo, e che il poeta, sulla scia di quel *non sordidus auctor naturae*, quello straordinario scopritore dei fenomeni della natura, come Orazio definisce Pitagora, riorganizza nell'epos storico, suddividendolo in descrizione fisica e in enunciazione etica: in dottrina e in illustrazione. Per accertarcene possiamo tornare a fare le differenze tra Pitagora e Ovidio: resta pur sempre lo schema di un'opera che assegna al poeta la descrizione su vasta scala della fisica delle metamorfosi da cui nasce la storia, mentre al filosofo la dottrina dell'anima, dell'*anima mundi* che della storia è fondamento fisico e metafisico, seppure ripensato da Ovidio in senso platonico-aristotelico (il suo sincretismo, più che a distinguere, sembra puntare a riorganizzare in un unico *corpus* estetico-gnoseologico le teorie conoscitive allora in campo).

Roma è salva! Le proporzioni non soltanto sono rispettate, ma, se si vuole, tre libri (XIII, XIV, XV) sul mito di Roma, di cui l'ultimo in chiave, potrebbero apparire perfino eccessivi rispetto ai primi dodici che coprono la materia dell'intero universo. Ma è evidente che di almeno di due di essi, il tredicesimo e il quattordicesimo, Ovidio intende soste-

nere il peso, che tuttavia Pitagora si appresta a condividere dall'interno, della storia del secondo re¹⁴.

Se dissonanza esiste, essa non proviene dunque dalle *Metamorfosi*, ma dall'esterno, dal confronto con altre opere epiche, come anche può prodursi in un lettore che, per tenere troppo in vista queste, finisce col voler ridurre quelle a queste. Se per i contemporanei di Ovidio dotati di una eccezionale memoria dei testi, lo sdoppiamento del proemio delle *Metamorfosi* in finale doveva essere ben chiaro anche se difficile da accettare (per via dell'ibridismo dei generi che 'sancisce' teoricamente), per noi, ormai svincolati dalla teoria dei generi, proprio tale sdoppiamento segnala un'innovazione strutturale, per metodicità ed ampiezza di prospettiva, senza precedenti. In essa, infatti, si configura non soltanto la volontà di Ovidio di dar luogo all'effetto di sorpresa più eclatante della sua opera, ma soprattutto l'espedito formale per dar corpo alla sua globale poetica della metamorfosi. Una poetica il cui obiettivo evidente è per noi quello di aprire il genere epico romano ad orizzonti meno provinciali e convenzionali, dove la storia di Roma viene a costituire l'esito, il terminale, pur sempre dinamico, di un moto di conoscenza universale, planetario, il quale si esprime nella natura duplice del mito: passiva realizzazione dell'ibridismo vitale degli elementi, ed attivo suscitatore di conoscenza poetica, filosofica, storica. Per verificare tale 'volontà' di Ovidio si può provare a spostare il discorso di Pitagora all'inizio del poema: ci troveremmo davanti a un testo che potrebbe comunque tenere anche se sbilanciato, perché sarebbe privato, nel suo ultimo libro, di ciò che

¹⁴ Pitagora non era ancora nato al tempo della guerra di Troia ma neanche - si potrebbe sottolineare - al tempo di Numa la cui tradizione pitagorica sembra essersi costituita nel IV secolo. Il primo anacronismo in realtà non sussiste perché superato dalla catena delle reincarnazioni in Euforbo (esplicita), in Omero (implicita); il secondo (che fa Numa contemporaneo di Pitagora) poggia su una tradizione che accetta tale anacronismo e, dunque, se mai, più che intaccare il disegno delle *Metamorfosi*, lo precisa; cf. U. TODINI, *Identità bivalente nel mito delle origini romane dell'Occidente*, in "Conoscenza Religiosa" 3, 1981, p. 332. È peraltro difficile non riconoscere, assieme a gran parte della critica, Pitagora stesso sotto le spoglie onomasticamente imprecisate del *Vir Samius*. Ma forse in tale "imprecisione" a parte i segni del rituale *silentium* sul nome del maestro, andrebbe riconosciuto l'espedito formale col quale Ovidio, coll'occultazione del nome, intende sottolineare la polivalenza metempsicologica del Saggio di Samo (così alleggerendo l'anacronismo di Numa), rimandando a un più generale simbolo, al *topos* della sapienza samia, dove, ad esempio, confluirebbe anche Omero, peraltro *semper florens* secondo la tradizione della catena delle reincarnazioni.

invece lo sostiene di fatto per l'illustrazione del mito di Roma e dunque il senso e l'equilibrio narrativo dell'opera¹⁵. Peraltro l'ipotesi di una sostanziale ed originaria bipolarità della struttura delle *Metamorfosi* può cogliersi, inoltre, nell'osservazione che in essa i riferimenti a Cesare e ad Augusto appaiono soltanto nel I e nel XV libro¹⁶.

IL MAESTRO DI ROMA. DIVIETO DELLE CARNI E NON-VIOLENZA

Ma a parte i ruoli di maestro di Numa e di Ovidio, che possono considerarsi istitutivi dell'opera, quale è o, piuttosto, quali sono, dal punto di vista compositivo e letterario, le altre identità del personaggio inventato da Ovidio che accompagnano quella preminente, quella didascalica che ha la funzione di riconoscere alla civiltà di Roma, attraverso la mediazione del re-discepolo Numa, Pitagora come maestro ispiratore, come *conditor Italicae sapientiae*?

La prima, è l'identità anti-*virgiliana*. E tuttavia non è Virgilio ad essere in causa. Se mai Virgilio, la cui *Eneide* aveva ormai sostituito sui banchi di scuola gli *Annali* dopo un'egemonia culturale di due secoli, rappresenta per la cultura latina del tempo colui che ha scalzato l'*alter Homerus*, cioè a dire Ennio. La funzione letteraria più evidente che si lascia cogliere nel personaggio di Pitagora delle *Metamorfosi* sembra essere, infatti, quella di rimuovere Ennio dal ruolo centrale che, in quanto 'altro Omero', aveva nella tradizione epica latina. E Ovidio vi giunge, grazie a Pitagora, ricorrendo ad un puro e semplice dispositivo dottrinario che lo situa *sub silentio* iniziatico, tra Eufor-

¹⁵ E ciò potrebbe farci tornare a riflettere sulla redazione dell'opera: se cioè Ovidio non avesse recuperato in un secondo momento una serie di componimenti sugli amori divini composti in precedenza giungendo all'attuale redazione dopo una prima che avrebbe potuto iniziare con il discorso di Pitagora. Successivamente la diretta attinenza del *logos* pitagorico con la tradizione di Numa, nonché la monovalenza ieratica che ne sarebbe scaturita per il poema (eccessiva anche rispetto alla temperie anti-pitagorica) potrebbero aver prodotto l'assetto a noi noto e nel quale gli 'amori divini' vennero più agevolmente recuperati ad *exempla* dell'eccfrasi poetica invece che di quella filosofica. Sul valore dell'*epos* d'amore nelle *Metamorfosi*, cf. A. LA PENNA, *Relativismo e sperimentalismo di Ovidio*, introduzione a G. ROSATI in *Narciso e Pigmalione* cit., p. XIX.

¹⁶ Cf. S. MARIOTTI, *art. cit.*, p. 30, e, *ad l.*, W. KRAUS, "Anzeiger für die Altertumswissenschaft" 11, 1958, c. 135 s. In effetti il Mariotti è il solo ad essersi reso conto di tale questione, nella storia della critica ovidiana

bo e Pitagora. In altri termini il poeta dei poeti viene riportato alla sua giusta posizione cronologica nella catena delle incarnazioni. Ma la conseguenza, sul piano della tradizione che Ovidio reinstaura, è sì quella di ridimensionare la figura di Omero, ma soprattutto, siamo infatti a Roma, è quella di espropriare Ennio dal ruolo di successore di Omero che questi si era indebitamente arrogato... Il *logos* di Pitagora scaturisce infatti dall'incarnazione di questi in Euforbo e dunque offre una transizione diretta dalla guerra di Troia all'incarnazione in Pitagora che annuncia a Numa il futuro di Roma. 'Salta' Omero e 'saltano' dunque pure gli *Annali* di Ennio.

Ricorrendo a questo non conclamato e pur efficace dispositivo, Ennio viene eliminato ma, soprattutto, è l'incarnazione di Ennio in Omero ad essere messa 'dietro le porte' del pitagorismo e delle *Metamorfosi*. Né, d'altra parte, essa trova più una sua ragion di essere là dove la dottrina di un Pitagora redivivo viene a saldare in sé medesima e fra di loro, storia dell'universo, guerra di Troia, incarnazione di Euforbo in Pitagora, profezia di Eleno su di Roma (riportata da questi a chiusura del proprio discorso) e storia di Roma, e costituisce in ciò il primato dell'opera.

La visione della storia di Roma di questo poema, rispetto a quelle degli *Annali* ma anche dell'*Eneide*, può dunque vantare, grazie alla funzione che il personaggio di Pitagora vi esplica, una successione diretta tra Euforbo, Omero, Pitagora e Ovidio, con l'esclusione implicita di Ennio e... di Virgilio, il nuovo Omero. Il dispositivo dottrinario delle successioni è rigoroso: ortodosso, sapiente, non sognato, tra *chaos* primordiale e attualità... Chiaramente Ovidio condivide le critiche di Lucrezio ad Ennio per quanto concerne l'uso improprio del *medium onirico*.

Tuttavia per noi che osserviamo quasi a venti secoli di distanza, l'identità forse più interessante, quella che ci può condurre alla genesi stessa del personaggio di Pitagora, va ricercata, ancor prima che nel discorso, nella presentazione che Ovidio ne fa e che costituisce, insieme e a fronte di quelle che Lucrezio aveva fatte di Epicuro e di Ennio, il vero laboratorio della struttura dell'opera ma anche il manifesto di una poetica che finisce col sovvertire, con effetti forse imprevedibili per l'autore stesso, il genere e la materia:

*Vir fuit hic ortu Samius sed fugerat una
et Samon et dominos odioque tyrannidis exul
sponte erat, isque, licet caeli regione remotus,*

mente deos adiit et, quae natura negabat
 visibus humanis, oculis ea pectoris hausit.
 Cumque animo et vigili perspexerat omnia cura,
 in medium discenda dabat coetusque silentum
 dictaque mirantum magni primordia mundi
 et rerum causas et, quid natura, docebat,
 quid deus, unde nives, quae fulminis esset origo,
 Iuppiter an venti discussa nube tonarent,
 quid quateret terras, qua sidera lege mearent
 et quodcumque latet. Primusque animalia mensis
 arguit imponi. Primus quoque talibus ora
 docta quidem solvit, sed non et credita verbis:
 (Ov. Met. XV 60-75).

[Qui viveva il grande di Samo. In una sola volta era fuggito da Samo e dai padroni e, in odio della tirannide, era esule di sua volontà. Benché remoto dalle regioni del cielo con la mente giunse agli dèi e con gli occhi del cuore apprese quanto la natura nasconde alla vista dell'uomo. Dopo aver tutto esplorato con intelligenza e vigile cura, insegnava senza compenso e alle schiere degli adepti silenti, e degli ammiratori esigenti spiegava i primordi del grande universo, la natura, la divinità, come si formi la neve, l'origine del fulmine: se all'aprirsi dei nubi tuonino Giove o i venti cosa squassi la terra, per quale legge si muovan le stelle e quant'altro s'ignora. Provò per primo che gli animali non vanno imbanditi. Inoltre, per primo, illustrò la visione della sapienza, pur non creduta, con queste parole:]

Quelle ragioni che avevano già condotto nella tradizione epica latina Ennio all'identificazione con il personaggio di Omero, cioè l'acquisizione della *sapientia*, ma anche quelle che avevano spinto Lucrezio, che pur evitò identificazioni improprie con Epicuro, a fornirne una sorta di doppio romano del pensiero con la composizione del *De rerum natura*, portano Ovidio a provvedere Roma e il suo poema di una *sapientia*. E Ovidio vi giunge riprendendo nel suo personaggio di Pitagora, non soltanto il ritratto di Epicuro fatto da Lucrezio (ad esempio nell'impeto del tratto politico con cui Lucrezio lo designa), ma anche, sommandolo a questo, e restituendolo al nome di Pitagora, quel *de natura rerum* che, pur criticamente, Lucrezio attribuisce ad Ennio nel famoso ritratto del primo libro¹⁷. Sotto le vestigia del Pitagora ovidiano, opportunamente ritagliati, si possono vedere così riemergere, in una rinnovata visione didascalica, tratti di Epicuro e di Ennio. Ciò che

consente ad Ovidio di associarli è il segno di una primitiva sapienza, quel segno che già a Lucrezio aveva in qualche modo consentito di derogare all'errore, soprattutto onirico, di Ennio, riconoscendogli l'introduzione a Roma di una primitiva dottrina dell'anima.

Ma il rovesciamento operato da Ovidio si lascia avvertire nella alea di forza politica (antitirannica) e filosofica (nella presentazione fatta da Ovidio, quella che Pitagora si appresta a fare è l'enunciazione di un *de natura rerum* ben più totalizzante di quelli di Lucrezio o di Ennio) da cui il sapiente delle *Melamorfosi* è circondato. La presentazione infatti, se si apre con una caratterizzazione fortemente politicizzata, si conclude pure sottolineando enfaticamente il rapporto tra visione della successiva trattazione pitagorica dell'*anima mundi*. Momento fondante di una rigenerazione storica di cui Ovidio in chiusura di poema, a ridosso dell'attualità romana, fa illustrare a Pitagora, nel divieto delle carni, l'imperativo etico universale chiave dell'insegnamento della dottrina cosmogonica che il filosofo illustra. In apertura:

*Percite, mortales, dapibus temerare nefandis
 corpora*
 (Ov. Met. XV 75s.)

[Astenetevi, voi destinati alla morte, dal contaminare i corpi con pasti nefandi!]

ma anche, dopo ulteriori ritorni, a chiusa solenne:

*Nos quoque, pars mundi, quoniam non corpora solum
 verum etiam volucres animae sumus inque ferinas
 possumus ire domos pecudumque in corpora condi,
 corpora, quae possunt animas habuisse parentum
 aut fratrum aut aliquo iunctorum foedere nobis
 aut hominum certe, tuta esse et honesta sinamus
 neve Thygesteis cumulemus viscera mensis.*
 (Ov. Met. XV 456-462.)

[noi anche, parte dell'universo, poiché siamo non corpi soltanto, ma anche anime alate e in ferine dimore possiamo andare e rinascere in corpi di animali domestici questi corpi che possono aver accolto anime di genitori, di fratelli o di chi ci è congiunto col sangue, comunque di uomini, lasciamoli vivere sicuri ed interi, e non aggiungiamo viscere a mense degne di Tieste].

¹⁷ Cf. "Attraverso Lucrezio", in *Il pavone*, cit., p. 99 ss.

La dimostrazione di Pitagora procede infatti per rivelazioni snodando uno alla volta gli *arcana* del mondo dalle origini. Dal *nefas* alla profezia di Eleno, il filosofo, in poche centinaia di versi, condensa ed esibisce i dati della sua sapienza, tramandone la rete etica e scientifica cui si annodano i fili fenomenologici dell'*exemplarium* mitologico del meraviglioso che l'opera intera fornisce. Poeta e filosofo, *dicere* e *docere*, convivono e descrivono, da punti di osservazione diversi, l'esperienza delle grandi leggi e del loro imperativo morale. Ciò che Numa apprende e consegna alla storia di Roma è la coscienza di una dottrina dell'anima che dà forma a tutta la realtà, secondo un processo ubiquo di interazione palindromica, dall'*ignis* alla terra e viceversa. La forma di quest'anima coincide con la materia: l'uso delle carni da parte dell'uomo *exturbat animas*, turba l'assetto e il processo evolutivo del cosmo; mangiare carni, cioè uccidere animali o uomini, tranne che per legittima difesa, significa turbare la dinamica di un *mundus*, di un universo nel quale anche gli uomini, *animae volucres* (*Met.* XV 457), si aggirano attraverso esistenze sempre nuove:

... 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;
(Ov. *Met.* XV 165-168)

[... erra, e di lì
viene qui, di qui lì, e qualsivoglia occupa membra
lo spirito, e dalle fiere transita in corpi umani,
ed anche il nostro nelle fiere, e mai si consuma;]

L'insegnamento del tabù delle carni nel discorso di Pitagora fornisce dunque l'oggetto propositivo all'intera trattazione della dottrina dell'anima, e in ciò, alla narrazione dell'intero poema. Se si vuole, quello delle *Metamorfosi* è un sillogismo di proporzioni gigantesche che, sommando Pitagora ed Ovidio, poesia e sapienza, pone la storia di Roma sotto il segno della non violenza. Del resto ancora ai nostri giorni i tabù alimentari simboleggiano, seppure in modo diversamente dottrinario, il rifiuto di un cannibalismo ancestrale come anche, più sinteticamente, quello del ricorso alla violenza¹⁸.

¹⁸ Cf. U. TODINI, *A proposito del lemma fulgenziano sui 'neferendi sues'* (*Exp. Serm. Ant.* 5), "RCCM" 17, 1970, 1, pp. 31-37; e inoltre, U. TODINI, *Alcune considerazioni sui maiali sacri nel mondo classico*, "Con. Rel." 4, 1978, pp. 314-318.

Di Pitagora, che pure godeva a Roma di una fama e di una popolarità ben consolidate ed antiche, anche se legate in modo fluttuante all'evoluzione politica dell'urbe¹⁹, doveva certamente esser diffusa, se non popolare, la dottrina. Tuttavia nessuno, prima di Ovidio, aveva ancora pensato a farne il centro di una grande epopea di Roma, un ritratto a tutto tondo, degno della fama del personaggio. Ovidio vi provvede ma in un frangente politico per il poeta decisamente infelice in cui venne a sommarsi a vecchi rancori personali (*Rem.* 361ss.) il suo ben noto distacco dagli ideali del principato augusteo (*Ars am.* 1, 637ss.)²⁰.

Ed è questo un aspetto meno innocuo dell'identità di Pitagora che, da un punto di vista cronologico, emerge strettamente a ridosso dell'ordine di relegazione, probabilmente innesandolo, che colpì il poeta²¹.

¹⁹ Cf. L. FERRERO, *Storia del pitagorismo romano*, Torino 1955; e ZELLER-MONDOLFO, *La filosofia dei greci nel suo sviluppo storico* 5, Firenze 1964, Parte I, v. II. Sulla statua dedicata a Pitagora nel Foro nel IV secolo, cf. Plin., *N.h.*, 34, 26, Plut., *Num.*, 8; e L. FERRERO, *Op. cit.*, p. 142; J. CARCOPINO, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeur*, Paris 1927, p. 185. Contestualmente cf., inoltre, Enn., *Ann.*, II 122 ss; 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 scevro 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 se 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*.

²⁰ Cf. S. MARIOTTI, *art. cit.*, p. 26.

²¹ Questo potrebbe aggiungere un avallo all'ipotesi sopra accennata di una successiva redazione delle *Metamorfosi*, nella quale il poeta, forse consigliato dagli eventi antipitagorici del momento, fu portato a sovvertire il piano iniziale dell'opera spostando il discorso di Pitagora dall'inizio alla fine del poema, in una posizione che, tutto sommato e malgrado forse le intenzioni di Ovidio, risulta ancora più forte e centrale perché calata nel cuore ideologico delle origini di Roma, negli orecchi e nella mente di Numa. Fu questa creazione del personaggio di Pitagora a consegnare l'opera ad una fortuna millenaria, e... il poeta a quella relegazione perpetua che gli venne comminata - il fatto non può esser sottaciuto - proprio in concomitanza con l'ultimazione dell'opera. Anche se motivato ufficialmente per un'opera molto più remota, non dovette certo alleggerire il fardello delle accuse contro Ovidio l'ultimazione di un'opera, come le *Metamorfosi* che, insieme al maestro dei pitagorici, già dal tempo di Cesare passati al *silentium* (cf. "Il sodalizio nigidiano", in: L. FERRERO, *op. cit.*, p. 387 ss.), tornava a porre in piena evidenza un eros, un *ignis* elevato a supremo elemento dell'ordine cosmico, e dei destini di Roma!

L'ipotesi che Pitagora possa esser considerato 'colpevole' della relegazione di Ovidio, oltre che nel carattere e nelle evidenze, tutt'altro che disimpegnate, delle *Metamorfosi*, che qui si è tentato portare alla luce, si rafforza ove si osservi che la dottrina che Ovidio propone a sapienza di Roma, nei rapporti etici tra anima e storia, enuncia il rispetto di un unico comandamento legato alla pratica della non violenza ed, insieme, ad una superiore coscienza e una illustrazione di quell'eros che anima donne, uomini, la storia, tutta la storia della cultura, sia pure *sub specie* teoforme (evemerica?). Nelle *Metamorfosi*, la narrazione degli amori divini (e pur quanto umani!) costituisce l'*exemplum* più diffuso e più stupefacente per un poema pur sempre epico: quasi una epopea, a sè, dell'amore. Il tabù alimentare consente infatti di non contravvenire all'*ordo* dell'*anima mundi* che esprime nell'*ignis* primordiale, come anche nel suo tratto soggettivo umano, l'eros, la passione, uno dei regolatori eterni. Già, prima delle *Metamorfosi*, Ovidio era del resto considerato maestro e signore assoluto della poesia d'amore.

D'altra parte nel momento in cui questa epopea amorosa venne alla luce, il fatto rilevante della vita romana era il fallimento della riforma morale di Augusto. Mentre l'etica pitagorica di Ovidio per un verso veniva a punire soltanto quella violenza che Augusto, o chi per lui, aveva pur dovuto praticare, per l'altro privilegiava, in nome di una superiore visione, quell'eros i cui problemi Augusto in persona aveva dovuto clamorosamente affrontare all'interno della propria famiglia, e a più riprese. Se di quest'eros, nelle disgraziate circostanze del tempo, e già a partire dall'*Ars amatoria*, Ovidio era considerato il propugnatore, con le *Metamorfosi*, che certamente Augusto, o chi per lui, non potevano ignorare, Ovidio, grazie a Pitagora, ne apparve il teorico assoluto, per di più in un genere, come quello epico, nel quale gli amori erano tradizionalmente 'casti', epurati dalla ragion di stato e non, come nelle *Metamorfosi*, incoercibile espressione della dottrina del *mundus*.

In sostanza, Ovidio apparve l'*auctor* recidivo, con tutte le aggravanti del caso, di ciò che più molestava il potere e i suoi moralisti.

Ma anche a prescindere da tali pur non irrilevanti questioni, dal messaggio delle *Metamorfosi* e di Pitagora in specie, non può non ricavarci il senso di un invito universale alla tolleranza e alla non violenza. Ma soprattutto, non è possibile non restare colpiti dal fatto che tutto il discorso di Pitagora, se illustra lo stato universale di metamorfosi del-

la storia e in ciò si lascia osservare come summa di miti che si proiettano (e pur si fondano a loro volta) sulla totalità della struttura dell'opera, ha inoltre la funzione di dimostrare quell'unico imperativo morale che Pitagora esprime limitatamente all'inizio e alla fine del suo discorso, e che ne costituisce il fondamento etico: il divieto dell'*esus carnis*. Ma anche Ovidio del resto, nel proemio, nel sacrilegio di Licaone che, dopo aver tentato di uccidere Giove cucina e imbandisce un Molosso, aveva già posto nell'inosservanza di questo principio le cause di una preistorica fine del mondo attraverso il diluvio universale, e di una nuova generazione di uomini diversi da quelli che "...avresti detto nati dal sangue", ... *scires e sanguine natos* (*Met.* I 162s.).

Pax di Augusto certamente, almeno nei tempi, ma soprattutto, a ben guardare nell'impianto didascalico delle *Metamorfosi*, in quell'inestricabile nodo etico, il poeta conferisce a Pitagora il compito di sottomettere in un tutto organico, fluido e lieve, dottrina, conoscenza storica dell'universo, conoscenza della storia di Roma. Il reale obiettivo dell'opera non s'identifica, tuttavia, in alcuna di tali componenti prese isolatamente, anche se la forza espressiva di Ovidio nei singoli miti può avere ingannato lettori e critici fino a farlo ritenere un poeta grande ma sporadico, quanto, invece, nel disegno globale di un uomo, di un poeta, filosofo o meno, colto a sciogliere gli enigmi della realtà in cui vive. Una realtà, talora labirintica, costituita di segni mitici, religiosi, scientifici, nella quale tuttavia l'eros che vi rivendica pieni diritti viene ricondotto ad una superiore visione di metamorfosi, ne spiega il fondamento: fomento dell'interazione atomica dei *corpora genitalia* che ubiquamente produce le forme dell'universo²².

Questo sembra essere, nella prospettiva della poetica delle *Metamorfosi*, il nucleo interpretativo cui conduce anche quel principio di mimesi, che abbiamo osservato essere morfogenetico e in ciò didascalico; una mimesi che trama parole e disegno d'assieme mutando le barriere dei generi. *Pax* di Augusto dunque, ma ben al di là di quei termini che si era creduto di poter scoprire nell'*Eneide*.

Se infatti il bando di relegazione perpetua che giunse al poeta ad opera quasi ultimata (ma già circolante, com'era nel costume del tempo), può pure aver avuto la propria causa in un'opera remota, come pure in vicende di corte destinate a sfuggirci, nella realtà dei fatti, esso

²² Sull'*ignis*, simbolo ed emblema della tradizione letteraria latina, cf. *Il pavone*, cit., in generale e, in particolare, p. 123, p. 127 "La reincarnazione di Omero", e n. *ad l.*

colpi, con un unico gesto, l'uomo e il suo *ingenium*. Perché sottacere che anche le *Metamorfosi* furono, nel provvedimento di Augusto, destinate a perire insieme al poeta? Come altrimenti spiegare se non come preventiva una censura che, neppur nata, proibì quest'opera?

Ma, d'altra parte, in quale altro modo, se non attraverso un pretesto minore, si sarebbe potuti giungere a tentare di gettare nel rogo soprattutto un'opera dove, seppure in una prospettiva inedita, Roma trionfa come mai altrove? Trionfo tuttavia duplicemente inaccettabile per il potere di allora, perché, legato al rispetto delle leggi della non violenza e dell'eros che come mai prima in un poema epico, celebra con le *Metamorfosi*, un trionfo inaudito. La prima si opponeva di fatto a ciò su cui era stata pur costruita, politicamente, la tanto conclamata *pax*, la seconda dovette sembrare derisoria di una riforma morale già in disfatta, che clamorosamente paventava, nella vita di corte, le forme più moleste dell'amore, quelle delle quali le *Metamorfosi* offrono, sovente, un doppio autorevole e dissacrante.

Diversamente, perché mettere sul rogo - un rogo che continuò fino all'undicesimo secolo - anche quest'opera che innalzava la civiltà dell'*urbe* a centro dell'universo? Tuttavia le *Metamorfosi* pur clandestine, avrebbero preservato con il loro successo, sé stesse e il trionfo del loro poeta.

UNA IPOTESI STRAVAGANTE

E che tale successo, malgrado i divieti, ebbe effetti impensabili sulla letteratura, Lucano a parte, lo si comprende dalle opere di Petronio, di Giovenale e di Marziale i quali, seppure con fini artistici divaricati, traggono certamente profitto e ispirazione dalla nuova visione del mondo introdotta da Ovidio. A Petronio in particolare l'*epos* ovidiano, finalmente affrancato dalla tradizione e per la prima volta esso stesso portatore di eros, sembra fornire le chiavi di un mutamento di civiltà, come pure quelle di un genere, la satira, riscoperta nelle sue componenti originarie; una satira che giungerà a doppiare nientemeno che le gesta del primo eroe greco giunto a Roma grazie a Livio Andronico; eroe al quale nell'epica latina si era poi sovrapposto il pio Enea. E del resto, quanto ad evoluzione dei generi, dopo Ovidio non soltanto non fu più possibile tornare all'*epos* tradizionale, enniano o virgiliano che fosse, ma neanche all'elegia le cui funzioni, con effetti narrativi

impressionanti ed esaustivi, Ovidio aveva pure trasfuse nelle *Metamorfosi* per dare corpo alle molte vicende amorose dei suoi dei: picaresche e romanzesche che le si consideri, è dal sovvertimento che esse legittimano nella cultura del tempo, che Petronio trae materia. Un universo culturale e storico ridisegnato, e nel quale l'interesse per la satira, anche in chiave menippea, a sfondo erotico ed erotico-moraleggiante, poté celebrare il proprio avvento.

Ma in quel torno di anni anche la più umile delle personificazioni di eros ebbe un ritorno letterario *sui generis*, nei *Priapea*. Chi mise mano a questi *Carmina*, sembra averli riorganizzati sotto il segno trionfante di un Priapo resuscitato su altri versanti letterari giungendo a concepire con questo libello, una sorta di *vademecum*, un prezioso e curato abbecedario poetico di Priapo che, già nella sua prolungata genesi storica, poteva aver tenuti vivi per dotti e diversi lettori, i tratti essenziali di questo dio: gioco, ira, vendetta. L'effetto di lettura dei *Carmina* per noi è decisamente a sorpresa, perché quel mondo di Priapo che, oggi, il costume considera sommestamente privato, o che pubblicizza attraverso un fuorviante commercio di immagini e di abusi, lì, invece, risulta per sua stessa *vis*, pubblico e divino. E, in tale lettura, è difficile ancorarsi a una degustazione pura e semplice di piccole satire o di epigrammi salaci: la stretta narrativa di questo assieme, sommando fantasie e artifici, rigore metrico e costanza tematica produce gli effetti deflagranti, insoliti perfino per una letteratura dei generi quale è quella antica, di una matematica che mira a elevare, esponenziale e derisoria, la voce del dio a unica e ossessiva misura del mondo. Oggi riteniamo che se nella raccolta possono pur riconoscersi le mani espertissime di Ovidio (numerosi i *loci* ovidiani), Tibullo, Catullo, Propertio, Marziale (ma essa venne pure allegata alle edizioni umanistiche del *Satyricon* di Petronio), ciò è dovuto a un effetto di riuso da parte di un anonimo sistematore: la reale paternità della raccolta resta dunque un giallo²³.

Chissà poi se Ovidio - ma ciò sia ipotizzato soltanto a mo' di provocazione, ai margini di questa lettura delle *Metamorfosi* - chissà se ancor molto giovane, Ovidio, visitando l'edicola di Priapo nel giardino di Mecenate, non si fosse imbattuto nel vivo del primitivo nucleo di quella sorta di *ex-voto* (anche di Catullo, sembrerebbe) che venivano

²³ U. TODINI, *La vendetta di Priapo*, introd. a *I Carmina Priapea*, in *Antologia della poesia latina*, a c. di L. Canali, Milano 1993, pp. 893-918.

li posti e conservati; e se così, sorgivamente, non ne avesse tratto un aspetto, un aspetto soltanto della sua ispirazione, del suo futuro segno di massimo poeta epico-erotico, di Roma e del mondo antico. Segno del resto non irricognoscibile già nel suo primo e audacissimo capolavoro del 17 a.C. Contenuti a parte, è già nel titolo, *Arte di amare*, una suggestione di fatto polemica nei riguardi di un poema coevo, l'*Eneide*, il cui autore dovette sembrare essersi arreso dopo le ben più ardite prove iniziali (le *Bucoliche* e le *Georgiche*) che già gli avevano dato - lo racconta Tacito - una fama più grande di quella di Augusto (e forse per questa fama rappresentarono un ghiotto boccone politico culturale per l'astuto imperatore), ma anche dopo quei giovanili *Priapea* di cui rimangono scarse vestigia e di cui, invece, gli antichi parlano *ad abundantiam*.

L'*Eneide*, in effetti, sembra allineata, contrariamente alle future *Metamorfosi* di Ovidio, ai dettami che il più grande critico d'arte d'allora, Orazio, aveva qualche anno prima riassunti in quella bella e regressiva epistola chiamata *Arte poetica*. Titolo che Ovidio - senza voler neppure entrare nei *calidissimi* contenuti erotici - dovette dar l'impressione di doppiare (con effetti forse irriverti per la vasta notorietà di Orazio) con la sua *Arte di amare*.

Nel 7 d.C., insieme alle *Metamorfosi* inviate ad Augusto non ultimate, una precedente manipolazione da parte di Ovidio, dei *Carmina Priapea*, non potrebbe averne dunque innescato la violenta relegazione a Tomi? Le famose ed enigmatiche parole del poeta sull'origine della propria disgrazia, potrebbero farlo pensare: *carmen (perpetuum, ovvero le Metamorfosi?) et error (i Carmina Priapea?)*; ma anche soltanto una eventuale rielaborazione dei *Priapea*, quella geniale sistemazione strutturale e metrica che di un materiale brutto ha fatto opera compiuta e persino meritoria, se fosse stato un Priapo peligno, un Ovidio imberbe e iconoclasta, a farla, ciò potrebbe di colpo chiarire l'espressione *carmen et error* (cfr. *Tr.* II 207), e potrebbe pur valere le ragioni di un esilio a venire e ingiusto.

UMBERTO TODINI
Università degli Studi - Salerno

ROBERTO VELARDI

EROS E SOPHIA

Quando gli organizzatori del *Certamen ovidianum* mi hanno gentilmente invitato a partecipare all'incontro di presentazione della seconda edizione del concorso, dedicata alla concezione ovidiana dell'eros, mi sono impegnato volentieri a cercare un argomento che potesse risultare utile e interessante per gli studenti, nell'ambito della tematica dell'eros nella cultura greca antica. Un compito non facile, data l'ampiezza e l'importanza del tema. Come è mia abitudine, ho cominciato a riflettere abbozzando una scaletta, nella quale inserivo opere e autori in diligente ordine cronologico, a partire, naturalmente, da Omero.

Il termine eros, che con i suoi derivati è impiegato nella lingua italiana corrente specificamente in riferimento al desiderio sessuale e all'amore fisico, nel greco più antico ha il significato generico di «desiderio», «voglia». Nel testo dei poemi e degli inni omerici esso è attestato in due varianti: ἔρος con omicron e ἔρωγ con omega. La forma con omicron compare ben 22 volte nel verso formulare

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο
[quando poi si furono tolta la voglia di bere e mangiare]

(*Il.* 1, 469, 2, 432; 7, 323; 9, 92; 222; 23, 57; 24, 628; *Od.* 1, 150; 3, 67; 473; 4, 68; 8, 72; 8, 485; 12, 308; 14, 454; 15, 143; 303; 501; 16, 55, 480; 17, 99; *Hymn. Ap.* 513). Qui ἔρος è, dunque, il desiderio primario di nutrimento (cfr. anche *Od.* 24, 489=*Hymn. Ap.* 499). Altrove ἔρος, ancora con l'omicron, è desiderio di pianto (n. 24, 227), di

sonno, di canto, di danza, ma anche di φιλότης di amore (*Il.* 13, 636-38), come quello che coglie i pretendenti quando appare loro Penelope, dopo che Atena, nel sonno, per renderla ancora più bella, le ha cosparso il volto di ambrosia, l'unguento che usa Afrodite quando va all'amabile danza delle Cariti.

le ginocchia si sciolsero ai pretendenti, da ἔρος furono sedotti nell'animo,
tutti bramarono (ἠρήσαντο) giacere accanto a lei nel letto

(*Od.* 18, 212-13). Il desiderio di fare l'amore con Elena, che violento oscura la mente di Paride Alessandro in *Il.* 3, 442, è invece ἔρος, con l'omega, mentre quello che prende Zeus al cospetto di Era e gli «avviluppa la mente» gli «prostra» l'animo diffondendosi nel petto è tanto ἔρος (*Il.* 14, 294) quanto ἔρος (*Il.* 14, 315).

Un antico grammatico tentò di distinguere le due forme: quella con l'omicron per il desiderio genetico, quella con l'omega soltanto per i piaceri di Afrodite (Schol. BL II 1,469: τὸ μὲν ἔρος ἐπὶ πάντων, τὸ δὲ ἔρος ἐπὶ μόνων τῶν ἀφροδισίων). Si trattò forse di una proposta di normalizzazione linguistica, evidentemente suggerita dal fatto che la cultura greca aveva ormai attribuito al desiderio amoroso uno statuto particolare, che lo differenziava da tutte le altre forme di desiderio, una proposta che non venne però recepita dalla tradizione medievale dei poemi.

Andando avanti nel compilare la mia scaletta, passavo quindi a Esiodo, l'autore che per la prima volta parla di Ἐρως, come di un dio, il più bello tra gli dei immortali, colui che insieme con Ἴμερος, Desiderio, accompagna Afrodite, il dio che scioglie le membra e si abbatte nel petto degli uomini e degli dei, a squassarne la mente e la capacità di prendere decisioni sagge (Hes. *Theog.* 120-23; 201).

Dalla rassegna non potevano naturalmente mancare i poeti lirici, innanzitutto Saffo e Anacreonte.

Passando quindi all'età della sofistica, aggiungevo Gorgia, che nell'Encomio di Elena, per scagionare l'eroina dall'accusa di adulterio, attribuisce la causa della fuga a Troia con Paride non alla sua personale volontà, ma al potere di forze a lei estranee che l'avevano sedotta, e tra queste ad eros. A tale scopo Gorgia espone una complessa teoria sulla potenza irresistibile di eros, che mette al centro la vista, l'organo attraverso il quale ci giungono le immagini del mondo esterno. Tutto ciò che vediamo è dotato di una natura propria, che la nostra volontà non può modificare, ma che anzi agisce sul nostro ani-

mo influenzandolo. Così, per esempio, la visione dei nemici schierati in battaglia non può non gettarci in uno stato di paura, che genera immediatamente l'impulso a fuggire, per quanto radicata sia in noi la convinzione che è giusto e doveroso combattere per la patria. Visioni terrificanti possono produrre una perdita di senno temporanea, ma anche una condizione insanabile di malattia mentale. D'altra parte, le immagini perfette dei pittori e degli scultori ci procurano un godimento che è anch'esso una forma di malattia perché si manifesta come implacabile desiderio degli oggetti e dei corpi raffigurati. Non c'è dunque da meravigliarsi se l'occhio di Elena, alla vista di Alessandro, procurò nell'animo dell'eroina desiderio di amore. Elena va dunque scagionata, conclude Gorgia, perché, se amore è un dio, un essere inferiore non è in grado di contrastarne il volere, se invece è una malattia umana, non è una colpa ma una sventura (*Gorg. Hel.* 15-19).

A questo punto, come mi capita quando preparo una lezione o un lavoro, dopo aver scarabocchiato i primi appunti sul foglio, mi sono alzato di scatto dalla scrivania, ho acceso una sigaretta e ho cominciato a passeggiare su e giù per lo studio, in preda a quello stato di sottile agitazione che mi prende appena mi accorgo che l'idea che volevo esprimere comincia a delinearsi più precisamente. La scaletta cominciava, infatti, a suggerirmi il filo di un possibile discorso.

L'illustrazione della concezione greca di eros, che comprendeva contemporaneamente la nozione generica di «desiderio» e l'idea di divinità del corteggio di Afrodite, e della teoria di Gorgia, che descriveva l'attrazione amorosa come stato mentale patologico, mi sembravano una buona introduzione alla concezione dell'eros in Platone, l'autore sul quale la scaletta si era, almeno per il momento, fermata.

Le pagine che Platone dedica all'argomento non solo vanno annoverate tra i capolavori della letteratura mondiale, ma hanno influenzato, e tutt'ora influenzano, le concezioni dell'amore nelle epoche successive. Com'è noto sono due i dialoghi particolarmente dedicati a questo tema: il Simposio e il Fedro. Il primo è una raccolta di discorsi sull'amore pronunciati, nella finzione della scrittura platonica, da una nutrita serie di personaggi. Attraverso di loro Platone ci offre una straordinaria rappresentazione del composito mondo culturale dell'Atene dell'inizio del quarto secolo a.C. e dell'interesse che, in questo ambiente, si era sviluppato intorno ad eros.

Il giovane Fedro, che aveva proposto il tema del dibattito, è il più vicino alla concezione esiodea della natura divina di amore: Eros è il

più venerato dagli uomini e dagli dei, perché è il dio più antico e l'amante è più divino dell'amato perché è impossessato dal dio. Pausania distingue tra amore volgare, quello che induce ad amare i corpi, tanto nelle donne quanto nei fanciulli, e amore celeste, che suscita l'amore per i maschi soltanto, ma che non va confuso con la pederastia. Se c'è differenza tra le disposizioni legislative delle varie città greche in tema di amore è perché il rapporto tra l'amante e l'amato non è di per sé negativo o positivo, ma va giudicato in riferimento al fine al quale è rivolto. Il medico Erissimaco riprende la distinzione tra i due tipi di amore stabilita da Pausania e propone il punto di vista della medicina, che considera amore come una forza che riguarda non solo gli esseri umani, ma anche gli animali e i vegetali e che, come la musica, combatte gli amori malati e incoraggia quelli sani. Il commediografo Aristofane si esibisce in un mito antropogonico che spiega l'attrazione erotica tra gli umani e le varietà in cui essa si manifesta. Gli esseri primitivi erano doppi rispetto a quelli attuali e distinti in tre sessi: maschile, femminile e androgino. Divisi da Zeus in due metà, ciascuna di esse andava alla ricerca di quella dalla quale era stata separata: così si ritrovano le due metà dell'essere maschile o di quello femminile, mentre l'attrazione tra sessi diversi dipende dal fatto che il loro essere originario era androgino. Ma poiché, una volta ritrovatesi, le due metà rimanevano avvinghiate tra di loro fino a morire, Zeus le rese adatte alla procreazione. Agatone è il padrone di casa, l'ospite della riunione indetta per festeggiare la sua vittoria nell'agone tragico delle Lenee del 416 a.C. Il suo intervento riproduce fedelmente quelle caratteristiche di esasperata perfezione formale, di fervida inventiva lessicale, di aggettivazione sovrabbondante, che Platone rimprovera a Gorgia, il maestro di Agatone, e sulle quali Socrate non mancherà di ironizzare, prendendo la parola subito dopo. In coerenza con la sua concezione del discorso come scambio dialogico alla ricerca della verità, Socrate riferisce il dialogo che ha avuto con Diotima, la sacerdotessa che gli rivelò la vera natura di eros: né dio né uomo, ma demone, essere intermedio tra dei e uomini, figlio di Espediente e Povertà, perfetto filosofo perché non è sapiente né ignorante ma, come i filosofi, amante della sapienza, costantemente proteso alla σοφία al bello in sé, che è il fine ultimo della felicità umana.

Si trattava, ora, di passare al Fedro. Ho aperto alla prima pagina del dialogo il secondo volume dell'edizione oxoniense delle opere platoniche, curata dal Burnet, e ho cominciato a leggere...

... Ancora una volta rimanevo sedotto da quelle pagine, dalla suprema capacità di Platone di esprimere i concetti più complessi in una scrittura avvincente; dalla sua straordinaria abilità mitopoietica; dalla proteiforme duttilità del suo stile, di volta in volta diverso nel riprodurre la familiarità del colloquio tra i due amici o nel descrivere la dolcezza dei luoghi dove Socrate e Fedro si fermano a discutere, nella dimostrazione rigorosa o nell'esposizione in forma di racconto mitico. E il piacere della lettura si fondeva, come sempre mi accade quando mi imbatto in pagine di prosa o di poesia che mi colpiscono particolarmente, con l'irresistibile desiderio di rileggerle ad alta voce a qualcuno, di trasmettere e condividere il mio piacere.

Ecco, che cosa poteva essere più utile e interessante del tentativo di trasmettervi il piacere della lettura del Fedro? naturalmente non potevo proporvi, nel tempo destinato all'intervento, più di settanta pagine a stampa di greco. E allora ho preparato una parafrasi della prima parte del dialogo (*Phaedr.* 227 a 1-257 b6), che comprende, dopo le battute preliminari tra Socrate e Fedro, il discorso di Lisia letto dal giovane, il primo discorso di Socrate, che sviluppa la stessa tesi di Lisia ma con ben altro spessore teorico e rigore dimostrativo, fino alla *palinodia*, la ritrattazione attraverso il mito dell'anima in forma di biga trainata dai cavalli alati, che cerca di contemplare il mondo iperuranio e, una volta incarnatasi nel corpo del filosofo, di colui che aspira alla sapienza, trasmette all'amato, attraverso gli occhi, la bellezza che è riuscita a contemplare nell'al di là. Ho cercato così di condensare in un numero minore di pagine le linee fondamentali dell'elaborazione teorica e i punti di svolta del discorso platonico, avendo cura di riprodurre, per quanto possibile, la molteplicità degli stili adoperati dall'autore.

E l'intervento, in vista del quale ho già gettato giù la scaletta? Faccio anch'io la mia ritrattazione e posseduto ormai da Platone, lascio a lui la mia penna e la mia voce:

È mattino avanzato. Il sole è già alto, nella stagione più calda dell'anno.

Alla ricerca di ombra dove ripararsi, nella loro passeggiata fuori dalle mura di Atene, Socrate e Fedro trovano refrigerio procedendo a piedi nudi nell'acqua di un ruscello.

Ecco un platano dall'ampia chioma e un agnocasto che spar-

ge nell'aria il profumo intenso della sua fioritura. Sotto il platano la sorgente che sgorga freschissima. Le statuette votive segnalano che il posto è sacro alle Ninfe. Una piacevole brezza culla il melodioso coro delle cicale. L'erba, in dolce pendio, è alta e tenera: l'ideale per stendersi e poggiarvi il capo.

- È qui che Orizia fu rapita dal dio Borea - chiede Fedro a Socrate - mentre giocava con un'anima sulla riva del ruscello? -

- Non qui, ma poco più avanti, dove si guarda il corso d'acqua, per andare ad Agra, ad assistere ai Misteri -

- Ma sarà poi vero, Socrate, questo mito di Borea e Orizia? Tu ci credi? -

- Un sofista direbbe che la fanciulla morì, in realtà, spinta giù dalle rocce da un soffio di vento Borea, e che si cominciò poi a raccontare che era stata rapita dal dio.

Ma perché cercare spiegazioni al mito? Come faremmo, allora, a spiegare l'aspetto degli Ippocentauri o della Chimera, della Gorgone o di Pegaso, e di tanti altri mostri leggendari?

Per quanto mi riguarda, non sono ancora riuscito a mettere in pratica il precetto del dio, quello che è inciso sul tempio di Apollo a Delfi: *Conosci te stesso. E se non conosco ancora me stesso, mi sembra assurdo perdere tempo su cose che mi sono estranee.*

Preferisco indagare se per caso non sia, proprio io, un mostro più complesso di tifone o della Chimera, o non piuttosto un essere più mite e più semplice, nella cui stessa natura si cela qualche elemento divino.

Quanto ai miti, Fedro, lasciamoli in pace, atteniamoci senz'altro alle credenze condivise da tutti -.

Il giovane Fedro è al culmine dell'eccitazione.

È dall'alba che sta studiando un discorso di Lisia. Con Lisia ha trascorso tutta la notte, in casa di Epicrate, vicino al tempio di Zeus Olimpico.

È lì che Lisia ha tenuto la sua conferenza. Fedro ha ascoltato, ne è rimasto affascinato, ha chiesto all'oratore di ripetergli più volte il discorso, si è fatto dare il testo scritto e adesso sono ore che si esercita ad impararlo a memoria.

Da quando, poi, ha incontrato Socrate non sta più nella pelle. Vuole ripeterglielo, vuole discuterne con lui, vuole sentire il suo parere su quello che gli sembra un capolavoro. Quale incontro più felice di quello con Socrate, che, per i discorsi, ha una passione morbosa?

- Stendiamoci allora sull'erba, Fedro, e sentiamo questo discorso. Non tentare di ripeterlo a memoria. Lo so che hai con te il testo scritto: è meglio leggerlo direttamente -

L'amore è l'argomento del discorso.

«Conviene mettersi con chi dichiara di essere perduto innamorado o con chi afferma di non esserlo affatto?»

Lisia sostiene questa seconda tesi, francamente difficile da difendere. Sta qui, per Fedro, la sua impareggiabile bravura, nel renderla persuasiva grazie a un discorso elaborato con eccezionale perizia stilistica.

«Chi ama, appena il desiderio si estingue, si pente di tutto il bene fatto all'amante.

Chi non ama non cambia idea in nessun momento e tutto ciò che concede non è frutto della costrizione di amore, ma di una scelta libera e ponderata.

Chi è innamorato si proclama disposto a qualunque cosa pur di far piacere all'amato, ma quando si innamorerà di un altro disprezzerà il vecchio amico e sarà anche disposto a fargli del male per compiacere il nuovo.

In realtà l'amore è una malattia.

Non è proprio l'innamorado ad ammettere di non essere sano di mente e di non riuscire a dominare il suo sentimento? E allora, una volta guarito, non potranno che apparirgli insensate tutte le decisioni prese in quello stato.

Scegli uno che non ti ama. Potrai sceglierlo tra tanti. Se, invece, lo scegli solo tra quelli che ti amano, le probabilità di trovare il migliore saranno infinitamente minori.

Quando si viene a sapere che due sono amanti, basta che si facciano vedere in giro insieme, perché la gente chiacchieri, ma quando non c'è amore, nessuno troverà niente da dire se i due si fanno vedere insieme, perché è ovvio che due semplici amici si incontrino.

Mettiti con me, che non ti amo. Non baderò al piacere del momento, ma anche al tuo bene futuro. Non mi lascerò sopraffare dall'amore, ma rimarrò padrone di me. Non mi arrabbierò per una sciocchezza, avrò comprensione per gli errori involontari, e cercherò di scongiurare quelli futuri».

- E allora, Socrate, che te ne pare? Non è stupendo questo

discorso? -

- No, non mi pare, Fedro. Ti ho visto, sai, come ti esaltavi mentre leggevi, e a guardarti mi sono esaltato anch'io. Ma vedi... sì, forse nelle espressioni usate... ma, in fondo, che altro ha fatto Lisia se non ripetere le stesse cose in modo diverso, come un ragazzo che si eserciti a scuola? -

- Hai torto, Socrate, nessuno mai potrebbe parlare meglio. -

- Qui ti sbagli, Fedro, gli antichi poeti sì che hanno fatto di meglio. Ora non ricordo bene... Anacreonte, forse... o Saffo. Tutto quello che so su questo argomento l'ho appreso dai poeti, anche se ora non ricordo con precisione da chi.

Tuttavia non credere che volendo sostenere la tesi che bisogna concedersi a chi non ama, invece che a chi ama, si possa fare diversamente da quanto ha fatto Lisia, cioè lodare la saggezza del primo e biasimare la follia del secondo.

- Allora, Socrate, avanti con il tuo discorso, altrimenti, te lo giuro, mai più ti riferirò discorsi fatti da altri. -

- Mi prendi per la gola. Va bene, ma mi coprirò il capo per la vergogna.

Canta o Musa dalla voce sonora il racconto che il mio amico mi costringe a fare, affinché il suo amico Lisia, che già prima gli appariva sapiente, ora gli sembri tale ancora di più.

C'era una volta un bellissimo giovane e tanti erano innamorati di lui. Uno di questi, il più astuto, che non lo amava certo meno degli altri, era riuscito però a convincerlo di non essere innamorato e, per conquistarlo, cercava appunto di dimostrargli che è opportuno concedersi a chi non ama e non a chi si dichiara innamorato, e gli diceva così:

«Per prima cosa cerchiamo di capire precisamente di che cosa intendiamo parlare.

Troppo spesso accade che due si mettano a discutere di un argomento del quale non conoscono la reale sostanza e, convinti del contrario, arrivano ad un punto in cui non sono più d'accordo né tra di loro né con se stessi.

Allora stabiliamo innanzitutto che cosa è amore e che potere ha e, successivamente, tenendo ben chiaro questo, vediamo se procuri utilità o danno.

Amore è un desiderio, su questo sono tutti d'accordo.

È pur vero, però, che anche chi non ama desidera il bello.

Allora, come si distingue chi ama da chi non ama, se entrambi desiderano?

Bisogna sapere che in ciascuno di noi coesistono due principi guida. Da una parte il desiderio innato di piacere, dall'altro una convinzione, che matura nel tempo e attraverso l'educazione, che è l'aspirazione al meglio.

Non sempre questi due principi vanno d'accordo, spesso, anzi, sono in conflitto tra loro. Quando prevale la convinzione razionale si avrà la temperanza, quando prevale il desiderio irrazionale si avrà la sregolatezza. Quest'ultima ha molti nomi, a seconda dell'oggetto sul quale si indirizza: potrà essere desiderio di cibo e si chiamerà ingordigia, potrà essere desiderio di vino e così via. Il desiderio irrazionale che trascina verso il piacere della bellezza, e che prevale sulla convinzione razionale, ebbe il nome di eros.

Sulla base di questa definizione, vediamo ora quali sono i vantaggi e i danni che procura all'amato chi ama e chi non ama.

Dunque, chi è schiavo del piacere ha bisogno di un amante che gli procuri quanto più piacere possibile. Piacevole è, per lui, tutto ciò che non ostacola il suo desiderio. Ecco perché l'innamorato non tollererà volentieri un amato che sia più forte di lui e farà di tutto per renderlo inferiore: ignorante, vile, poco facondo, tardo.

Inoltre, sarà inevitabilmente geloso e terrà l'amato lontano dalle compagnie che potrebbero migliorarlo, e soprattutto da quella occupazione che potrebbe fornirgli il massimo delle capacità intellettuali, cioè dalla divina filosofia.

L'innamorato, proprio perché è privo di senno, è infido, geloso, sgradevole, dannoso al patrimonio e al fisico, ma soprattutto all'anima, cioè a quanto è più prezioso, per gli uomini e per gli dei.

Chi è innamorato ama come il lupo ama l'agnello».

Ecco il mio discorso, Fedro -

- Come, non sei appena a metà? Non devi parlare, ora, di chi non è innamorato e dei vantaggi che derivano dal concedersi a chi non ama? -

- E che bisogno c'è di farla tanto lunga? Rovescia il discorso e otterrai che i mali di chi ama sono i beni di chi non ama. E ora ti lascio, Fedro, attraverso il fiume e me ne vado, prima che tu mi costringa a fare peggio di quanto non ho fatto finora -

Socrate si alza, pochi passi, è già con i piedi nell'acqua...

- Aspetta, Socrate, è quasi mezzogiorno, tratteniamoci ancora a discutere, ce ne andremo col fresco -

- È incredibile, Fedro, la tua capacità di fare e di stimolare discorsi. E anche adesso...

- Adesso cosa? Allora non sei sul piede di guerra. Ti accingi ad un nuovo discorso -

- Adesso che stavo già per attraversare il fiume, ho sentito il mio solito demone, una voce che mi impediva di andarmene, senza aver prima espiato, come se avessi peccato contro il dio. Effettivamente già prima, mentre parlavo, c'era qualcosa che mi turbava, come un timore di cercare il successo tra gli uomini, mancando di rispetto agli dei. Ora ho capito -

- Che cosa, Socrate? -

- Terribile, Fedro, il discorso che hai letto, e terribile quello che mi hai costretto a pronunciare -

- Perché? -

- Un discorso insulso ed empio. Eros non è forse un dio, figlio di Afrodite? E se Eros è un dio, come può essere un male? Eppure questo ha detto Lisia e altrettanto, stregato da te, ho detto io. Ecco perché empio. E insulso, raffinatamente insulsi tutti e due. Solenni nella loro forma, falsi e blasfemi nei contenuti, pur di colpire l'ascoltatore e farsi belli. Ho bisogno di purificarmi. E farò come il poeta Stesicoro, che fu privato della vista perché aveva parlato male di Elena. Ma quando seppa, e capì la sua colpa, compose questi versi:

Non è vero questo discorso,
Non salisti sulle navi dai solidi banchi,
Non giungesti alla rocca di Troia.

E appena ebbe composto questo suo canto di ritrattazione, riacquistò la vista. Prima che anche a me succeda qualcosa, farò anch'io la mia *Palinodia* ad Eros, e la pronuncerò a capo scoperto, senza vergogna -

- Che piacere sarà ascoltarti, Socrate -

- Ma ti rendi conto di cosa abbiamo detto, Fedro? Metti che uno, di buona indole e di buoni sentimenti, che sapesse cosa vuol dire amare, fosse passato per caso di qui e ci avesse udito. Che cosa avrebbe pensato? Che siamo gente vissuta nei bassifondi, che non conosciamo altro che l'amore mercenario.

- Hai ragione, Socrate. Sono pronto ad ascoltarti.

- E allora la mia *Palinodia* è questa:

«Non è vero il discorso che dice di concedersi a chi non ama,

perché chi è innamorato è in preda alla follia, mentre chi non è innamorato è sano di mente.

Sarebbe ben detto se la follia fosse in ogni caso un male.

Ma il fatto è che i beni più grandi derivano dalla follia che ci concedono gli dei.

È quando sono in preda alla mania che la profetessa di Delfi, le sacerdotesse di Dodona, la Sibilla ci concedono i loro benefici, non quando sono in senno. Ne furono ben consapevoli quegli antichi che istituirono i nomi, e che chiamarono *μανική* l'arte bellissima, che predice il futuro, della quale è patrono Apollo. Sono i moderni, che non sanno più che cosa sia il bello, ad inserirvi un τ e a chiamarla *μαντική*.

E ancora, in caso di mali gravissimi, che si trasmettevano di generazione in generazione a causa di colpe di antichi antenati, fu la mania, insorta in alcuni individui, a portare la salvezza, con le cerimonie di purificazione. Questa è la mania rituale, che ha Dioniso come patrono.

La terza forma di mania è quella suscitata dalle Muse, in preda alle quali i poeti, cantando le gesta degli antichi, educano i posteri.

Tanto grandi sono le opere compiute dalla follia data dagli dei. Perciò il discorso che bisogna compiacere chi non ama dovrebbe anche dimostrare che l'amore inviato dagli dei all'amante e all'amato non procura vantaggio ma danno.

Quando a noi, ci tocca dimostrare esattamente il contrario, e cioè che amore è la più alta forma di follia elargita dagli dei agli uomini.

L'anima è immortale, perché ciò che è in continuo movimento è immortale.

Essa muove se stessa ed è fonte e principio di movimento per tutto ciò che si muove.

Principio è qualcosa che esiste per sé e non è generato da nulla, perché, se fosse generato da qualcosa, non sarebbe più principio.

È anche indistruttibile, perché, se perisse, non potrebbe più generarsi da altro, e nient'altro potrebbe essere più generato, dal momento che non esisterebbe più il principio.

Se il principio del movimento non esistesse, tutto il cielo e tutta la terra precipiterebbero in un unico punto e resterebbero immobili, perché non avrebbero più a disposizione il principio dal quale riprendere a muoversi.

Questa è dunque la sostanza e la definizione dell'anima. Ogni corpo che riceva dall'esterno il suo movimento è inanimato, cioè privo di anima, mentre ogni corpo che riceve il movimento da se stesso, dal suo interno, è animato, in quanto la natura dell'anima è movimento. È per questo che l'anima, in quanto muove se stessa, è generata per sé e immortale.

Questo per quanto riguarda l'immortalità dell'anima. Sulla sua forma, invece, occorrerebbe un discorso divino.

Ci accontenteremo, allora, di raffigurarne un'immagine. Immaginiamo che l'anima somigli ad una pariglia di cavalli alati con un auriga.

I cavalli e gli aurighi degli dei sono buoni e di buona razza, quelli degli altri sono misti. Nel caso degli uomini è l'auriga che guida la pariglia, mentre i cavalli sono uno eccellente, l'altro pessimo. Ecco perché è così difficile il compito dell'auriga, che deve tenere a bada entrambi i cavalli.

Quando l'anima è perfetta e alata, si libra in alto e governa il mondo intero, ma quando perde le ali, precipita, finché non si afferri a qualcosa di solido. Lì prende dimora, in un corpo fatto di terra impastata, che è in grado di muoversi da solo, in virtù della potenza dell'anima.

La funzione dell'ala è quella di portare in alto ciò che è pesante. Grazie ad essa, l'anima risale là dove ha sede la stirpe degli dei, e dove può partecipare del divino, che è bello, sapiente e buono. Perché è da queste qualità che l'apparato alato dell'anima trae alimento. Se invece, si ciba del brutto e del malvagio, deperisce e muore.

Nel cielo si dispiega un corteo. Lo guida Zeus, il grande condottiero, che procede ordinando tutto e occupandosi di tutto. Dietro di lui, l'ordinata schiera dei Dodici dei, tranne Estia, custode della casa degli dei. Dietro di loro, altrettante schiere ordinate di dei e di demoni.

La stirpe felice degli dei esegue fantasmagorie beate ed evoluzioni, volteggiando all'interno del cielo, ciascuno al suo posto.

Quando le schiere vanno a banchetto, risalgono verso la sommità per un'erta scoscesa. I cani degli dei, ben bilanciati, procedono agevolmente. Gli altri a stento, perché il cavallo cattivo recalcitra e si ribella all'auriga che non lo ha allevato bene. Questa è la gara suprema per l'anima: salire alla sommità del cielo.

Le anime che sono dette immortali, giunte alla sommità, esco-

no fuori, si ergono sul dorso del cielo e, così erette, sono condotte dal movimento circolare, e contemplanò ciò che sta fuori.

Nessuno dei poeti di quaggiù ha mai cantato, né mai canterà degnamente questo luogo iperuranio.

Esso è permeato dalla sostanza che realmente è, priva di colore, priva di figura, refrattaria al tatto, che può essere contemplata solo dall'auriga dell'anima, dall'intelletto, e che è l'oggetto specifico della vera scienza.

Il pensiero degli dei si nutre di intelletto e di scienza pura, come il pensiero di tutte le anime interessate ad accogliere quanto a loro spetta. Esso prova godimento nella contemplazione dell'essere e della verità, e ne trae alimento sufficiente, fino a che la rotazione circolare non abbia riportato l'anima alla contemplazione. Così contempla la giustizia, la sapienza, la scienza in sé, e dopo essersi saziata, si immerge di nuovo nel cielo e torna a casa. Qui l'auriga ferma i cavalli alla mangiatoia, li foraggia con ambrosia e li abbeverava con nettare.

Questa è la vita degli dei.

Quanto alle altre anime, quella che più si rende simile al dio che guida la sua schiera, condotta anch'essa dal moto circolare, eleva la testa dell'auriga nell'iperuranio, ma a stento riesce a scorgere gli enti, perché è disturbata dai cavalli. Un'altra non riesce a tenere per troppo tempo la testa verso l'alto, perché i cavalli stratonano. Vede alcuni enti, altri no. La maggior parte, pur anelanti, non riescono a innalzare la testa dell'auriga, perché si calpestando, si urtano, tentano di sorpassarsi, ma finiscono col travolgersi. Molte ali e molte piume rimangono spezzate in questo tumulto. Così sono costrette ad allontanarsi dalla contemplazione e non possono nutrirsi che del cibo dell'opinione, perché non sono riuscite a pascersi, nel prato delle verità, di quell'alimento della parte migliore dell'anima, che nutre e rende leggera l'ala.

Le anime sono sottoposte alla Legge di Adrastea, l'Inevitabile:

L'anima che, al seguito di un dio, abbia scorto qualche verità, rimanga incolume fino alla rotazione successiva. Se è in grado di farlo sempre, rimanga per sempre indenne.

Quella che, incapace di rimanere ordinatamente nel corteo, non sia riuscita a contemplare, ma, sazia di oblio e malvagità, si sia appesantita e, perse le ali, sia precipitata sulla terra, nella prima generazione, non si innesti in nessuna natura animale.

Quella che abbiamo visto di più si innesti nel seme di un

uomo che diventerà φιλόσοφος, amico della sapienza, o φιλόκαλος, amico del bello, o μουσικός, devoto delle Muse o ἔρωτικός, cultore di Eros.

La seconda anima si innesti nel seme di un uomo che diventerà un re ispirato dalla legge, o in quello di un esperto di guerra o di comando.

La terza in quello di un esperto di economia e di amministrazione di patrimoni.

La quarta in quello di un uomo adatto alla fatica o che diventerà esperto di ginnastica o di guarigione del corpo.

La quinta condurrà la vita dell'indovino o del sacerdote di rituali misterici.

Alla sesta si adatti un poeta o uno degli altri esperti di imitazione.

Alla settima un artigiano o un contadino.

All'ottava, la vita di un sofista o di un capopopolo.

Alla nona una vita da tiranno.

Le anime ritornano al punto dal quale erano partite dopo diecimila anni, perché tanto è il tempo che impiegano per riacquistare le ali. Quando termina la loro prima vita terrena, sono sottoposte a giudizio. Alcune, allora scontano la pena nelle prigioni sotterranee, altre, una volta innalzate dalla Giustizia in qualche regione del cielo, trascorrono una vita degna di quella vissuta in forma umana. Al compimento del millesimo anno tutte le anime arrivano al sorteggio della seconda vita. Un'anima umana può scegliere una vita di animale, e da quella animale, se è già stato uomo, potrà tornare alla vita umana. È ammessa alla vita umana solo l'anima che abbia visto la verità. E così per diecimila anni.

Soltanto le anime di coloro che hanno amato la sapienza priva di inganno e che hanno amato i fanciulli, come solo coloro che amano la sapienza sanno amare, se avranno scelto questo genere di vita per tre volte di seguito, riacquisteranno le ali al compimento della terza rivoluzione di mille anni.

Gli uomini conoscono per mezzo delle idee e arrivano, dalla molteplicità delle sensazioni, all'unità, che si afferra mediante il ragionamento. Questa comprensione non è altro che il riaffiorare alla nostra memoria di ciò che l'anima ha visto un tempo, quando procedeva nella schiera del dio e, sollevando il capo dall'auriga in direzione del vero essere, vide le cose che sono.

Solo il pensiero del φιλόσοφος, dell'amante di sapienza, è dotato di ali, perché grazie alla sua capacità di attivare, per quanto gli è possibile, il ricordo, egli rimane sempre a contatto con quella realtà che rende divino anche il dio, quando il dio è in contatto con essa. Solo l'uomo che usa correttamente i ricordi, seguendo i dovuti rituali, diviene perfetto. Così facendo, egli sarà sempre rivolto al divino, estraneo alle preoccupazioni umane. La gente lo rimprovera perché è costantemente stravolto, ma non sa che egli è così, perché, in realtà, è posseduto dal dio.

Ed ecco come il nostro discorso arriva alla quarta forma di mania, quella amorosa, la mania di Eros e di Afrodite. Quando uno vede la bellezza di quaggiù, ricordandosi di quella vera, si munisce di ali, perché desidera volare in alto ma, non essendone capace, si limita a mirare verso l'alto. Non si occupa delle cose di quaggiù, e allora lo accusano di essere folle. Ma è follia divina, ed è la forma più nobile di tutte. Chi ne è affetto, giacché ama tutto ciò che è bello, viene detto amante.

Non per tutte le anime è facile richiamare alla memoria le cose di lassù, a partire da queste di quaggiù. Sono pochi quelli che, a stento, attraverso i loro deboli organi, quando si avvicinano alle immagini di quaggiù della giustizia, della temperanza e di quanto altro c'è di prezioso, riproduzioni lontane e prive di splendore delle cose di lassù, riescono a intravederne l'idea.

La bellezza, allora, era splendida a vedersi, spettacolo e visione beata, quando seguivamo Zeus e gli altri dei, chi un dio chi un altro, in un coro felice. Allora noi vedevamo, e venivamo iniziati a quella che è lecito definire la più beata delle iniziazioni, che celebravamo essendo integri e immuni dai mali che ci attendevano nel tempo successivo, contemplando, noi iniziati ai misteri, visioni integre, semplici, immobili e felici, in una pura luce, puri e privi di questo segno che ora portiamo in giro e che chiamiamo corpo, legati ad esso come il frutto di un'ostrica è avvinghiato alle sue valve.

Si renda grazie, dunque, alla memoria. È per merito suo che si è parlato, ora, fin troppo a lungo, ma solo per desiderio delle cose di allora.

Anche la bellezza, quando la contemplavamo lassù, risplendeva.

Ma anche quaggiù, e soltanto essa noi cogliamo nel suo splendore, grazie alla vista, il più nitido dei nostri sensi. La vista infatti, è

la più acuta delle sensazioni che ci arrivano attraverso il corpo. Essa non vede l'intelligenza, perché se l'intelligenza rimandasse un'immagine di sé tanto netta, quanto quelle che ci arrivano tramite la vista, noi vedremmo amori terribili, e così non si vedono con la vista nemmeno le altre cose degne di amore. Ma la bellezza sì. Soltanto ad essa toccò in sorte di essere la più visibile e la più amabile.

Dunque, chi non è ancora iniziato, oppure è già corrotto, quando contempla quella cosa di quaggiù, che ebbe la denominazione di bellezza, non viene immediatamente riportato alla bellezza di lassù, non la venera, ma si dà al piacere come un quadrupede, cerca solo di montare e seminare figli, si abbandona all'eccesso e non prova né timore né vergogna nel perseguire un piacere contro natura.

Invece chi è iniziato da poco, o ha avuto modo di contemplare a lungo le cose di allora, quando vede un volto o un corpo che imita bene la bellezza, o che è simile a un dio, dapprima rabbrivisce e si insinua in lui lo sgomento provato allora. Poi, guardandolo, lo venera come un dio e, se non temesse di essere considerato pazzo, sacrificerebbe all'amato come a una statua votiva.

Un cambiamento repentino, un sudore e un calore insolito prendono colui che contempla, come scosso dai brividi, perché accogliendo attraverso gli occhi il flusso della bellezza, viene riscaldato esattamente nel punto dove ha sede la natura dell'ala. Questa è irrorata dal flusso e la zona circostante il germoglio di ala, che comincia a spuntare, fonde per effetto del calore. Cosicché quelle parti che prima, chiuse e rigide, impedivano all'ala di germogliare, irrorate ormai dal nutrimento, consentono al gambo dell'ala di cominciare a inturgidirsi e di germogliare fin dalla radice, disponendosi, a poco a poco, sotto tutta la forma dell'anima. Infatti l'anima, prima, era tutta alata.

In questo frangente l'anima di chi comincia a mettere le ali ribolle tutta e gronda e prova la stessa sensazione che provano i bambini quando mettono i denti: prurito e irritazione alle gengive. Proprio la stessa sensazione prova l'anima quando le crescono le ali: ribolle, si irrita, prova solletico.

Dunque l'anima, quando è assorta nella contemplazione della bellezza di quaggiù e accoglie le particelle che da essa fluiscono, che sono dette desiderio, ne è irrorata e riscaldata, e così cessa di soffrire e gioisce.

La mescolanza di questi sentimenti provoca inquietudine, una

sensazione strana, una smania dovuta all'impossibilità di sbocciare. In preda alla follia, non riesce a dormire di notte né a star ferma di giorno e corre impazzando di qua e di là, per il desiderio irrefrenabile di vedere colui che detiene la bellezza.

E appena lo ha visto e viene inondata dal flusso del desiderio, si liberano i condotti prima ostruiti, prende respiro, cessano le punture e i tormenti e gode del piacere più dolce.

Non se ne allontana più, non apprezza nessuno più del bello amato. Dimentica madre, fratelli, amici, sostanze. Nulla ha più importanza. Disprezza le regole e le convenzioni che prima era orgogliosa di osservare. È pronta a diventare serva e a giacere il più vicino possibile all'oggetto della sua brama, venera colui che possiede la bellezza. Perché è l'unico medico che può curare le sue gravissime pene.

Ecco, mio bel Fedro, ciò che gli uomini chiamano amore e che gli dei chiamano diversamente. Alcuni Omeridi citano due versi su Amore, riportandoli da poemi segreti. I due versi suonano così:

Lui, appunto, i mortali chiamano Ἔρως che vola,
Ma gl'immortali Πτέρως, perché costringe a mettere le ali.

Si può credere o no a questi versi, ma tale è la situazione degli amanti e questo ne è il motivo.

Le anime che lassù sono state nella schiera di Zeus, quando sono possedute da amore, sopportano con maggiore fermezza il peso di Eros, il dio che prende nome dalle ali. Le anime che accompagnano Ares, se ritengono di aver subito torti dall'amato, sono pronte a uccidere.

E così ciascuno vive secondo il dio nel cui coro si trovava lassù, onorandolo e imitandolo quanto più può, per tutto il tempo della sua prima generazione quaggiù e ciascuno si comporta con i belli secondo la propria indole, onora il proprio amato come un dio, se ne fabbrica un simulacro e ne celebra i misteri orgiastici.

Le anime cercano e si innamorano delle anime affini a quella del loro dio e fanno di tutto perché il loro amato si conservi tale. Quando, quaggiù, entrano di nuovo in contatto con il dio, giacché il flusso della bellezza, che promana dalla persona amata, ne risveglia in loro il ricordo, sono colti da invasamento e assumono i modi e i comportamenti del dio, per quanto è possibile a un uomo partecipare di una natura divina.

Attribuiscono la causa di ciò all'amato, mentre è al dio che

attingono, come le Baccanti invasate attingono miele e latte dai fiumi, e ciò che attingono lo riversano nell'anima dell'amato, e lo rendono, per quanto è possibile, sempre più simile al loro dio.

Così è bello essere conquistato e iniziato da un amico in preda alla follia amorosa.

Ma come si conquista l'amato?

Abbiamo detto, all'inizio di questo mito, che l'anima è divisa in tre parti: l'auriga e i due cavalli.

Di questi cavalli uno è docile, eretto e ben piantato, alto di cervice, dal profilo snello, bianco, con gli occhi neri. Ama farsi onore, ma con pudore e temperanza. Si accompagna all'opinione veritiera. Non ha bisogno di frusta, si lascia guidare dalla parola e dall'incitamento.

L'altro è storto, tozzo, mal fatto, la cervice massiccia, il collo basso, il profilo schiacciato, nero di mantello, dagli occhi cerulei e iniettati di sangue. Si accompagna a tracotanza e vanteria. Ha i peli intorno alle orecchie, è sordo ai richiami, a stento risponde alla frusta.

Quando l'auriga scorge la visione della bellezza e ne è riscaldato e pieno di eccitazione e desiderio, il cavallo docile è tenuto a freno dal pudore, ma l'altro, ribelle ai richiami della frusta, strattona il compagno e l'auriga, li trascina a forza, li costringe ad avvicinarsi all'amato e a ricordare i piaceri di Afrodite. Il compagno e l'auriga dapprima resistono, ma alla fine, sopraffatti dal male, cedono a quanto viene loro imposto.

Si accostano all'amato e ne scorgono la folgorante visione.

A questa visione, la memoria richiama l'auriga alla natura della bellezza ed egli la vede su un piedistallo puro, accanto alla temperanza. È preso da timore e venerazione, vede riverso e trascina nella caduta i cavalli, che si accoscano sulle anche.

Il primo, quello docile, preso da pudore misto a sgomento, inonda tutta l'anima di sudore, il secondo, adirato, prorompe in insulti contro l'auriga e il compagno, li costringe ad avanzare contro voglia. L'auriga resiste, si rovescia di nuovo all'indietro, strappa il morso con violenza, procura ferite alla lingua ingiuriosa del cavallo malvagio. Alla fine, domato dall'auriga, esso si arrende, scorge il bell'amato, viene preso da paura e così, finalmente, pudica e timorosa, l'anima prende a seguire l'amato.

Ama, l'amato, ma non sa che cosa. Non è in grado di dire ciò che gli accade. Non ne conosce la causa. Non si accorge che nel-

l'amante vede se stesso, come in uno specchio.

Quando l'amante è vicino le pene cessano. Come l'amante, soffre per la lontananza. Ma ne conserva l'immagine, che è il riflesso di amore. Non sa, non crede che sia amore, lo chiama amicizia, φιλία.

Desidera, come del resto l'amato, anche se con minore intensità, vederlo, baciarlo, toccarlo, giacere con lui.

Se dunque vince la parte migliore del pensiero, quella che guida a una vita ordinata e all'amore per la sapienza, alla φιλοσοφία, amante e amato trascorrono concorde e beata la vita quaggiù, padroni di se stessi, avendo asservito ciò che genera malvagità e avendo liberato ciò che genera virtù.

Terminata la loro esistenza, divenuti alati e leggeri, avranno vinto la gara di Zeus Olimpico che procura il bene più grande che mai temperanza umana e divina follia possano procurare.

L'intimità con chi non ama ingenera, invece, meschinità nell'anima amata e la condanna a girare, priva di intelletto, intorno alla terra e sotto la terra, per novemila anni.

Amato Eros, ti ho offerto la più bella delle palinodie, per espiare il mio peccato.

Perdona il mio primo discorso e accogli con favore queste parole poetiche.

Benigno e propizio conservami la capacità di amare che mi hai donato.

Concedimi sempre di più il favore dei belli.

Non mia né di Fedro è la colpa delle parole che dissi. Fu Lisia a generare il discorso.

Tu redimilo. Come già Polemarco, suo fratello, indirizzalo alla filosofia.

Che Fedro, il suo amato, scelga la sua strada. Non sia più, come ora, incerto tra due.

Dedichi Fedro a te, Eros, la sua vita, aiutato dai discorsi che amano la sapienza.

Mi considererò soddisfatto se sarò riuscito a trasmettere, anche a qualcuno soltanto di voi, un po' di eros per Platone.

La scaletta, alla fine, ho deciso di lasciarla così com'era. L'aspetto più delicato del compito di chi insegna letteratura è quello di saper

trovare il momento opportuno per defilarsi in punta di piedi, cedendo la scena agli autori e alle opere. Ma questo momento va preparato fornendo gli elementi storico culturali e di analisi formale indispensabili alla comprensione, per indurre anche il pubblico al silenzio, figlio di Aspettativa e amante di Ascolto.

ROBERTO VELARDI
Istituto Universitario Orientale - Napoli

STATUTO DEL CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

Il Liceo Classico "Ovidio" di Sulmona indice il «Certamen Ovidianum», concorso di latino aperto agli studenti del penultimo e ultimo anno dei licei classici.

L'organizzazione del Certamen è curata dalla Commissione tecnica e dal Comitato esecutivo, presieduto dal preside; essi sottopongono le loro proposte al Collegio dei Docenti e al Consiglio di Istituto, per quanto di rispettiva competenza, per l'approvazione definitiva.

Il Certamen organizzato dal Liceo Classico "Ovidio" vuole essere un'occasione culturale che coinvolge tutta la città di Sulmona con il suo comprensorio.

Vengono pertanto richiesti il contributo di idee e l'impegno delle autorità comunali, delle associazioni culturali, degli ex Presidi, docenti e alunni dell'Istituto e inoltre il sostegno delle strutture economiche e turistiche.

La prova consiste nella traduzione, in prosa o in versi, di un passo delle opere di Ovidio. All'inizio di ogni anno scolastico viene comunicata alle scuole l'opera da cui verrà tratto il passo da proporre. Il concorrente, in un breve commento, chiarirà poi quegli aspetti che, sotto il profilo del contenuto e della lingua, giudica degni di riflessione e di approfondimento.

Alla prova sono ammessi due alunni per ogni Scuola; le domande di partecipazione, indirizzate al preside del Liceo Classico di Sulmona, devono pervenire, tramite la scuola frequentata dai candidati, entro il 16 marzo. I concorrenti minorenni saranno accompagnati da un docente dell'Istituto di provenienza.

La prova si svolge nella mattinata dell'ultimo sabato non festivo di aprile; i concorrenti giungeranno a Sulmona nel pomeriggio del venerdì precedente e vi resteranno fino a domenica, quando avrà luogo la premiazione. Nella serata di venerdì e di sabato vi saranno incontri culturali. Le spese di soggiorno a Sulmona, per candidati e accompagnatori, sono a carico dell'organizzazione, quelle del viaggio da e per Sulmona restano a carico dei partecipanti.

La Commissione giudicatrice, presieduta da un docente universitario, è costituita da docenti e presidi di Licei, non appartenenti alle scuole che inviano concorrenti; essa assegna premi, rispettivamente di £ 1.500.000, £ 1.000.000 e £ 500.000 ai primi tre classificati, indica poi i concorrenti degni di segnalazione ai quali andrà un diploma e un premio in libri. Tutti i concorrenti riceveranno un attestato di partecipazione.

I PARTECIPANTI AL II CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

LOIACONO MICHELE
TARDOCCHI MAURIZIO
Liceo Ginnasio Statale "Pontano Sansi" - Spoleto

CONTINI PAOLA
MACERONI DOMENICO
Liceo Ginnasio Statale "V. Emanuele II" - Lanciano

VOCATURO NICOLA
SCAMPOLI LUCA
Liceo Ginnasio Statale "L.V. Pudente" - Vasto

MARCELLI PAOLA
ROSSI GIULIA
Liceo legalmente riconosciuto "E. Ravasco" - Pescara

GULLIA FRANCESCO
PATACCA TOMMASO
Liceo Ginnasio Statale "Properzio" - Assisi

DI ASCENZO NICOLA
Liceo Ginnasio Statale "G. Perrotta" - Termoli

BLASETTI MAURIZIO
MAURIZI ANGELA
Liceo Ginnasio Statale "A. Torlonia" - Avezzano

COSTANTINI MARIAPAOLA
RUGGIERI MERY

Liceo Ginnasio Statale "Illuminati" - Atri

CAPANNOLO ARMANDO
CICCARELLA DONATELLA

Liceo Ginnasio Statale "D. Cotugno" - L'Aquila

CASCINI VALENTINA

Liceo Ginnasio Statale "G. D'Annunzio" - Pescara

ARMENTI PAMELA
DI SCHIAVI IVANA

Liceo Ginnasio Statale "O. Fascitelli" - Isernia

COLELLA MAURA
LIBERATORE ELISA

Liceo Ginnasio Statale "Ovidio" - Sulmona

IL TEMA DEL II CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

*Arma dedi Danais in Amazonas; arma supersunt
quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae.
Ite in bella pares; vincant quibus alma Dione
faverit et toto qui volat orbe puer.*

*Non erat armatis aequum concurrere nudas; 5
sic etiam vobis vincere turpe, viri.*

*Dixerit e multis aliquis: «Quid virus in anguis
adicis et rabidae tradis ovile lupae?».
Parcite paucarum diffundere crimen in omnes;
spectetur meritis quaeque puella suis. 10*

*Si minor Atrides Helenen, Helenesque sororem
quo premat Atrides crimine maior habet,
si scelere Oeclides Talaioniae Eriphylae
vividus et in vivis ad Styga venit equis,
est pia Penelope lustris errante duobus 15
et totidem lustris bella gerente viro.*

*Respice Phylaciden et quae comes isse marito
fertur et ante annos occubuisse suos.
Fata Pheretiadae coniunx Pagasaea redemit,
proque viro est uxor funere lata viri. 20*

*«Accipe me, Capaneu, cineres miscebimur» inquit
Iphias, in medios desiluitque rogos.*

*Ipsa quoque et cultu est et nomine femina Virtus:
non mirum, populo si placet illa suo.*

Nec tamen hae mentes nostra poscuntur ab arte; 25
conveniunt cumbae vela minora meae.
Nil nisi lascivi per me discutur amores:
femina praecipiam quo sit amanda modo.
Femina nec flammis nec saevos discutit arcus;
parcius haec video tela nocere viris. 30
Saepe viri fallunt, tenerae non saepe puellae
paucaque, si quaeras, crimina fraudis habent.
Phasida, iam matrem, fallax dimisit laso;
venit in Aesonios altera nupta sinus.
Quantum in te, Theseu, volucres Ariadna marinas 35
pavit in ignoto sola relictis loco.
Quaere, Novem cur una Viae dicatur, et audi
depositis silvas Phyllida flesse comis.
Et famam pietatis habet, tamen hospes et ensem
praebuit et causam mortis, Elissa, tuae. 40

(Ov. Ars III 1-40)

DONATELLA CICCARELLA
 LICEO CLASSICO "D. COTUGNO" - L'AQUILA

Vincitrice del 1° premio

Ho dato ai Danai le armi contro le Amazzoni; rimangono le armi che potrei dare a te e al tuo popolo, o Pentesilea. Andate pari in guerra; vincano quelli che favorirà la feconda Dione e il fanciullo che vola su tutto il mondo. Non sarebbe stato giusto combattere indifese quelli che sono armati; così, o uomini, anche per voi sarebbe turpe vincere. Fra tanti qualcuno potrebbe dire: "Perché aggiungi veleno ai serpenti e consegna l'ovile alla lupa rabbiosa?" Evitate di estendere a tutte la colpa di poche; ogni fanciulla venga giudicata secondo i suoi meriti. Se Menelao ricevette un torto da Elena e Agamennone dalla sorella di Elena ricevette l'uccisione, se a causa del misfatto di Erufila figlia di Talao, Anfiarao arrivò vivo e con i cavalli vivi alla palude dello Stige, Penelope fu pia nei confronti del marito che viaggiò per dieci anni e che per altrettanti anni aveva combattuto in guerra; pensa a Protesilao, si narra che la compagna abbia seguito il marito e sia stata sepolta prima del tempo; la moglie Pagasea riscattò il destino e al posto di questo lei moglie fu portata via dal funerale del marito. "Accettami, o Capaneo: ci mischieremo noi fatti cenere" disse Ifigeneia e si gettò in mezzo alla pira funeraria. La stessa virtù è sia per nome che per abito femmina: non è strano, se quella è gradita al suo popolo. Né tuttavia la nostra arte di amare ci richiede questi pensieri; alla mia navicella si accordano vele più piccole. Con me non si impara

niente se non amori lascivi: insegnerò in che modo si deve amare la donna. La donna non allontana da sé né fiamme né archi terribili; alquanto meno vedo questi dardi nuocere agli uomini. Spesso gli uomini ingannano, se ci fai caso, di rado le dolci fanciulle commettono colpe ingannevoli e ne commettono poche: il fallace Giasone abbandonò Medea, già madre, un'altra sposa arrivò tra le braccia del figlio di Esone. Quanto a te, o Teseo, Arianna lasciata sola in un luogo sconosciuto avrebbe dato da mangiare agli uccelli marini. Chiedi perché una viene detta Via Nove e ascolta i boschi che con le foglie a terra piangono Fillide. E ha fama di pietoso, tuttavia pur essendo ospite ti diede la spada e la causa della tua morte, o Elissa.

Ovidio esprime la volontà di essere ancora una volta *magister amoris*, ma indirizza i suoi precetti non più agli uomini, bensì alle donne. L'*incipit*, che si apre con la parola *arma* in posizione forte, sottolinea la concezione ovidiana dell'amore: essa è una guerra combattuta dai due opposti schieramenti dell'universo maschile e di quello femminile. Il tema bellico viene richiamato anche da altri termini che appartengono al lessico militare (v. 3: *bella*, v. 5: *armatis*, v. 29: *arcus*, ecc.). Il poeta è consapevole delle critiche che molti gli muoveranno, perché sa che le donne vengono considerate false e astute, come lui stesso del resto le aveva descritte nei primi due libri dell'*Ars amandi*; ma egli invita a porre fine a tali considerazioni pregiudizievoli e a non lasciarsi ingannare dalla fama (nel senso latino di "ciò che si dice di qualcuno"), e fornisce attraverso il mito vari esempi dimostrativi; in questo modo Ovidio legittima le sue valutazioni attraverso l'autorità della tradizione mitica e quindi culturale. Tuttavia i miti non sono tratti dal mondo romano ma dal repertorio greco, indice questo del cambiamento dei riferimenti culturali avvenuto con l'ellenizzazione, soprattutto letteraria, di Roma. Ovidio non solo riconosce la lealtà del genere femminile ma addirittura esprime chiaramente sfiducia nei

confronti dei comportamenti maschili spesso (questi sì, altro che quelli femminili) fondati sul desiderio di ingannare. In questi versi quindi Ovidio attua una sorta di *aprosdoketon* concettuale e scagionando le donne da accuse pregiudizievoli punta l'indice contro gli uomini e la loro falsità. Il brano presenta una deviazione dal leit-motiv dei primi due libri dell'opera, in cui le donne venivano presentate come "prede" astute e maliziose; se il poeta in precedenza aveva esortato gli uomini a ingannare le donne perché loro stesse ingannatrici qui egli non solo rivede la propria posizione ma ne prende le distanze in modo netto e chiaro. Sembra quasi, a proposito di questi versi, di poter parlare di un manifesto femminista *ante litteram*, in cui Ovidio esprime sensibilità per la condizione femminile. Lo stile è come sempre elegante e raffinato: i riferimenti mitologici manifestano la *doctrina* del poeta; i periodi vengono resi fluidi e scorrevoli attraverso l'uso delle inarcature e del distico, infatti gli enjambements creano una sorta di "ponte" grammaticale tra due versi e ogni distico costituisce un concetto autonomo e allo stesso tempo collegato con il contesto. Il lessico è semplice e lungi dal creare suggestioni o *pathos*, ha il solo compito di comunicare in modo elegante ma chiaro il pensiero del poeta. Nei primi versi Ovidio espone quelle che sono le sue intenzioni attraverso la tecnica della *prepositio*; questa specie di manifesto programmatico si presenta completo e breve e anche questa è una peculiarità ovidiana presente nel testo: la capacità di condensare concetti in pochi versi ma di non far mai venir meno la precisione espositiva nonché la facile fruibilità.

ARMANDO CAPANNOLO
LICEO CLASSICO "D. COTUGNO" - L'AQUILA

Vincitore del 2^o premio

Ho dato armi ai Danaï contro le Amazzoni; restano delle armi, che io darei a te e alla tua torma, o Pentesilea. Andate in guerra con armi pari; trionfino coloro che saranno sostenuti dall'alma Dione e dal fanciullo che vola su tutto il mondo. Non sarebbe stato giusto che voi combatteste inermi contro uomini armati; così anche per voi, o uomini, sarebbe stato turpe vincere. Qualcuno tra i molti dirà: "Perché dai altro veleno ai serpenti e lasci l'ovile in balia della feroce lupa?" Evitate di estendere a tutte la colpa di poche; ciascuna fanciulla sia giudicata in base ai suoi meriti. Se il minore degli Atridi ha in sposa Elena e il maggiore degli Atridi la sorella di Elena, se il figlio di Ecleo per il misfatto di Erifile figlia di Talao giunse vivo e su cavalli vivi allo Stige, Penelope fedele al marito errante per due lustri e combattente in guerra per altrettanti lustri; guarda il Filacide, e colei che dicono se ne sia andata accompagnando il marito e sia morta prima di raggiungere l'età che le era destinata; la sposa di Pagase riscattò il destino del figlio di Ferete e moglie fu condotta via dal funerale del marito. "Accogliami, o Capaneo: ci mischieremo noi fatti cenere" disse la figlia di Ifi e si precipitò in mezzo al rogo. La virtù stessa è femmina di nome: non c'è niente di straordinario, se ella piace al suo popolo. Né tuttavia questi pensieri richiede la nostra arte; alla mia barca convengono vele più piccole. Attraverso i miei precetti non si apprende nulla, se non l'a-

more lascivo: insegnerò in che modo la donna debba essere amata. La donna non resiste né alle fiamme né agli archi crudeli; noto che questi dardi nuocciono agli uomini più moderatamente. Spesso gli uomini ingannano; le tenere fanciulle, se chiedi, hanno rare e poche colpe di frode: Giasone, ingannatore, abbandonò Medea, già madre; un'altra sposa venne a posarsi sul petto dell'eroe di Esone. Quanto a te, o Teseo, Arianna temette gli uccelli marini, abbandonata da sola in un luogo sconosciuto. Chiedi, perché una strada venga detta delle Nove Vie, e ascolta come le selve piansero Fillide, deposte le fronde. E ha fama di pietà, tuttavia, l'ospite che fornì la spada e la causa della tua morte, o Elissa¹.

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

MAURIZIO TARDOCCHI
LICEO CLASSICO "PONTANO SANSI" - SPOLETO

Vincitore del 3° premio

Diedi armi ai Danai contro le Amazzoni; rimangono le armi che dia a te e alla tua schiera, o Pentesilea. Andate pari in guerra: che vincano chi avrà favorito l'alma Dione e il fanciullo che vola sopra tutto il mondo. Non era giusto per degli armati andare contro donne inermi; così sarebbe stato turpe anche per voi uomini vincere. Direbbe qualcuno fra molti: "Perché aggiungi veleno ai serpenti e consegna l'ovile alla lupa rabbiosa?" Andate piano con lo spargere il crimine di poche su tutte; si guardi ciascuna fanciulla per i suoi meriti. Se gli Atridi hanno di che lamentarsi l'uno di Elena, l'altro della sorella di Elena, se per la scelleratezza di Erifile figlia di Talao l'Eclide da vivo e su vivi cavalli giunse allo Stige, Penelope fu devota al suo uomo che errava per due lustri e per altrettanto tempo portava guerre. Guarda il Filacide, e colei che si tramanda che sia andata come compagna al marito e sia morta prima del tempo; i destini del Feretiade li sciolse la coniuge Pagasea e, al posto del marito, fu portata via dal funerale di lui. "Accogliami, o Capaneo: da ceneri noi ci mischieremo" disse la figlia di Ifi e saltò in mezzo al rogo. La virtù stessa, per abito e per nome, è femmina: non c'è da stupirsi, se ella piace al suo popolo. Né tuttavia questi pensieri sono richiesti dall'arte nostra; vele più piccole si adattano alla mia barchetta. Nulla se non lascivi amori si imparano alla mia scuola: insegnerò come si debba amare la donna. La donna

non sopporta né fiamme né archi crudeli; meno vedo queste armi nuocere agli uomini. Spesso gli uomini ingannano, le tenere fanciulle non spesso e, se cercherai, pochi crimini di frode hanno. Medea, già, madre abbandonò il fallace Giasone; un'altra sposa venne in seno all'Esonio. Se fosse dipeso da te, o Teseo, Arianna avrebbe pasciuto gli uccelli marini, abbandonata in un luogo ignoto. Chiedi perché le Nove Vie una sola sia detta e ascolta le selve che, deposte le chiome, hanno pianto Fillide.

E fama di pietas ha colui che, da ospite, ti fornì la spada e la causa della tua morte, o Elissa.

INDICE

IL SALUTO DEL PRESIDE	pag.	7
INTERVENTO DEL ROTARY CLUB	"	9
PREFAZIONE	"	11
LA NASCITA DELL'EROS NEL MONDO ANTICO di <i>Domenico Silvestri</i>	"	13
PITAGORA MAESTRO DI NON VIOLENZA. EPOS ED EROS NELLA STRUTTURA DELLE METAMORFOSI di <i>Umberto Todini</i>	"	31
EROS E SOPHIA di <i>Roberto Velardi</i>	"	59
STATUTO DEL CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	"	79
I PARTECIPANTI AL II CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	"	81
IL TEMA DEL II CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	"	83
1° PREMIO - Donatella Ciccarella	"	85
2° PREMIO - Armando Capannolo	"	88
3° PREMIO - Maurizio Tardocchi	"	90

HANNO CONTRIBUITO ALLA REALIZZAZIONE DEL

II CERTAMEN OVIDIANUM

SULMONENSE

COMUNE DI SULMONA

BANCA DI CREDITO COOPERATIVO DI PRATOLA PELIGNA

COMUNITÀ MONTANA PELIGNA ZONA F

REALE MUTUA ASSICURAZIONE - AGENZIA DI SULMONA

I COMUNI DI VITTORITO, ANVERSA DEGLI ABRUZZI, CORFINIO

LE DITTE CONFETTI PELINO, FASOLI & MASSA, D'ANTUONO, MILAN

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI APRILE 2000

Tipolitografia "LA MODERNA" - Sulmona
Fotocomposizione "LASER SERVICE" - Sulmona