

Richard Heinze - Il racconto elegiaco di Ovidio



DICTI STVDIOSVS  
CLASSICI DELLA FILOLOGIA IN TRADUZIONE

serie diretta da  
Lucio Cristante e Marco Fernandelli

— 1 —

Il racconto elegiaco di Ovidio / Richard Heinze ; traduzione italiana di Corrado Travan con una premessa di Franco Serpa ; edizione a cura di Simona Ravalico. – Trieste : EUT, 2010. – XVIII, 118 p. ; 21 cm.

(Dicti studiosus : classici della filologia in traduzione ; n. 1)

ISBN n. 978-88-8303-282-0

I. Travan, Corrado II. Serpa, Franco III. Ravalico, Simona

871.01 (ed. 22) POESIA LATINA, ORIGINI-499

Edizione originale *Ovids elegische Erzählung*, Stuttgart, Teubner  
© Copyright 1960 Teubner, Stuttgart. Mit Genehmigung des Verlages B.G. Teubner, Stuttgart,  
herausgegebene, allein autorisierte italienische Übersetzung der deutschen Originalausgabe.  
© Copyright 2010 by EUT Trieste.

ISBN 978-88-8303-282-0 (print)

ISBN 978-88-8303-805-1 (online)

EUT - Edizioni Università di Trieste  
via E. Weiss, 21 - 34128 Trieste  
<http://eut.units.it>

**RICHARD HEINZE**

**Il racconto elegiaco di Ovidio**

Traduzione italiana di Corrado Travan  
Con una premessa di Franco Serpa

Edizione a cura di  
Simona Ravalico

EUT  
Trieste 2010



*R. Heine*

## INDICE

L'Ovidio di Heinze (F. Serpa)	IX
Nota del traduttore	XV
Nota del curatore dell'edizione italiana	XVII
Stili di narrazione diversi dei <i>Fasti</i> e delle <i>Metamorfosi</i>	
1. Il ratto di Proserpina	2
2. Gli dèi ovidiani – Dignità divina e passione – Amore divino e divina comicità – L'atteggiamento di Ovidio verso il prodigioso	9
3. Contrasto <i>ἐλεεινόν</i> - <i>δεινόν</i> – La storia di Romolo – I <i>Lupercalia</i> – Fondazione di Roma – Morte di Remo – Il ratto delle Sabine – Pace fra Romani e Sabini – Apoteosi di Romolo	16
4. Rinuncia delle tendenze eroiche – La cacciata di Tarquinio – Il racconto del <i>Regifugium</i> – La storia di Lucrezia	34
5. Catasterismi: Orione – Callisto – Toro – Corona	43
6. Soggettività del narratore – La figura dell'apostrofe	49
7. L'atteggiamento lirico – Sviluppo ulteriore della tradizione virgiliana	53
8. La vicinanza alla realtà della narrazione elegiaca – La periodizzazione del racconto epico ed elegiaco	59
9. Immediato predecessore: Properzio – Narrazione mitica nelle elegie di Properzio	62
10. Temi dell'elegia narrativa – Filita/Callimaco – La particolarità di Callimaco – Il rapporto dei <i>Fasti</i> con gli <i>Aitia</i> – L'epillio romano e l'epillio alessandrino	69
Appendici	
1. Erotismo divino delle <i>Metamorfosi</i>	83
2. Callisto in Ovidio	86
3. I monologhi delle <i>Metamorfosi</i>	90
4. Sullo sviluppo dell'elegia 'soggettiva'	103
Riferimenti bibliografici	107
Indice dei passi discussi di Ovidio	113
Indice dei nomi, degli autori antichi e delle opere anonime	114





## L'Ovidio di Heinze

«Ovidio lavorava alle sue due grandi opere [*Fasti* e *Metamorfosi*] nel medesimo periodo: ci si chiede che cosa poté indurlo a trattare in entrambe lo stesso materiale con tale ampiezza. Evidentemente lo ha affascinato proprio la difficoltà del compito, che consisteva nell'evitare, in quest'impresa, noiose ripetizioni. E, in effetti, ha un fascino speciale anche per il lettore moderno vedere come il mito, che rimane identico nei suoi tratti fondamentali, riceva forma diversa a seconda che lo descriva il poeta degli *aitia* o il poeta delle metamorfosi [...] I *Fasti* sono un poema elegiaco, le *Metamorfosi* un poema epico: tale differenza dovrebbe essere limitata alla forma metrica? Questo è poco credibile a priori, considerando l'importanza che Ovidio e altri poeti romani attribuivano alle differenze fra i due generi. Un esame dello stile narrativo nelle due versioni risolverà la questione». Un esame dello stile narrativo: così scrive Heinze, con la semplicità e la sicurezza a lui consuete, al principio del suo lavoro su Ovidio (ma la questione non fu risolta allora per sempre). Quasi ogni termine in questo proemio è significativo quanto all'oggetto e al metodo di indagine (*trattare lo stesso materiale; difficoltà del compito; evitare noiose ripetizioni; la forma diversa* nella narrazione dello stesso mito; *lo stile narrativo*). È il progetto di un'analisi dei modi espressivi di un poeta, Ovidio, e del suo mondo letterario, ed è anche uno studio sull'unità esterna e interna dell'opera poetica e sul tema dei generi letterari, sul quale Heinze aveva già dato quindici anni prima una dimostrazione memorabile con il suo grande studio sull'*Eneide*.

Quando ha scritto *Ovids elegische Erzählung* nel 1919, Richard Heinze aveva poco più di cinquanta anni (era nato nel 1867). Professore ordinario a Lipsia dal 1906, con questo lungo saggio su Ovidio confermò la sua fama di filologo e di storico della cultura di Roma, della Roma augustea specialmente. La fama fuori dell'accademia si era iniziata nel 1903 col lavoro di cui ho appena detto, la *Virgils epische Technik* (*La tecnica epica di Virgilio*), che avviò un nuovo corso di

interessi, prima in Germania poi nel resto d'Europa – un corso ancora in moto dopo più di un secolo negli studi classici, o in quel che oggi ne resta: da allora le tecniche di indagine storico-letteraria tanto esperte e mature nella filologia classica e medievale non sempre, purtroppo, hanno avuto effetto sugli studi di letterature moderne.

Ma non si può parlare della *Erzählung* senza aver prima parlato, almeno in linee generali, del suo antecedente maggiore e più autorevole, appunto la *Virgils epische Technik*, dove è attuato con eccezionali capacità e larghezza di mezzi l'esame critico e storico del poema virgiliano, del suo stile determinato e della tradizione in cui nacque. Del rinnovamento 'enciclopedico' della pura filologia testuale con la storia delle idee e delle istituzioni che, concepito nel clima romantico, aveva già prodotto nel secondo Ottocento in Germania insigni studi complessivi, l'opera di Heinze all'inizio del Novecento, rigorosa e solida ma anche adatta a lettori non accademici, fu una testimonianza felice. E, come vedremo subito, i suoi meriti per la cultura generale non stavano solo qui.

Forse per quel che il libro veramente contiene, il titolo è limitato o troppo prudente. Infatti lo scopo e poi il risultato del lavoro di Heinze sono lo specifico carattere poetico dell'*Eneide* osservato con l'analisi dello stile e della cultura di Virgilio. Come disse Friedrich Leo (in «Deutsche Lit. Zeit.» XXIX, 1908, 3096), il libro di Heinze è «un esempio perfetto di analisi e valutazione scientifica di un grande capolavoro della letteratura», o Giorgio Pasquali quindici anni dopo recensendo il libro di F. Mehmel su Valerio Flacco: «il famoso libro dello Heinze sulla tecnica epica (diceva lui; noi diremmo sull'arte) di Virgilio porta finalmente i suoi frutti» (su «Pan», II, 6, 1934, 317, ora in *Scritti filologici*, II, Firenze 1986, 945). Dunque, anche se Heinze descrive fatti e non giudica, il contenuto della ricerca, non dichiarato nel titolo, è l'arte del «grande capolavoro», la sua poesia. Nel saggio su Ovidio il proposito e il contenuto non saranno esattamente gli stessi e il metodo sarà più 'tecnico'. Ma l'importanza generale del libro di Heinze è quasi simbolica, perché esso ha rappresentato per tutti la prova decisiva di un cambiamento negli studi tedeschi, dall'idea di sudditanza della letteratura latina alla greca alla persuasione dell'originalità e indipendenza delle creazioni poetiche romane. Nei venti anni circa che precedettero la prima guerra mondiale Heinze non fu l'unico studioso ad ottenere tanto (basta ricordare i nomi di latinisti insigni e operosi in quel tempo, come W. Kroll, F. Leo, E. Norden), né egli

l'ottenne solo con questo libro, però il segno compiuto e particolareggiato è qui. Questo, mi pare, è l'altro suo merito per la cultura.

La *Virgils epische Technik* è prima di tutto un 'manuale' per l'interpretazione dell'*Eneide*, possiamo dire addirittura una guida alla lettura, e il tono sempre misurato si attiene al proposito dell'indagine storico-filologica e dell'informazione. Il libro è diviso in due parti, una espositiva l'altra sistematica e «le due parti perseguono il medesimo traguardo per due strade diverse» (prefazione alla prima edizione: cito dalla bella traduzione di M. Martina, Bologna 1996, 28). Il traguardo è quello di definire i caratteri propri, nel contenuto e nell'espressione, dell'arte dell'*Eneide* in confronto con gli antecedenti epici e teatrali greci, ponendo in luce la *volontà espressiva* e costruttiva di Virgilio e la sua *attitudine sentimentale* e psicologica, che erano nuove. Nella parte espositiva Heinze mostra come Virgilio scelga e riduca i temi mitici e letterari in vista della coerenza narrativa e costruttiva e dell'affermazione dei valori etici romani. La seconda parte, sistematica, è veramente innovativa. I materiali dell'analisi precedente, e qualche episodio prima non esaminato, sono riordinati in categorie generali.

Il metodo dell'indagine a catalogo guida anche il saggio su Ovidio, perché nelle narrazioni messe a confronto Heinze esamina ogni volta i temi, che mettono in luce le differenze di costruzione, di sentimento e di espressione tra il testo elegiaco e l'epico. Questi temi sono: il modo di raccontare per sintesi o per distensione, l'equilibrio narrativo o le asimmetrie, la retorica dei discorsi diretti, il senso del divino e del prodigioso, il carattere romano delle idee e del tono. Il lavoro è minutamente attento ai particolari, secondo la tipicità della fantasia di Ovidio, e quindi non ha la saldezza del saggio su Virgilio. Anche il procedimento dei pensieri e delle osservazioni è più distaccato, ché vi si avvertono, sì, e si ammirano l'acuto interesse letterario e storico e la larghezza della dottrina, ma il consenso è minore. Ovidio, per quanto grande, non è Virgilio. Però dà sicurezza al lettore non perdere mai di vista, neppure nei molti particolari eruditi, lo scopo dell'indagine: determinare ciò che nei due poemi è proprio del genere letterario e additare, quando occorra, il carattere romano e augusteo di questa arte.

Dei due aspetti il più importante è quello delle leggi stilistiche dell'elegia e dell'epica, e in tutti i passi poetici scelti l'esame critico lo ripercorre procedendo con la convinzione che lo stile del racconto elegiaco deve essere sentimentale, si svolge scioltamente (anche per asimmetrie delle parti), deve presentare al lettore gli avvenimenti e i

personaggi da vicino, l'epico, invece, ha solennità, moto drammatico equilibrato e altezza di figure. Per la sua ricca cultura e per la raffinata esperienza Ovidio rispetta quasi sempre le leggi.

Nelle versioni del rapimento di Proserpina (*Fasti* IV 417ss., *Metamorfosi* V 346ss.) prevalgono nella prima la disperazione di Cerere e i suoi lamenti («l'immagine della dea immersa in una dolorosissima tristezza è ricordata continuamente, e scolpita in espressioni sempre nuove», p. 3), nella seconda versione tutto è furore divino e il dolore della madre «si esprime con violenta brutalità». Anche il discorso che Cerere fa a Giove per riavere la figlia sottratta è in un caso patetico e quasi familiare (il colorito è quello dell' *ἐλεεινόν*, è il colore delle parole di una madre affranta allo sposo), nell'altro ha la solennità del discorso che fa una dea offesa, ed è espressione di *δενόν*). Lo stesso si deve osservare per la risposta di Giove: nelle *Metamorfosi* le parole del dio sono autorevoli e ferme ed egli «mette un forte accento sulla propria dignità» (p. 5), nei *Fasti* si vede che «la maestà del Re degli dèi è deliberatamente attenuata». Tutta l'analisi dimostra un'attenzione e una finezza eccezionali (si noti, per esempio, come è spiegata la ragione della minore o maggiore presenza del dio Plutone nei due racconti e, a p. 5, la descrizione dei due differenti ritmi narrativi).

Il capitolo 2 è dedicato alla questione «di come si debba rappresentare il mitico mondo degli dèi», che per Ovidio «non significano nient'altro che un gioco poetico, unito soltanto con un debole legame alle divinità del culto romano, alla cui utilità egli credeva»: notiamo l'intelligenza della distinzione tra fede religiosa individuale (che Virgilio ha e Ovidio no) e deferenza per la religiosità sociale. «Nelle *Metamorfosi* Ovidio si sforza chiaramente di rivestire gli dèi di una certa maestà ogni volta che il suo argomento lo permette e per quanto lo permette, come si addice, secondo il suo senso stilistico, alla dignità di un poema epico [...] I *Fasti* vogliono essere un poema nazionale e religioso, servono a glorificare tanto Roma e la sua casa regnante quanto i suoi *sacra* [...] Sarà deluso, però, chi forse si aspetta di trovare nel poema i solenni brividi della *religio*» (p. 9 e 12). A dimostrare questa tesi Heinze sviluppa una particolareggiata e splendida analisi della leggenda di Enea, della ammirevole e lacrimevole storia di Anna Perenna (uno dei brani più belli del poema), poi dei gemelli fondatori, del loro concepimento divino, dell'esposizione, dei genitori adottivi), come le incontriamo nei *Fasti* (in cui i vari episodi del mito nazionale sono narrate in diversi libri). Heinze comincia col confronto

delle due versioni del discorso di Marte che chiede la divinizzazione di suo figlio Romolo (*Metamorfosi* XIV 805ss., *Fasti* II 481ss.: «là si crede di assistere a un affare di Stato, qui ad una scena di famiglia», un giudizio succinto e ardito, forse ironico, ma vero, p. 15) e quindi arriva al centro delle leggende con l'episodio della fondazione di Roma. Nel quarto libro dei *Fasti* (il 21 aprile, v. 807ss., *urbis origo / venit. Ades factis, magne Quirine, tuis*), Heinze ci mostra che nel poema elegiaco «è eliminato o mitigato, per quanto è possibile, tutto ciò che avrebbe potuto far cadere un'ombra sul giorno natale della città di Roma» (quindi non ci sono particolari drammatici e Remo muore ma non per mano del fratello), e che perfino per il ricordo di una festa tanto ufficiale la figura del *magnus Quirinus* è mostrata «sotto una luce di gran lunga più gentile [Romolo piange la morte di Remo ma nasconde ai presenti le lacrime], anche se per niente eroica» (p. 26). Perfino nel racconto che nei *Fasti* Marte in persona fa (*posita casside* e chiamato *studiis pacis*, III 171ss.) del ratto delle Sabine e degli scontri guerreschi, tutto è orientato alla mitezza e al sentimento elegiaco (p. 28s.).

Questi miei sono solo pochi e sintetici accenni di un procedimento analitico scrupoloso, ferrato e quasi sempre persuasivo. E alla fine non si può omettere almeno un altro tipo di confronto che Heinze fa tra lo stile elegiaco dei *Fasti* (II 685-852) e la prosa storica di Livio (I 53ss.) nel racconto dell'oltraggio e del suicidio di Lucrezia (p. 40ss.). Queste, se non sono le pagine più ricche e belle del saggio, sono certo tra le migliori. Con procedimento descrittivo e deduttivo nuovo (addirittura, sulla scorta del mito di Tèreo e Procne nel sesto delle *Metamorfosi* e del racconto di Apollonio Rodio nel quarto delle *Argonautiche*, Heinze suggerisce come sarebbe un'immaginaria versione epica della leggenda di Lucrezia e di un suo monologo!), egli riafferma *oggettivamente* le qualità proprie dello stile elegiaco (p. 42).

Metà del capitolo settimo (p. 54ss.) Heinze la dedica a un confronto tra Virgilio e Ovidio. Anche qui abbiamo osservazioni decise e sobrie, di ammirevole equilibrio, competenza e oggettività. Non ci sono naturalmente giudizi di valore, ci sono fatti e ragionevoli collegamenti. Ma noi comprendiamo che se non intende dirlo, Heinze pensava che Ovidio è un grande e raffinatissimo letterato, che ci dà piacere e stupore, ma che Virgilio è molto di più. Lui stesso l'aveva dimostrato quindici anni prima.

*Franco Serpa*



## Nota del traduttore

Nella traduzione si è tentato di riprodurre fedelmente lo stile denso e vario del suo autore, cercando, nel contempo, di ammorbidire ogni eventuale asprezza dovuta alle peculiarità (morfologiche e sintattiche) che dividono il tedesco dall'italiano. In particolare, sono sempre state rispettate le scelte lessicali di Heinze, e specialmente il loro reciproco rapporto all'interno del testo. In sostanza, il principio che ha sostenuto questo lavoro è il seguente: in tutti i passi in cui era ben chiara la volontà dell'autore nell'adoperare certe parole e non altre (pur disponibili), non si sono apportati cambiamenti di sorta, anche quando essi avrebbero potuto rendere più sonora o variegata la rispettiva espressione italiana del pensiero.

Questa (e solo questa) è la ragione per cui, nel corso del libro, il lettore a volte incontrerà, a breve o brevissima distanza, termini identici, o corradicali, o diffusi omeoteleuti (ad es. l'accumulo di vocaboli con desinenza in *-ione*, quasi sempre corrispondenti a quelli tedeschi in *-ung*). E, per lo stesso motivo, sono rimaste inalterate forme che in italiano possono apparire pesanti o sgraziate, come i verbi in *-isieren* (-izzare), o i sostantivi in *-isierung* (-izzazione), o i lunghi aggettivi derivati da nomi propri (ad es. «eratostenico»).

Si sono mantenuti, inoltre, vocaboli che nell'italiano corrente hanno assunto accezioni nuove, ma che, nell'ambito degli studi classici, hanno valenze specifiche ed immodificabili (ad es. «erotismo» ed «erotico»). In certi casi, per ragioni espressive, si è voluta conservare anche quell'oscillazione nei tempi verbali che spesso, nel testo di Heinze, mescola vividamente l'epoca dell'autore con quella dei poeti antichi. Va da sé che la presenza di espressioni forse curiose (ad es. «sacco del sapere») è sempre dovuta all'autore stesso.

Sono rare le eccezioni alla regola suesposta, e sempre motivate da una necessità esclusivamente linguistica (ad es. i tre termini «mito», «leggenda» e «saga» sono stati ridotti a due, sostituendo sempre l'ultimo col primo, in considerazione delle specifiche sfumature che queste parole posseggono in italiano). Sono state anche corrette, senza segnalarle in nota, alcune evidenti sviste meccaniche (ad es. «Linceo»

per «Linco»), mentre in altri casi, nonostante qualche perplessità, si è preferito mantenere immutato il testo di Heinze, nella convinzione che ogni lettore debba disporre di un testo il più vicino possibile all'originale, ed esercitarvi il proprio personale giudizio.

Al contrario, per agevolare la comprensione del testo, è stata notevolmente cambiata la sua punteggiatura, soprattutto per quanto riguarda le parentesi e l'impiego (amplissimo, in tedesco) del *Gedankenstrich*, cioè della lineetta (–), senza mai toccare, però, i punti interrogativi ed esclamativi.



### Nota del curatore dell'edizione italiana

Il saggio di Richard Heinze *Ovids elegische Erzählung* è stato pubblicato a Lipsia nel 1919 nei «Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse» Bd 71. 7. Il testo di riferimento della edizione italiana è quello riedito (a cura di Erich Burck) in *Von Geist des Römertums*, Leipzig und Berlin 1938 (riprodotto nella terza edizione ampliata, Stuttgart 1960, che riporta ancora lo «Stellenverzeichnis» con l'indicazione delle pagine dell'edizione originale).

Le citazioni bibliografiche sono state normalizzate con nome dell'autore e anno di edizione: una apposita sezione di riferimento inserita alla fine del saggio scioglie le abbreviazioni e integra, ove necessario, i dati forniti dall'autore. Non sono citate riedizioni o ristampe successive al 1919 se non per due casi in cui il controllo bibliografico non è stato possibile direttamente sull'originale; per comodità del lettore sono state indicate, oltre a quelle dell'originale tedesco, le pagine dell'edizione italiana nei rinvii alla *Virgils epische Technik*. Alla fine del libro è stato aggiunto un indice dei nomi, degli autori antichi e delle opere anonime citati.

Le indicazioni dei versi sono state aggiunte quando non immediatamente riscontrabili nel testo ed è stata segnata la fine di verso nelle citazioni più lunghe. Le citazioni degli autori antichi sono state omologate ai moderni criteri redazionali. Tutti gli interventi del curatore sono segnalati da parentesi quadre.



Ovidio ha raccontato il ratto di Proserpina due volte, nel quarto libro dei *Fasti* (v. 417-620) e nel quinto delle *Metamorfosi* (v. 341-661), entrambe le volte molto diffusamente – quello dei *Fasti* è il racconto elegiaco antico più lungo che possediamo –, entrambe le volte senza che il piano dell'opera lo richiedesse con necessità assoluta. Il racconto dei *Fasti* non serve a motivare il culto di Cerere – giacché proprio l'introduzione della coltura dei cereali, celebrata nei versi preliminari 395ss. come un'opera benefica della dea, è ricordata molto brevemente nel racconto stesso (v. 559ss.), e senza alcun particolare rilievo –, né i numerosi *αἰτία* delle usanze di culto greche, annotati di passaggio, hanno una relazione precisa con i *ludi Ceriales*, ai quali il poeta allaccia con noncuranza la sua storia: *exigit ipse locus, raptus ut virginis edam*. Nelle *Metamorfosi* il racconto, che di per sé non sfocia in nessuna trasformazione, è soltanto la cornice, inutilmente ampia, per una serie di miti di trasformazione, dei quali la metamorfosi di Cyane sembra inventata da Ovidio, quella delle Sirene sembra motivata da una sua invenzione, e quella di Aretusa è adoperata in modo abbastanza forzato, mentre la storia di Linco, insipida e narrata in fretta, forma una conclusione rattoppata e disorganica. Ovidio lavorava alle sue due grandi opere nel medesimo periodo: ci si chiede che cosa poté indurlo a trattare in entrambe lo stesso materiale con tale ampiezza. Evidentemente lo ha affascinato proprio la difficoltà del compito, che consisteva nell'evitare, in quest'impresa, noiose ripetizioni. E, in effetti, ha un fascino speciale anche per il lettore moderno vedere come il mito, che rimane identico nei suoi tratti fondamentali, riceva forma diversa a seconda che lo descriva il poeta degli *aitia* o il poeta delle metamorfosi. Le differenze tecniche che ne derivano sono state esaminate con acume dalla ricerca più recente, condotta in particolare attraverso l'indagine sulle fonti di Ovidio. Credo che il risultato, dovuto soprattutto a uno

studio di L. Malten<sup>1</sup>, sia questo: per la vicenda principale dobbiamo tener conto solo di una fonte, un componimento ellenistico (forse un'elegia di Callimaco), al quale Ovidio si attenne più strettamente nei *Fasti* che nelle *Metamorfosi*. Durante l'analisi tecnica, però, è stata del tutto trascurata un'altra questione, a mio parere più importante per comprendere l'arte ovidiana. I *Fasti* sono un poema elegiaco, le *Metamorfosi* un poema epico: tale differenza dovrebbe essere limitata alla forma metrica? Questo è poco credibile a priori, considerando l'importanza che Ovidio e altri poeti romani attribuivano alle differenze fra i due generi<sup>2</sup>. Un esame dello stile narrativo nelle due versioni risolverà la questione.

## 1.

L'argomento principale della vicenda è la ricerca, compiuta da Cerere, della figlia rapita. Nei *Fasti* l'elemento più importante consiste nel far sentire il dolore della madre: *me miseram* sono le sue prime parole, quando dai lamenti delle compagne di gioco arguisce la disgrazia accaduta durante la sua assenza; fuori di sé, corre via a precipizio come una menade. Il poeta la paragona a una giovenca a cui sia stato preso il vitello mentre lo allatta, e a Filomela che si lamenta per Iti; ecco i suoi *gemitus* al v. 461, le *miseræ querelæ* al v. 481; *maestissima* siede sulla ἀγέλαστος πέτρα; piange al pensiero del contrasto fra il passato e il presente, e a questa vista Celeo e sua figlia versano lacrime di compassione (v. 521); quando finalmente riceve notizie sul rapimento,

<sup>1</sup> Malten 1910, 506. Vedi anche Wilamowitz 1912, 535.

<sup>2</sup> Vedi i passi in Dilthey 1863, 1. L'abituale confronto fra l'elegia erotica e l'epos eroico va tenuto in minor conto, ai fini della nostra indagine, rispetto ad asserzioni come *fast.* II 125, *quid volui demens elegis imponere tantum ponderis? heroi res erat ista pedis* (cioè la glorificazione di Augusto come *pater patriæ*), o *Pont.* III 4,85, *ferre etiam molles elegi tam vasta triumphî pondera disparibus non potuere rotis* (prima si è detto che persino il cantore dell'*Eneide* sarebbe stato all'altezza di questo argomento soltanto a fatica). Su *mollis* come *epitheton constans* del metro elegiaco vedi Rothstein a Propertio I 7,19 e Skutsch 1906, 20 n.1 (dove però *Ciris* 20 è male interpretato). Cf. anche la ricercata ma caratteristica descrizione che Stazio, in *silv.* I 3,98, fa dell'elegia come *dulce ... heroos gressu truncare tenores*, e la *Elegea celsior adueto* di *silv.* I 2,7 (solitamente *humilis*, quindi, come è stimato il poeta elegiaco da parte di quello epico in Prop. I 7,21).

si rivolge a Giove dopo essersi *questa diu secum* [v. 585], e, quando è chiaro che Proserpina appartiene al regno dei morti, *non secus indoluit, quam si modo rapta fuisset, / maesta parens, longa vixque resecta mora est* [v. 609s.]. L'immagine della dea immersa in una dolorosissima tristezza è ricordata continuamente, e scolpita in espressioni sempre nuove. Nelle *Metamorfosi* noi non veniamo a sapere come Cerere è còlta, all'inizio, dal duro colpo: dopo che Plutone è sparito con la sua preda, e Cyane si è dissolta per il dolore dell'umiliazione subita, vien detto, abbastanza pacatamente, *interea pavidae nequiquam filia matri / omnibus est terris, omni quaesita profundo* (v. 438s.); la prima azione della dea errante | ad essere descritta è la punizione dell'impertinente Ascalabo; quando Cyane le porta a galla la cintura della figlia, questo la colpisce, certo, *tamquam tunc denique raptam scisset* (v. 471), ma il dolore si esprime con violenta brutalità: si strappa i capelli e si percuote il petto, e, nell'ira per la presunta ingratitudine della Terra, le manda cattivi raccolti e sterilità; la sua *saevitia* e la sua *ira* sono descritte vividamente. Quando, grazie ad Aretusa, scopre il rapimento, al principio rimane pietrificata, fino a che *dolore / pulsa gravi gravis est amentia* [v. 510s.], e si precipita senza indugio da Giove. E, come il suo comportamento qui si distingue da quello della Cerere dei *Fasti*, così anche le parole che rivolge allo sposo, il padre della rapita, ricevono nei due casi sfumature caratteristiche, pur tenendo conto di tutta la loro stretta affinità. Invece dell'introduzione dei *Fasti*: *sic est adfata Tonantem, / maximaque in voltu signa dolentis erant* [v. 585s.], che di nuovo mette in luce sempre e soltanto il dolore, qui si dice: *toto nubila voltu ante Iovem passis stetit invidiosa capillis* [*met.* V 512s.]. Riporto, per intero, i due discorsi in sé:

*met.* V 514-522

Proque meo veni supplex tibi, Iuppiter, inquit, sanguine proque tuo. Si nulla est gratia matris, nata patrem moveat, neu sit tibi cura precamur vilior illius, quod nostro est edita partu.	515
En quaesita diu tandem mihi nata reperta est, si reperire vocas amittere certius, aut si scire ubi sit reperire vocas. Quod rapta, feremus, dummodo reddat eam. Neque enim praedone marito filia digna tua est, si iam mea filia non est.	520

*fast.* IV 588-597

Si memor es, de quo mihi sit Proserpina nata  
 dimidium curae debet habere tuae. 590  
 Orbe pererrato sola est iniuria facti  
 cognita. Commissi praemia raptor habet.  
 At neque Persephone digna est praedone marito,  
 nec gener hoc nobis more parandus erat.  
 Quid gravius victore Gyge captiva tulussem,  
 quam nunc te caeli sceptrā tenente tuli? 595  
 Verum impune ferat, nos haec patiemur inultae;  
 reddat et emendet facta priora novis.

Lo stile delle *Metamorfosi*, con le sue antitesi compiute, è quello dell'orazione, conciso ed energico, senza vacue frasi poetiche; c'è un'intensificazione ben calcolata nella chiusa, che rimanda alla frase iniziale. La Cerere dei *Fasti* parla con espressioni più ricercate (*dimidium | curae, commissi praemia, te caeli sceptrā tenente, emendet* etc.), con un impiego di artifici retorici appena percettibile. Più che reclamare qualcosa, si lamenta del torto sofferto: si appella quasi timidamente alla paternità di Giove, cerca di commuoverlo, accenna al proprio girovagare per tutto il mondo, all'umiliazione cui è stata esposta sotto lo scettro di Giove; rinuncia, però, rassegnata, alla punizione e alla vendetta, a patto che il rapitore ripari ciò che ha fatto. La Cerere delle *Metamorfosi* è molto diversa. Lei, la grande dea, deve avvicinarsi *supplex a Iuppiter*, e proprio in favore del suo sangue, il sangue di Giove: già in questo c'è un rimprovero. Come suona duro, quasi astioso quel *si nulla est gratia matris*, e ancor più l'argomentazione di ciò che segue; come sono amari quel *en... tandem reperta est*, buttato là con grande effetto, e quell'ironico *si... vocas*; com'è brusca la condizione alla quale è disposta a chiudere un occhio sul rapimento. Non è la ragazza a essere, come nei *Fasti*, *praedone marito indigna*, ma «tua figlia»: Cerere, così, si appella alla dignità ferita del Re degli dèi, per chiudere infine con una frecciata in cui parla tutta la sua ira impotente. Non c'è alcun tentativo di suscitare la compassione dell'interlocutore: si sente che questa Cerere penserebbe, così, di umiliarsi.

Passiamo ora direttamente alle risposte di Giove, che sono variate secondo il diverso tenore delle allocuzioni. Nelle *Metamorfosi* il dio anzitutto riconosce a Cerere il diritto di pretendere da lui un interessamento in favore di Proserpina (*commune est pignus onusque / nata mihi tecum* [v. 523s.]), poi si pone, di fronte all'accusa, sullo *status definitivus*

(cf. i.e. *cum in controversia est, quo nomine factum appelletur*, cf. Rhet. Her. I 21: *si modo nomina rebus addere vera placet, non hoc iniuria factum, verum amor est*); infine confuta l'affermazione che Plutone non sia degno della fanciulla rapita, con un forte accento sulla sua propria dignità e con un'intensificazione retorica [v. 527ss.]: *ut desint cetera, quantum est / esse Iovis fratrem! Quid quod non cetera desunt, / nec cedit nisi sorte mihi!* La promessa e la condizione del suo adempimento chiudono con enfasi: *sic Parcarum foedere cautum est*. Nei *Fasti*, invece, egli «scusa» il fratello, gli concede un rango pari al suo (*non ego nobilior*) ed equipara i tre regni l'uno con l'altro; non promette con autorità: *repetet Proserpina caelum*, ma si dichiara disposto a un tentativo [v. 603s.]: *hoc quoque temptemus*; la chiusa, *infernus coniugis uxor erit*, è più semplice dell'altra. Si vede che qui la maestà del Re degli dèi è deliberatamente attenuata.

Quando Giove ha stretto con Plutone il patto che la fanciulla rapita torni dalla madre per metà dell'anno, la dea consolata, secondo il racconto dei *Fasti*, si mette in capo la corona di spighe, *largaque provenit cessatis messis in herbis* [v. 617]. Prima non si legge nulla sul fatto che Cerere, nel suo rancore, abbia provocato cattivi raccolti. Naturalmente Ovidio non si è, come dire, 'dimenticato' di menzionarlo: la Cerere delle *Metamorfosi*, | che nella sua cieca collera punisce la Terra innocente e distrugge il proprio lavoro, sta in nettissima contrapposizione con la Cerere dei *Fasti*, che, pur nella sua angoscia, si mostra come benefattrice in casa di Celeo e verso tutta l'umanità.

Plutone compare molto poco nei *Fasti*: sono concessi due distici al rapimento e alla discesa nel mondo sotterraneo; il suo amore, nella risposta di Giove, è ricordato solo con una parola; persino durante il rapimento noi sentiamo solo *hanc videt et visam patruus velociter aufert* [v. 445]. È come se il poeta volesse far di nuovo sparire al più presto l'oscura apparizione infernale, per non offuscare i colori delicati del suo poema. Nelle *Metamorfosi* è tutto diverso. La scena introduttiva, svolta doviziosamente, ci mostra il *rex silentum* che, *cursu atrorum vectus equorum*, perlustra l'isola di Sicilia per accertarsi che l'infuriare di Tifeo non scuota le fondamenta della Terra e non spalanchi una crepa fino al mondo sotterraneo; Venere lo scorge, e comanda ad Amore di colpirlo con la sua freccia, per rendere così loro soggetto anche il Tartaro, e, nello stesso tempo, per impedire a Persefone di restare vergine come spererebbe. E Amore obbedisce subito all'ordine. Il successo non tarda: *paene simul visa est dilectaque raptaque Diti*

[v. 395]. Il suo viaggio è descritto vividamente (v. 402-407); quando Cyane gli si para dinnanzi, scoppia la sua rabbia (v. 420-424),

terribilesque hortatus equos in gurgitis ima  
contortum valido sceptrum regale lacerto  
condidit; icta viam Tellus in Tartara fecit  
et pronos currus medio craterere recepit.

In questi passi Ovidio ha proceduto, credo, in modo del tutto indipendente: come il rifacimento della metamorfosi di Cyane, così la motivazione dell'invaghimento tramite la freccia di Amore e il collegamento con il mito di Tifeo sono opera sua<sup>3</sup>. La tendenza si rivela chiara: accostarsi all'epica. La scena fra Venere e Amore ha i suoi modelli più prossimi | in Virgilio<sup>4</sup> e Apollonio: con maggior solennità rispetto a costoro, l'intervento della dea è motivato con il desiderio di estendere il suo potere anche sul mondo sotterraneo. Il rapitore stesso appare in tutta la maestà del *tyrannus* del mondo sotterraneo. Per produrre un effetto di contrasto, in Proserpina sono deliberatamente accentuati i tratti infantili<sup>5</sup>. La ricerca dei fiori, invece, qui è trattata molto più brevemente che nei *Fasti*. Là il poeta si sofferma a lungo sul grazioso quadro (v. 431-444), come, in seguito, sull'immagine idilliaca e commovente del povero Celeo e della sua famiglia: nelle *Metamorfosi* tutto ciò non si accorderebbe con la solennità della narrazione.

<sup>3</sup> Malten (1910, 519; 532) pretende di assegnare il tutto all'*auctor* di Ovidio, ma, proprio se questi fu Callimaco, io non credo che il raffinato artista avrebbe potuto appesantire l'inizio della sua elegia con una scena che si rifà di lontano e che era irrilevante per la sostanza del poema. Come transizione, invece, questa scena è adattissima alle *Metamorfosi*, e il racconto principale vi si lega direttamente: dopo la descrizione del luogo, infatti, il v. 391 fa proseguire la narrazione che si era interrotta al v. 384; cf. il v. 396: *usque adeo est properatus amor*. L'introduzione, molto estesa, del racconto dei *Fasti* isolerebbe spiacevolmente quella scena di dèi. – Il timore di Venere (v. 376s.) che Proserpina rimanga vergine per sempre non è un'idea felice di Ovidio, il quale, così, vuole solo introdurre già adesso il personaggio principale: la fanciulla è ancora quasi una bambina, e, inoltre, alla dea dell'amore non può importare niente che Proserpina diventi la moglie di Plutone contro la propria volontà.

<sup>4</sup> Sui versi di Virgilio *Aen.* I 664 sono modellati direttamente i v. 365s. di Ovidio.

<sup>5</sup> *Ludit; puellari studio* (così *fast.* 433 delle *comites*); *aequales certat superare legendo; tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis* [V 391-393, 400].



Alcuni dettagli possono integrare il quadro complessivo della contrapposizione. Nei *Fasti*, Aretusa ha invitato le *matres* divine a banchetto: anche Cerere vi prende parte, e così la figlia è rimasta a casa incustodita. L'epica disprezza questo tema della sfera borghese: rinuncia piuttosto a motivare l'assenza di Cerere durante il rapimento. – Come luogo del rapimento, le *Metamorfosi* designano il lago *Pergus*, profondo e ombreggiato di boschi, *haud procul Hennaeis a moenibus*. Questo quadro, che si potrebbe definire maestoso, è reso ancora più alto da un tratto certamente inventato da Ovidio: sulle onde del lago si sentono cantare cigni numerosi quanto quelli del Caistro. La descrizione è chiusa iperbolicamente da *perpetuum ver est*, come, in *met.* I 107, *ver erat aeternum* nell'età dell'oro. Nei *Fasti* non è evocato il quadro della città di Enna cinta di mura, bensì quello del fertile paesaggio (*culto fertilis Henna solo* [v. 422]), e il poeta, senza alcun appoggio della tradizione, per quanto ne sappiamo, descrive il luogo del rapimento come situato in una valle ombrosa, dove il liquido nebulizzato di una cascata fa spuntare un ricco manto di fiori: un posticino idilliaco, come piace descrivere all'elegia<sup>6</sup>. – Nei *Fasti* si fa abbondante uso del discorso diretto, anche a prescindere dal dialogo di Cerere con i suoi ospiti: noi sentiamo le parole con cui Proserpina chiama le sue compagne di gioco a raccogliere i fiori, il suo lamento quando è rapita, i successivi appelli delle fanciulle, il primo grido di dolore di Cerere, i suoi appelli alla figlia, la sua domanda a chi incontra. Tutti questi pezzi e pezzettini sparsi di discorso diretto, che ravvivano la narrazione, ma che non sono adatti ad un tono solenne e sostenuto, mancano nelle *Metamorfosi*: lì il poeta si limita, nello stile di Virgilio, ai due prolungati discorsi imploranti di Cyane e Aretusa, e alla discussione con Giove sopra analizzata; persino nella metamorfosi di Ascalabo ha rinunciato ad introdurre il discorso diretto, che pur sarebbe stato così

<sup>6</sup> Anche qui non posso seguire Malten (1910, 526), quando ricostruisce la fonte di Ovidio combinando le due versioni. La descrizione del luogo in Diodoro V 2, da cui parte Malten, è assolutamente confusa, per colpa dello scrittore o del copista (vedi Roszbach 1912, 15). La topografia delle *Metamorfosi* – un boschetto (cf. Cic. *Verr.* IV 106, *ex Hennensium nemore*) sul lago *Pergus* non lontano da Enna – corrisponde alla tradizione locale tramandata da Timeo (salvo che questa, come sembra, fa nascere il lago solo dopo il rapimento, cf. Cic. *Verr.* I 107). Il lago è a circa due ore di distanza da Enna, e naturalmente non si trova sull'altura della città. La topografia dei *Fasti* è del tutto convenzionale. È impossibile dire che cosa presentasse la fonte poetica di Ovidio.

naturale. – Questa tendenza implica, nei *Fasti*, che la narrazione sia più volte interrotta dalle osservazioni eziologiche del poeta: *hinc Cereris sacris nunc quoque taeda datur* (v. 494); *illud (saxum) Cecropidae nunc quoque triste vocant* (v. 504); *quae quia principio posuit ieiunia noctis, / tempus habent mystae sidera visa cibi* (v. 535s.); a ciò si aggiunge, con un sentenzioso preambolo, *fors sua cuique loco est: quod nunc Cerialis Eleusin / dicitur, hoc Celei rura fuere senis* (v. 507s.). Nella sua fonte poetica Ovidio avrà trovato altri riferimenti di questo genere, che ha soppresso: alla menzione dei maiali che hanno reso irriconoscibili le impronte di Proserpina (v. 466) era certamente legato un commento sul sacrificio dei maiali nel culto di Cerere; Ovidio l'aveva motivato già prima in altro modo (I 349), e forse per questo ha rinunciato qui all'aggiunta. Casi affini sono quelli del papavero (v. 532, 547) e dei serpenti (v. 497). Nelle *Metamorfosi* mancano tali interruzioni, che non sono adatte allo stile schiettamente epico: anche la figura della *praeteritio* al v. 463, *dicere longa mora est*, ha un colore meno soggettivo di quella corrispondente dei *Fasti* al v. 573: *quo feror? immensum est erratas dicere terras*. – Nei *Fasti*, infine, si può citare come caratteristico dello stile il frequente uso dell'apostrofe: oltre che con i nomi di luogo (v. 462, 468, 470, 499, 500, 502 e, in relazione all'epoca del poeta, 572: *teque, future parens, Thybri, potentis aquae*), anche: *has, hyacinthe, tenes, illas, amarante, moraris* (v. 439), e: *papavera... / dat tibi... bibenda puer* (v. 548s.). Nel racconto delle *Metamorfosi* non si trova niente del genere.

Alla luce di tutto ciò, riassumendo, possiamo dire che Ovidio, nelle due redazioni della sua storia, ha messo a confronto, chiaramente con piena consapevolezza, gli esempi di due tipi di racconto poetico. Nel racconto delle *Metamorfosi* dominano forti passioni attive, l'improvviso amore e l'ira improvvisa, nel racconto dei *Fasti* sentimenti più teneri, il lamento doloroso e la pietà. Nelle *Metamorfosi* è deliberatamente accresciuta la divina maestà dei personaggi, nei *Fasti* la divinità è resa più umana. La descrizione delle *Metamorfosi* predilige il grandioso, quella dei *Fasti* l'idilliaca familiarità. Lo stile del racconto conserva nelle *Metamorfosi* una certa solenne dignità, quello dei *Fasti* | è più vivace, più flessibile<sup>7</sup>: il primo si mantiene rigorosamente legato

<sup>7</sup> Sullo stile linguistico, che per ora tralascio, vedi più avanti il par. 8.

all'obiettività del rapsodo, i *Fasti* lasciano trapelare di più la personalità del narratore e il punto di vista della sua epoca.

La differenza delle due narrazioni sopra descritta è una differenza generale fra le *Metamorfosi* e i *Fasti*? E noi possiamo, quindi, confrontare lo stile narrativo dei *Fasti*, in quanto elegiaco, con quello epico delle *Metamorfosi*?

## 2.

È stato detto spesso che agli dèi di Ovidio mancano solennità e dignità. Certo, in confronto a quelli di Virgilio, questo giudizio è vero, senza dubbio, ma non nella stessa misura per tutte le opere di Ovidio. Entrambi i poeti credono ben poco, e nella stessa misura, alla realtà degli dèi mitici, ma, mentre il poeta dell'*Eneide* li ha visti e raffigurati come rappresentanti di un'unica invisibile e non raffigurabile divinità nella quale egli credeva, in un riflesso della solennità che si addice a questa vera divinità, per Ovidio essi non significano nient'altro che un gioco poetico, unito soltanto con un debole legame alle divinità del culto romano, alla cui utilità egli credeva. La questione di come si debba rappresentare questo mitico mondo degli dèi non è per lui una questione di fede, ma di stile, e Ovidio la risolve nelle *Metamorfosi* altrimenti che nei *Fasti*: questa differenza finora non ha trovato, a quanto vedo, alcuna considerazione.

Nelle *Metamorfosi*, Ovidio si sforza chiaramente di rivestire gli dèi di una certa maestà ogni volta che il suo argomento lo permette e per quanto lo permette, come si addice, secondo il suo senso stilistico, alla dignità di un poema epico (Virgilio è stato, in questo, la sua guida): egli inizia il racconto mitico vero e proprio con un *concilium deorum* di sua invenzione (I 162ss.), dipinto con tutta la dignità di cui è capace, e nel quale soprattutto Giove, l'adirato vendicatore, recita un ruolo che, secondo la concezione del poeta, ha il grado supremo di maestosità. Se è vero che, di solito, la maestà terrena cerca di elevarsi con un prestito da quella celeste, qui succede il contrario: il quadro ideale che il poeta ha in mente è quello di una seduta del senato nel palazzo dell'Imperatore, nella quale Augusto rende nota ai *patres* la scoperta di una congiura rivolta contro la sua vita<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Nel *concilium deorum* di Lucilio le reminiscenze del senato romano hanno un effetto espressamente parodistico: Ovidio intende onorare l'Olimpo, quando lo

A Ovidio interessa | caratterizzare il Re degli dèi, in questa sua prima apparizione, anche come il reggitore e il sovrano attento al bene del mondo<sup>9</sup>, ma ciò passa in secondo piano rispetto al compito di vendicatore e punitore, nel quale, per Ovidio, la maestà divina si manifesta con la massima potenza e grandezza. Il motivo dell'*ira deorum* era certo raccomandato dall'argomento delle *Metamorfosi*, ma è chiaro che Ovidio lo adopera con particolare predilezione, e sa abbastanza spesso eseguirlo in modo davvero grandioso: se poi il poeta accresce a bella posta il sacrilegio di chi è incorso nell'ira divina, questo servirà a far percepire con più chiarezza, nella punizione, la grande opera della giustizia divina<sup>10</sup>. Ovidio, però, non cerca la grandezza del |

---

assimila al Palatino. Il fatto che Licaone concepisca il progetto di assassinare Giove durante la notte – un doppione artisticamente molto debole del tradizionale sacrilegio mantenuto anche da Ovidio – è inventato solo come controfigura del più alto sacrilegio possibile sulla terra: l'attentato alla venerata persona del *princeps*. L'ultima scena delle *Metamorfosi* si svolge parimenti sull'Olimpo: lì l'argomento della discussione è il progettato assassinio di Cesare. Anch'esso sarà vendicato, ma il vendicatore in questo caso non è Giove, bensì Augusto, da lui preposto a questo compito (XV 821). Giove, in passato, dovette sterminare il colpevole genere umano: Augusto lo migliorerà col suo esempio (v. 834).

<sup>9</sup> *Cuncta prius temptata* (questo non si capisce bene che cosa sia stato), *sed immedicabile corpus / esse recidendum, ne pars sincera trahatur* [I 190-191]. Ha un effetto involontariamente comico il fatto che Giove, poi, giustifichi il suo progetto di annientamento con la preoccupazione per i semidei sulla terra, che dovevano essere difesi contro gli uomini malvagi, ma il motivo si accorda benissimo con l'insieme delle *Metamorfosi*, nelle quali, prevalentemente, la colpa nei confronti degli dèi, l'*impietas*, è punita, e la devozione premiata, l'una e l'altra intese in tutt'altro senso rispetto a Virgilio.

<sup>10</sup> Di ciò fa parte la nuova versione del sacrilegio di Licaone (vedi Ewald a I 226). Altri esempi: Erisittone è, in Callimaco (Inno a Demetra), un rozzo giovanotto che, per costruirsi una nuova sala da pranzo, fa abbattere degli alberi in un boschetto sacro a Demetra, e scaccia con una brutale minaccia la sacerdotessa Nicippa (sotto le cui fattezze gli si avvicina la dea, ammonendolo). In Ovidio (VIII 738ss.) egli viene presentato sin dall'inizio come uno spregiatore degli dèi (come il Mezenzio di Virgilio): quando i servi esitano ad abbattere l'albero sacro, impugna l'ascia lui stesso, e pronuncia parole ingiuriose contro la dea; dai tagli dell'albero scorre sangue (come nell'episodio di Polidoro di Virgilio); nemmeno questo turba il sacrilego: uccide con la propria mano chi lo ammonisce, e prosegue l'opera, benché ora la voce lamentosa della driade risuoni dall'albero e gli profetizzi la punizione. Quindi Erisittone non è soltanto empio, ma anche doppiamente assassino, dell'uomo e della ninfa: per amore di questo tema Ovidio fa sì che Cerere non entri in azione di persona, ma che solo più tardi sia pregata dalle ninfe di punire il sacrilego. (Lafaye 1909, 132ss., nel suo

divino esclusivamente nel suo potere punitivo: ricordo soltanto la *regia Solis* (II 1ss.), l'inno a Bacco (IV 11ss.), l'apoteosi di Ercole (IX 239ss.), la richiesta per Asclepio (XV 622ss.); in quest'ultimo brano il poeta ha magistralmente risolto il difficile compito di far percepire il serpente come incarnazione del dio, e di suscitare nel lettore una specie di *horror sacer*<sup>11</sup>.

Ebbene, questa sublimazione, purtroppo, non si lasciava attuare interamente, né per i sudditi olimpici di Giove né per Giove stesso. Un brutto ostacolo erano, prima di tutto, le avventure amorose degli dèi, inevitabili per il piano del poema: è vero che, in fondo, la loro rappresentazione attraeva il poeta in modo speciale, ma esigevano di essere maneggiate con molto tatto. Che gli dèi si accendessero d'amore

---

dettagliato confronto dei due racconti, non ha riconosciuto la questione cruciale, cioè che, appunto, Ovidio traduce in 'epico' la storia di Callimaco, che è mantenuta nel primitivo tono fiabesco. Per questo, inoltre, è omesso ogni dettaglio realistico – i pretesti della madre o l'enumerazione degli animali mangiati dall'affamato –; per questo non può essere Cerere a provocare la fame, ma, secondo lo schema epico, la dea deve delegare una messaggera a recarsi dal demone *Fames*, e incaricare costui della punizione; l'*ἔκφρασις* della *Fames* è modellata sulla Fama di Virgilio. Le parole di Demetra in Callimaco, ai v. 63s., con il loro spirito amaro e con l'offesa *κύν*, non si adatterebbero allo stile di Ovidio.) – La storia di Latona e degli sgarbati contadini licii (sulla quale ora c'è qualcosa di singolare da leggere in «Hermes» LIII, 1918, 236ss. [Werner 1918]), Ovidio (VI 331) l'ha ripresa da Nicandro (in Ant. Lib. 35), semplificandola e migliorandola secondo il suo gusto. In Nicandro, Latona vuole bagnare i suoi bambini nella fonte Melite, ma i pastori la scacciano per abbeverare i loro buoi. In Ovidio, Latona è in fuga da Giunone, muore di sete e vuole solo un sorso dallo stagno dove i contadini raccolgono canne e giunchi; essi impediscono alla misera di bere, e, quando lei li prega implorante, la minacciano, la insultano e saltano nell'acqua per intorbidarla: volgare malvagità e crudeltà allo stesso tempo, quindi. (La metamorfosi è introdotta in Ovidio molto, molto più graziosamente: le rane, che saltano in acqua e insultano, continuano ciò che avevano fatto i contadini; in Nicandro Λητώ [...] λίθω τραχεί τύπτουσα τὰ νῶτα καὶ τοὺς ὤμους κατέβαλε πάντας εἰς τὴν κρήνην: questo è indegno di una dea ovidiana.) La dea, allora, dimentica la sete per la collera, e si eleva a grandezza vendicatrice; in Nicandro prende la sua vendetta solo dopo il ritorno dallo Xanto: questo doveva indebolire il *pathos* dell'ira impetuosa. – Lo stesso procedimento, per esempio nel caso di Niobe, si può documentare con molta probabilità, ma non con sicurezza.

<sup>11</sup> È istruttivo il confronto con la narrazione dei *Fasti*, strettamente affine in parecchi punti, sulla richiesta per la *Magna Mater* (IV 249ss.): lì non c'è assolutamente nessun tentativo di far sentire realmente il significato religioso dell'avvenimento e la magnificenza della grande dea; l'interesse sta essenzialmente nell'episodio di Claudia, quindi nell'accessorio elemento umano.

per donne mortali e si impadronissero di loro era un tema legittimo in tutta la poesia mitica di ogni stile, quindi Ovidio non poteva certo pensare, nemmeno lontanamente, di scandalizzarsi per questo, ma, se adesso bisognava raccontare tali avventure nello stile delle *Metamorfosi*, tutto costruito sul disegno dei particolari, era ovvio il pericolo di ledere la dignità divina: il poeta non poteva lasciarla soccombere ad una passione che egli stesso aveva celebrato, tante volte | e con tale maestria, come una debolezza, anzi come una malattia, e poi ancora, in licenziose elegie, come *nequitia*. Per la sensibilità di Ovidio entrambe le interpretazioni non erano degne, in fondo, di quella grandezza divina che si addice ad un poema epico. L'amore divino, quindi, per lo più appare semplicemente come un desiderio imperioso, che conduce alla meta senza corteggiamento. Anche dove la situazione è diversa – e il mito tradizionale obbligava a concedere tali eccezioni – è evidente che Ovidio si sforza di sacrificare il minimo possibile della solennità divina<sup>12</sup>. La rappresentazione burlesca dell'amore divino resta lontanissima dal poema epico. Certo, una delle Miniadi, in IV 171-189, racconta l'allegra storia dell'adulterio di Marte e Venere – non per suo piacere, bensì come introduzione alla storia dell'amore del Sole per Leucotoe<sup>13</sup>, e quindi non nell'ampio svolgimento di un racconto principale –, ma questo argomento è, per così dire, legittimato epicamente dall'*Odissea*, e, se si confronta il racconto parallelo di *ars* II 561-590, allora si capisce che cosa sembrava permesso al poeta elegiaco e che cosa si negava a quello epico: il racconto dell'*ars* è addirittura frivolo, anche nell'orientamento generale, e più frivolo di tutto è ciò che il poeta osserva in prima persona al v. 575s.; quello delle *Metamorfosi*, invece, è riservato e decoroso, per quanto lo permette un argomento così difficile: non si sofferma sull'immagine della coppia sorpresa, ma solo sulla descrizione dell'arte magica di Vulcano, e, se anche non

<sup>12</sup> Vedi la prima appendice.

<sup>13</sup> Venere gli infonde questo amore per punirlo del suo *indicium*, ma la punizione non è propriamente l'amore, bensì il suo esito, così amaro e doloroso per il dio, che è parimenti causato dall'*indicium* (v. 237, 257) di un terzo personaggio. Così il dio è ferito con la sua stessa arma, e la storia, che era cominciata tanto serenamente, finisce in tragedia.



manca del tutto l'allegria clausola del racconto omerico, essa è resa nel modo più discreto possibile con *aliquis de dis non tristibus optat / sic fieri turpis*<sup>14</sup>.

I *Fasti* vogliono essere un poema nazionale e religioso, servono a glorificare tanto Roma e la sua casa regnante quanto i suoi *sacra*: gli dèi, quelli del culto romano, sono in primo piano, quindi preghiere e inni agli dèi sono sparsi lungo tutta l'opera. Sarà deluso, però, chi forse si aspetta di trovare nel poema i solenni brividi della *religio*. Già il modo in cui il poeta stesso si confronta con gli dèi che gli si presentano ha qua e là qualcosa di confidenziale, per non dire familiare; e, se gli dèi entrano in scena come personaggi dei miti narrati, sia greci che romani, allora il poeta non mira a far sentire la loro *sublimitas* come nelle *Metamorfosi*. Che cosa non si permettono i *Fasti* in materia di comicità divina grossolanamente erotica: Priapo e Lotide (I 393), Fauno e Onfale (II 305), Priapo e Vesta (VI 319); e poi, meno osceno ma anche molto umiliante per il grande dio, l'inganno di Marte innamorato da parte di Anna Perenna (III 677). Giove, *indomito Iuturnae captus amore*, deve sopportare che la veloce fanciulla amata gli sfugga sempre (cf. II 586 *multa tulit tanto non patienda deo*), e si vede costretto ad appellarsi all'aiuto delle Ninfe della regione. La *Fortuna* innamorata è solita raggiungere il suo adorato salendo attraverso una stretta finestra (VI 577), ma in seguito si vergogna molto del suo smarrimento. E com'è tutto pensato in chiave umana, quando il doppio volto di Giano (VI 105) guasta l'astuzia di Cranae, che aveva cercato di gabbarlo proprio come i suoi precedenti ammiratori: un altro dio che disponesse solo di un volto, dobbiamo supporre, non sarebbe sfuggito al trucco. In campo non erotico abbiamo la storiella di Sileno e delle api (III 737); alla stessa *plebs deorum* di Sileno appartengono Fauno e Pico, che il saggio Numa fa ubriacare (III 295), ma anche Giove si fa poi raggirare dallo stesso Numa, almeno apparentemente (v. 337). La situazione nella quale, in V 531, vediamo Giove, Nettuno e Mercurio (*pudor est ulteriora loqui*) sarebbe a stento pensabile nelle *Metamorfosi*. Mercurio come ladro di buoi si trova anche lì (II 685): nemmeno lo stile elevato si è scandalizzato di questa immagine resa canonica dalla poesia più antica, ma non si adatterebbe al poema epico l'arroganza

<sup>14</sup> Cf. *ars* 585s. *Hic aliquis ridens «in me, fortissime Mavors, / si tibi sunt oneri, vincula transfer» ait.*

con la quale ora, sul fondamento di questo mito, il dio è rappresentato, in *fast.* V 681, come patrono dell'inganno e dello spergiuro nella fiduciosa preghiera del mercante. L'*ira deorum* gioca un piccolissimo ruolo nei racconti dei *Fasti*: essa è il tema vero e proprio di una storia solo nell'*ἄριστον* dei *ludi Florales* in V 297ss., ma, se la dea gentile, direi quasi per scusarsi, si richiama ai casi in cui Diana e Venere hanno crudelmente punito la trascuratezza, lei stessa, però, ha avuto intenzioni di gran lunga meno cattive; certo, lei non ha esercitato il suo potere, e i fiori sono appassiti, ma dice *nec volui fieri nec sum crudelis in ira, / cura repellendi sed mihi nulla fuit*: evidentemente, è più un broncio che un rancore. – Nelle *Metamorfosi* sono le Pieridi impudenti che cantano la paura degli dèi di fronte a Tifeo (V 318): il contenuto del canto è riferito solo brevemente, e il poeta allude al fatto che la denigrazione degli dèi è una malevola bugia; nei *Fasti* (II 459) Ovidio racconta, con somma disinvoltura, persino la fuga di Venere, la sua angoscia paurosa, il suo timore per lo stormir delle fronde; supplica le Ninfe di aiutarla, salta in acqua, e forse sarebbe addirittura affogata insieme al figlio divino, se i pesci caritatevoli non l'avessero salvata. |

Tutto questo indica che l'elegia, persino quella di orientamento così serio come i *Fasti*, rinuncia all'epica solennità nel trattare il divino, e inclina a eliminare o a diminuire la distanza fra dio e uomo. Dalla forma che assume nei due poemi lo stesso discorso di un dio, cioè la richiesta di Marte riguardo all'apoteosi di Romolo, si può desumere come questa differenza influisca sin nei particolari dell'espressione.

Nelle *Metamorfosi* (XIV 805) suona:

Occiderat Tatius populisque aequata duobus, Romule, iura dabas, posita cum casside Mavors talibus adfatur divumque hominumque parentem: «Tempus adest, genitor, quoniam fundamine magno res Romana valet nec praeside pendet ab uno, praemia – sunt promissa mihi dignoque nepoti –	810
solvere et ablatum terris inponere caelo. Tu mihi concilio quondam praesente deorum – nam memoro memorique animo pia verba notavi – 'unus erit, quem tu tolles in caerula caeli' dixisti: rata sit verborum summa tuorum».	815

Al contrario, nei *Fasti* (II 481):

Nam pater armipotens postquam nova moenia vidit  
multaque Romulea bella peracta manu:  
«Iuppiter» inquit «habet Romana potentia vires:



sanguinis officio non eget illa mei.  
 Redde patri natum: quamvis intercidit alter, 485  
 pro se proque Remo qui mihi restat erit.  
 'Unus erit quem tu tolles in caerula caeli'  
 tu mihi dixisti: sint rata dicta Iovis».

Là un'introduzione del discorso epicamente pomposa; qui basta il semplice *inquit*; là il discorso in sé ha due periodi di quattro righe, qui tre periodi di due righe, che per giunta si scompongono ancora in due *cola* modellati ciascuno per conto suo; là il solennissimo richiamo alla promessa fatta con solennità, qui semplicemente: *tu mihi dixisti*; là le metafore di grande effetto: *fundamine magno / res Romana valet e nec praeside pendet ab uno*, qui le schiette espressioni: *habet Romana potentia vires e sanguinis officio non eget illa mei*; là, infine, l'interpretazione dell'apoteosi come una ricompensa delle azioni eroiche concessa dal Re degli dèi, qui la pretesa del padre su di un figlio che gli rimpiazzerà anche l'altro, caduto. Là si crede di assistere ad un affare di Stato, qui a una scena di famiglia. Fra i due discorsi di Marte c'è un rapporto del tutto analogo a quello tra i due discorsi di Cerere che abbiamo confrontato sopra. |

Una differenza di stile, non di fede, si trova anche nell'atteggiamento che il poeta assume, nelle due opere, di fronte al prodigioso. Come nell'epica (a parte rarissime eccezioni), i racconti delle *Metamorfosi* ovviamente non lasciano spazio a dubbi del poeta sul prodigio<sup>15</sup>. Anche i *Fasti* si guardano bene dal razionalizzare i miti antichi, o dal farli vacillare nella loro credibilità, ma qui il poeta sottolinea con vistosa frequenza che lui riferisce, secondo la tradizione, qualcosa di straordinario<sup>16</sup> o di appena credibile<sup>17</sup>, o ne declina la

<sup>15</sup> Quando sono accennati dubbi (come, occasionalmente, anche in Virgilio; cf. Heinze 1915<sup>3</sup>, 243 [= 346s.]), questo succede, se ho osservato bene, solo con la fuggevole menzione di prodigiosi tratti mitici, non nel racconto vero e proprio: III 311, XIII 733; e poi nel discorso di Pitagora, a XV 282.

<sup>16</sup> Cf. *venit ad expositos (mirum) lupa feta gemellos* (II 413); *credite dicenti: mira sed acta loquor* (III 370); *mira canam: longo tremuit cum murmure tellus* (IV 267); *mira, sed et scaena testificata loquar* (IV 326); *mira quidem, sed tamen acta loquar* (VI 612).

<sup>17</sup> Cf. *Iuppiter ortus erat – pro magna teste vetustas / creditur, acceptam parce movere fidem / – veste latens saxum caelesti gutture sedit* (IV 203s.); *inter cineres obsceni forma virilis aut fuit aut visa est, sed fuit illa magis* (VI 631).

responsabilità<sup>18</sup>, o persino spiega di non poter proprio credere a ciò che è stato tramandato<sup>19</sup>. Si accorda poi con questo atteggiamento anche il fatto che Ovidio, il quale nelle *Metamorfosi* ammassa senza esitazione prodigio su prodigio, diminuisce occasionalmente anche il prodigioso e il favoloso del mito e della leggenda nei *Fasti*, che devono riferire tanti avvenimenti puramente storici. Münzer<sup>20</sup> ha osservato che nella trasformazione compiuta da Ovidio del racconto virgiliano sulla battaglia di Ercole con Caco (I 543ss.) si mostra ripetutamente lo sforzo «di ritornare dalla sfera della fiaba un po' più sul terreno della realtà». Caco non è più un vero *monstrum*, una creatura fantastica metà animale metà uomo, bensì un *vir* di specie eroica: da questa diversa idea di fondo derivano ulteriori modificazioni del racconto, come per esempio la rinuncia di Ovidio alla magica chiusura della caverna inventata da Virgilio. – In Plutarco (*Nu.* 15), Numa fa ubriacare gli dèi del bosco, mescolando – non si vede bene come – vino e miele alla fonte dove essi sono soliti bere; in Ovidio (III 301) ciò avviene molto naturalmente: *plena odorati disponit pocula Bacchi*. – Nell'episodio di Filemone e Bauci (*met.* VIII 679) gli dèi visitatori si manifestano attraverso il prodigio della brocca di vino che si riempie sempre di nuovo da sé, mentre nell'episodio di Irieto (*fast.* V 513) ciò accade attraverso le parole di Mercurio [*in realtà* Nettuno, *ndt.*]: *da nunc bibat ordine... / Iuppiter*, come se dei nobili che viaggiano in incognito si tradissero pronunciando un nome sbadatamente.

## 3.

Come abbiamo visto, Cerere era rappresentata nel racconto dei *Fasti* soprattutto come la madre sofferente e gemente, in quello delle *Metamorfosi* come la dea offesa e adirata. Per dare una definizione precisa anche se parziale, lì l'accento è posto sull'ἔλεινόν, qui sul δεινόν. Naturalmente questa opposizione non è valida in modo così marcato lungo tutto l'arco dei due poemi. Non mancano neppure nelle *Metamorfosi* rappresentazioni di profonde sofferenze interiori, di

<sup>18</sup> Cf. *orta prior luna (de se si creditur ipsi / ... tellus* (I 469s.).

<sup>19</sup> Cf. *inde (fide maius) tergo delphina recurvo / se memorant oneri subposuisse novo* (II 113); *vix equidem credo: bustis exisse feruntur / ... avi* (II 551s.).

<sup>20</sup> Münzer 1911, 54.

destini miserevoli<sup>21</sup>, ma in gran parte sono dolori causati dalla forte e attiva passione di un altro personaggio, per esempio dall'ira di una divinità, o sono sofferenze interiori che spingono alla pazzia, al suicidio, e appaiono così violente da trasformarsi a loro volta, per così dire, in passioni attive, che non destano semplice pietà, bensì paura e pietà. E poi, quante descrizioni di delitti passionali, gesta eroiche, impetuosi eventi primitivi! Rari i racconti di carattere non patetico, rarissimi di carattere allegro. Nei *Fasti* abbiamo già trovato questi ultimi ampiamente rappresentati nelle storie di dèi; e il patetico domina di gran lunga meno incondizionatamente che nelle *Metamorfosi*: è preferito l'ἐλεεινόν, in tutte le sue forme di manifestazione. Tutto ciò che è eroico nel dolore, e soprattutto nell'agire, è piuttosto evitato che cercato.

Cerco di dimostrarlo su due gruppi di racconti: il mito di Enea e quello di Romolo. Qui non si può evitare del tutto un'analisi dei contenuti: ciò che mi interessa non è tanto dare un nome | alle fonti di Ovidio – il che riesce raramente abbastanza bene –, quanto determinare, per quel che si può, lo specifico lavoro di Ovidio sulla forma dei miti. Questo è essenziale per la conoscenza del suo orientamento artistico. Del ciclo di Enea è narrata per esteso, in *fast.* III 545-656, solo la commovente novella di Anna Perenna<sup>22</sup>,

<sup>21</sup> La più nota di queste storie è forse quella di Ceice e Alcione in XI 410-748, un pezzo da parata dell'arte narrativa ovidiana. È istruttivo vedere come Ovidio tratti in stile epico questa storia commovente, che sarebbe fatta apposta per una semplice rappresentazione elegiaca: un discorso ardentemente agitato di Alcione per trattenere lo sposo dal viaggio; l'estesissima ἐκφρασις della tempesta marina, secondo i migliori modelli epici; l'ordine di Giunone ad Iride, convenzionalmente epico; l'ἐκφρασις sulla caverna del dio del sonno e sui dèmoni del sogno; la patetica apparizione onirica; il monologo di Alcione con la decisione del suicidio; il suo terribile spavento, quando riconosce lo sposo nel cadavere gettato a riva. I tratti essenziali di questo racconto Ovidio li deve, sembra, a Nicandro (Wilamowitz 1883, 418ss.), ma molto dello sviluppo patetico ed ecfraistico andrà messo sul suo conto.

<sup>22</sup> Sarebbe proprio bello sapere chi ha inventato questa novella. Che non sia Nevio, come aveva supposto Maass, l'ho dimostrato in Heinze 1915<sup>3</sup>, 115 n. 1 [= 152 n. 3] (cf. Leo 1913, 82 n. 8). L'origine sarebbe senza dubbio post-virgiliana se sapessimo che fu Virgilio il primo a fare di Enea l'amante di Didone, ma la dimostrazione tentata ultimamente a questo proposito da Dessau (1914, 508 e 1917, 407) fallisce già per il fatto che uno scritto (evidentemente mal datato da Dessau 1914, 517) di Ateio Filologo ha trattato la questione *an amaverit Didun Aeneas*. Rimane dunque la possibilità che anche la storia di Anna sia già pre-virgiliana (certo non varroniana: Varrone fa morire Anna sul rogo), ma allora non nella versione ovidiana, che si attiene molto strettamente a Virgilio. Così lo strano tema di Pigmalione che,

nella quale sono molto accentuati i momenti che suscitano pietà: all'inizio il ricordo della *miserabilis Dido*; poi la lacrimosa separazione di Anna dalla patria e dalle ceneri della sorella; il suo dolore quando viene scacciata per la seconda volta, e la sua angoscia mortale quando piange in mezzo alla burrasca (che è a malapena raccontata, senza un'emozionante ἔκφρασις); l'incontro con Enea, cui il ricordo di Didone strappa le lacrime (egli camminava a piedi nudi, con il fedele Acate, sul lungomare deserto: l'eroe epico non va mai a passeggiare); infine l'onirica apparizione di *squalenti Dido sanguinolenta coma* [v. 640], le cui parole gettano in un nuovo spavento la sorella, che si era appena assopita, e la spingono ad una fuga sconsiderata; solo un distico di chiusura spiega come tutti questi dolorosi avvenimenti abbiano portato, in conclusione, alla gioiosa cerimonia che deve essere il modello dell'allegria e chiassosa festa popolare sulla riva del Tevere. – Per il resto Enea compare nei *Fasti* solo ancora una volta, | nel racconto, collegato ai *Vinalia* del 23 aprile (invece che ai *Vinalia rustica* del 19 agosto), sulle lotte nel Lazio (IV 879). Ovidio non intende mostrare Enea come un eroe: egli si procura con la promessa del vino nuovo l'aiuto di Giove contro Mezenzio, che si era fatto promettere la vendemmia dei Rutuli come ricompensa per la sua alleanza; la battaglia in cui cade Mezenzio è sbrigata in un distico; in Ovidio il nucleo del racconto è il discorso di Mezenzio, che vi si mostra ancor meno eroe: piuttosto un eloquente e abile diplomatico, che mette in evidenza il valore della sua prestazione e riduce quello del compenso<sup>23</sup>. |

---

per amore di Anna, minaccia la guerra a Batto di Malta è intessuto chiaramente su *quid bella Tyro surgentia dicam / germanique minas* (Verg. *Aen.* IV 43); il discorso di Enea non presuppone soltanto il suo incontro con Didone nell'oltretomba inventato da Virgilio, ma è un evidente riflesso delle parole là pronunciate in VI 456ss. Almeno lo sviluppo, dunque, appartiene tutto ad Ovidio: è esattamente il modo in cui egli adopera l'*Eneide* nel quattordicesimo libro delle *Metamorfosi*, e continua a comporre sui motivi di quella. Mi sembra, però, che anche l'etimologia del nome, palesemente il vero e proprio nucleo dell'invenzione (*amne perenne latens Anna Perenna vocor* [v. 654]), sia così dilettalesca – poiché non tiene conto né della realtà del culto né soprattutto del fatto che Anna portava questo nome anche da viva – che non ne credo capace nessun grammatico, ma Ovidio sì: allora, forse, dobbiamo riconoscere in lui l'inventore di tutta la novella. Silio Italico VIII 28ss. dipende senza dubbio da Ovidio; è per me incomprensibile l'affermazione contraria di Cauer 1887, approvata da Aust in Roscher III 477.

<sup>23</sup> Peter (II<sup>3</sup> 72) ha notato (e sostenuto contro altri pareri) che Ovidio ha confuso i due *Vinalia*. Questa confusione, però, non risale a Verrio Flacco (così Franke

La particolarità del racconto elegiaco si manifesta, con la stessa chiarezza, nella scelta e nel trattamento della storia di Romolo<sup>24</sup>. Al principio del terzo libro, il nome del mese *Martius* deve essere spiegato col fatto che Romolo, il primo ordinatore dell'anno romano,

1909, 39): i *fasti Praenestini* (*Io[vi] .. m .. ded .. [Vini omnis novi libamentum Iovi consecratum [est, cum Latini bello preme]rentur ab Rutulis, quia Mezentius rex Etrus[co]rum paciscebatur, si subsidio venisset, omnium annorum vini fructum)* hanno raccontato, sì, la storia al 23 aprile, ma evidentemente solo per spiegare l'uso della *libatio* a Giove che si svolge in quel giorno, non per datare la promessa, che Verrio, in *de sign. verb.*, ha posto giustamente al 19 agosto (Fest. 265 M.). L'errore di Ovidio, però, si spiega facilmente con una fugace lettura di una nota così breve come quella dei *Fasti*, e proprio da qui deriva anche il fatto che egli abbia smussato la punta della vicenda – il che, come sembra, non è stato ancora osservato, benché recentemente se ne sia scritto spesso (oltre Franke 1909, vedi Ritter 1901, 340 e Schur 1914, 77). Questa punta consiste nel fatto che i Latini promettono a Giove proprio ciò che Mezenzio aveva chiesto per sé, sicché il dio è spinto a competere con Mezenzio. Nella versione più antica a noi nota, in Catone (*orig.* 12), Mezenzio ha preteso dai Rutuli le *primitiae* di tutti i frutti che essi normalmente consacravano agli dèi (dove la concezione virgiliana del *contemptor deorum*); i Latini, per conto loro, hanno la stessa paura, e promettono a Giove queste primizie: «*si tibi magis cordi est nos ea tibi dare potius quam Mezentio*». In altri autori Mezenzio esige, o dai Rutuli come prezzo dell'aiuto (Varrone; *fast. Praen.*), o da Enea (Plutarco) oppure da Ascanio (Dionigi) nei negoziati di pace, la vendemmia latina dell'anno in corso (Varrone) o di tutti gli anni (Dionigi; *fast. Praen.*), e la parte avversa fa sempre l'uguale promessa corrispondente (è chiaro che la specializzazione sul vino fu introdotta solo quando si mise la storia in relazione con i *Vinalia*). Ovidio, invece, fa sì che Mezenzio, molto meno eroicamente, non reclami né onori divini né una parte del bottino che egli stesso deve prima conquistare, e non ponga nemmeno severe condizioni di pace, ma chieda semplicemente che il compenso per il suo aiuto sia pagato col vino dei Rutuli, al che Enea, in modo molto meno giustificato, risponde con la promessa del vino latino (anzi del mosto: Ovidio immagina l'adempimento della promessa in autunno, quindi non sa proprio niente dell'offerta del vino giovane, come primizia, in primavera). Si può fraintendere la versione dei *fast. Praen.* in quel punto, ma lì certo si parla, entrambe le volte, del vino latino.

<sup>24</sup> Ovidio ha adoperato quasi l'intera materia del mito di Romolo per la prima metà della sua opera: per la seconda restava solo l'accoglienza dei gemelli da parte di Faustolo e il ratto delle Sabine. Anche gli altri argomenti del mito sull'origine e sui Re dell'antica Roma sono esauriti nei libri I-VI, sicché bisogna persino andare in cerca di ulteriori episodi che si adattassero alla rappresentazione elegiaca. Si aggiunge anche il fatto che i nomi di mesi da luglio a dicembre non offrivano neppure lontanamente tante possibilità per il collegamento di discussioni e racconti quanto quelli da gennaio a giugno (luglio e agosto avrebbero dato occasione solo a tirate panegiristiche), quindi ci si domanda se Ovidio avrebbe mai scritto i libri VII-XII, quand'anche fosse potuto restare a Roma.

con questa denominazione del primo mese ha onorato suo padre Marte, quindi è naturale che si spieghi, prima di tutto, come Marte è divenuto il padre di Romolo. Dionigi (I 77), che, Ovidio a parte, ci tramanda l'unica dettagliata descrizione degli avvenimenti, racconta che Ilia, nel sacro boschetto di Ares in cui aveva voluto andare a prendere l'acqua per il sacrificio, fu violentata dal dio, che le era apparso in una forma sovrumaneamente grande e bella; poi egli la consolò della sventura a lei capitata rivelandosi come Marte, e dicendole che avrebbe partorito due gemelli destinati a superare tutti i mortali in grandezza guerriera; quindi, avvolto da una nube, salì in cielo<sup>25</sup>: un racconto che si adatterebbe molto

<sup>25</sup> L'invenzione è tanto simile a ciò che nell'*Odissea* (XI 248ss.) Poseidone, allontanandosi, dice a Tiro, che la si potrebbe ascrivere all'uomo che per primo ha sviluppato in forma di novella il mito di Romolo secondo il modello del mito di Tiro (cf. Trieber 1888, 570), cioè Diocle (cf. Krampf 1913, 3ss.). Fabio Pittore, che Plutarco segue e che Dionigi cita non prima del cap. 79 come sua fonte per la storia dei gemelli dopo la nascita, ha rinunciato a questo μῦθος, e ciò è molto comprensibile in un romano (incontriamo ancora l'invenzione, a parte in Dionigi e nell'*Origo Rom. chron.* 22 che attinge a Dionigi, solo in Conone 48, che comunque non si è attenuto esclusivamente a Fabio, come dimostrano, più avanti nel suo racconto, alcune differenze rispetto a Dionigi e Plutarco). Per accreditare la paternità di Marte (l'invenzione serve proprio a questo scopo, vedi Dionigi I 78,4-5), a Fabio sembra sufficiente il prodigioso aiuto della lupa e del picchio, gli animali sacri a Marte (cf. Plutarco *Rom.* 4 ὄθεν οὐχ ἤκιστα πίστιν ἔσχεν ἢ τεκοῦσα τὰ βρέφη τεκεῖν ἐξ Ἄρεος, e similmente, ma senza il picchio, Agostino *civ.* XVIII 21); il picchio manca in Dionigi, e per lo più manca dovunque; Fabio lo menzionava (cf. *hist.* 3, dal libro I: *et simul videbant picum Martium*). Ovidio ha unito entrambi gli elementi; il sogno presagisce a Ilia ciò che, in Dionigi, le profetizza Marte, ma lei lo capirà solo più tardi, e allora comprenderà che era veramente mandato dal dio (*an somno clarius illud erat*, v. 28). A Marte accenna qui l'intervento della lupa e del picchio, che è denotato espressamente come *Martia avis*; il racconto lo nomina anche più avanti (al v. 54, ma non lo fa la narrazione, più dettagliata, di II 413ss.). – Osservo di passaggio che Ovidio, proprio come Plutarco (cf. *qu. Rom.* 21 δρυοκολάπτῆς τις ἐπιφοιτῶν ἐψώμιζεν, e, con ancora maggiori dettagli, *fort. Rom.* 8), dice espressamente che il picchio ha nutrito i bambini: il che non va bene, perché i neonati non hanno bisogno di nessun alimento se non del latte. È più vicino all'originale ciò che racconta Serv. auct. *ad Aen.* I 275: *cum eos Faustulus animadvertisset nutrirī a fēra et picum parramque circumvolitare*. La *parra* non ha niente che fare con Marte, ma, come il picchio, è un evidente uccello augurale, eventualmente di buon auspicio nel rituale romano antico e umbro (vedi [Kiessling-Heinze] a Hor. *carm.* III 27,1). Ora, lo specchio di Bolsena, che rappresenta gli *alimonia Remi et Romuli* (riprodotto ad esempio in Roscher IV 207), mostra due uccelli su di un albero, dei quali uno è chiaramente una piccola civetta: potrebbe benissimo essere la *parra*, la cui natura è ancora controversa, ma che è già stata interpretata, per altri motivi, anche come barbagianni. Dunque i due uccelli



bene, in tutto, | alla rappresentazione epica. Ovidio introduce un tratto che non ci è stato tramandato da altre fonti letterarie, ma da numerose rappresentazioni figurative: Marte guarda la vestale che dorme. Il poeta gli dà forma, con amorevole rifinitura dei dettagli, nell'idilliaco quadro della riva di un fiume, con salici ombrosi, canto di uccelli e onde sommessamente mormoranti che cullano nel sonno la fanciulla stanca, seduta a terra; non si dimentica di aggiungere che lei, per farsi rinfrescare dal vento, aveva scostato l'abito dal seno. Invece di esigerla con prepotenza, e poi manifestarsi come dio, Marte si avvicina di soppiatto alla dormiente, e nasconde *divina ope* la sua impresa: quando Silvia si sveglia, non sa che cosa le sia successo (sicché, allora, deve svanire ogni sospetto, anche il più lieve, di colpa). La profezia del dio, però, è mutata nel sogno che poi Silvia, mentre riempie la sua urna, richiama alla memoria in un monologo: qui, in un grazioso quadro, sono preannunciati la nascita dei gemelli e il loro salvataggio dal proposito omicida dello zio, come pure la futura grandezza di Romolo. Il suggerimento per questa invenzione deriverà dal sogno di Ilia in Ennio (*ann.* 35s. Vahlen<sup>2</sup>), ma l'invenzione in sé probabilmente appartiene solo a Ovidio stesso. Egli ha evitato, per quanto possibile, tutto ciò che avrebbe potuto mostrare Silvia sofferente e in preda all'arbitrio divino; anche in seguito, nulla è detto delle sue *aerummae*, che, in Ennio, il sogno le annunzia: non si deve suscitare nessuna commozione, ma deve essere celebrata la divina origine di Romolo, e questo avviene nello stile adatto all'elegia.

L'abbandono dei gemelli e il loro salvataggio da parte della lupa che li allatta sono narrati da Ovidio, in II 383ss., secondo la tradizione fissata da Fabio, | che si trova con piccole differenze in Dionigi, Plutarco (*Rom.*) e Livio. Ovidio, però, forse stimolato dalla differente versione di un dettaglio<sup>26</sup>

---

avrebbero avuto, in origine, solo un significato augurale, e, giusto per introdurre il riferimento più preciso a Marte, qualcuno (Fabio?) avrebbe eliminato la *parra* e fatto del picchio un nutritore, accanto alla lupa.

<sup>26</sup> In Fabio i due gemelli devono essere abbandonati nel fiume, che è straripato, sicché i servi non possono avvicinarsi alla corrente vera e propria, e abbandonano la tinozza nell'acqua poco profonda: questa è la salvezza dei piccoli. In Plutarco e Conone il servo deve uccidere i piccoli (come Arpago il piccolo Ciro), ma, da ἐλεήμων καὶ φιλόανθρωπος, non ne ha cuore, e abbandona la tinozza nel Tevere. La prima versione si dimostra, anche dal punto di vista tecnico, quella genuina: il chiaro significato del comando (sebbene ciò non sia stato detto espressamente da nessuna delle nostre fonti) è quello di purificare, così, il paese dalla contaminazione dovuta alla nascita peccaminosa, di consegnare il

tramandatici da Plutarco (*fort. Rom.* 8) e da Conone, ha arricchito il racconto di Fabio con la toccante descrizione dei *ministri* incaricati dell'abbandono, che si decidono solo con riluttanza ad eseguire i *iussa lacrimosa* e, giunti sul posto, pronunciano tenere parole sui piccoli e sulla loro madre sfortunata, infine tornano a casa con le guance bagnate: un motivo autenticamente elegiaco, con cui, invece del δεινόν del comando omicida, viene in primo piano piuttosto l'ἔλεεινόν della situazione.

L'accoglimento dei gemelli da parte di Larenzia e Faustolo doveva essere raccontato nel dodicesimo libro, per i *Larentalia*; dall'annuncio di III 55s.<sup>27</sup> si può desumere che avremmo dovuto ricevere una descrizione della povera casa della coppia di sposi, di cui sarebbe stato accentuato il contrasto con l'origine divina e la futura grandezza di Romolo: un parallelo, quindi, dell'accoglienza degli dèi da parte di Irieo, o di Cerere da parte di Celeo.

L'usanza secondo la quale i *Luperci* corrono nudi durante la celebrazione dei *Lupercalia*, Ovidio la spiega, in II 361ss., con una storia che riassume, in modo caratteristico, motivi di diverse eziologie a noi note per altre strade. | Un gruppo di commentatori ha attribuito a Evandro l'introduzione della festa, e ha denotato i riti come arcaici<sup>28</sup>, mentre l'altra teoria, a quanto pare più antica, ha conside-

*μιασμα* all'acqua corrente: solo per questo i servi devono andare centoventi stadi lontano da Alba, fino al Tevere. Così i parti ermafroditi sono gettati per lo più in mare (chiusi vivi in una cesta, cf. Liv. XXVII 37), ma occasionalmente anche *androgynus in flumen deiectus* (Giulio Ossequente a. 133); così il parricida *devehatur in profluentem* (Rhet. Her. I 23), e *voluerunt in flumen deici* (Cic. *S. Rosc.* 70); con simile espressione Livio I 4: *pueros in profluentem aquam mitti iubet*, e *Origo Rom. chron.* 22: *imperavit deportare ad aquam profluentem atque eo abici* (*deportare* è un termine delle espiazioni legate ai prodigi). – D'altronde, che Ovidio non si sia attenuto strettamente a Livio lo dimostra una semplice ma convincente differenza: Livio fa 'abbandonare' i piccoli (come anche Plut. *fort. Rom.* 8) presso il fico ruminale; in Ovidio, come in Varrone *ling.* V 54, in Conone e altri, essi sono trasportati lì dalla placida corrente. Questa è certamente la versione autentica: il servo pensa di aver fatto il suo dovere quando vede la tinozza galleggiare lontano, e non si cura del resto.

<sup>27</sup> *Non ego te, tantae nutrix Larentia gentis / nec taceam vestras Faustule pauper opes.*

<sup>28</sup> Così Q. Elio Tuberone (in Dionigi I 80), che in questo seguiva forse il suo contemporaneo Varrone (*de gente pop. Rom.* III 29 Fracc. = Agostino *civ.* XVIII 16): *Romanos etiam Lupercos ex illorum mysteriorum* (cioè della festa arcadica di Liceo) *semine dicit exortos*. Non possiamo considerare di questo gruppo Fabio Pittore; la notizia in Dionigi I 79, 8 non è ascrivibile a lui con assoluta sicurezza. Conforme a Tuberone è Livio I 5.



rato i *Lupercalia* originari di Roma, e ne ha ricondotto l'istituzione a Romolo e Remo: o si raccontava che un tempo i fratelli, nudi per non essere ostacolati nella corsa, si erano messi ad inseguire i ladri che avevano portato via i loro armenti<sup>29</sup>, oppure, per motivare il carattere sfrenatamente allegro della festa, la si riconduceva a una cerimonia di vittoria o di esultanza che i fratelli avrebbero celebrato dopo la caduta di Amulio<sup>30</sup>; dalla spavalderia della gioia festosa si deduceva anche la consuetudine dei *Luperci* di picchiare con le cinghie coloro che incontravano: questo tratto si lasciava introdurre solo molto forzatamente nell'altra eziologia. In Ovidio i fratelli, con la loro *turba*, celebrano una cerimonia sacrificale per Fauno al modo antico – dunque la cerimonia esiste già, e, secondo i v. 277ss., si considera introdotta da Evandro –, e, mentre arrostitiscono gli *exta*, si divertono *nudi* in giochi allegri (*per lusus*: questo riguarda l'allegria dei *Lupercali*)<sup>31</sup>; in quel momento è annunciato il furto, e i due, svestiti come si trovano (*longum erat armari*), si lanciano alla ricerca in direzioni diverse. A ciò segue subito un racconto, non tramandato altrimenti, in cui Remo e i suoi | *Fabii*, favoriti dalla fortuna, ritornano prima degli altri come vincitori e, per

<sup>29</sup> Così la nostra fonte più antica, C. Acilio (in Plut. *Rom.* 21): quando la mandria di Romolo è andata perduta (ancora prima della fondazione della città), lui e la sua gente pregano Fauno, e poi corrono alla ricerca nudi, ὅπως ὑπὸ τοῦ ἰδρώτος μὴ ἐνοχλοῖντο. Del tutto similmente Serv. auct. *ad Aen.* VIII 343, dove ai fratelli è annunciato che dei ladri cacciano via il loro bestiame: *illos togis positus cucurrisse caesisque obviis* (questo è l'ἄτιον per i colpi di cinghia) *pecus recuperasse*.

<sup>30</sup> Così il poeta eziologico Butas (il liberto di Catone Minore?) in Plut. *Rom.* 21: i fratelli, dopo il riuscito colpo di mano su Alba, corrono μετὰ χαρᾶς al Lupercal; da qui nasce la festa annuale come τῆ λυκαίνῃ χαριστήρια καὶ τροφεία καὶ σωτήρια Ῥωμύλου. Nella stessa direzione, anche se nel dettaglio divergono fortemente, vanno le spiegazioni di Valerio Massimo II 2,9 (che motiva la cerimonia di esultanza con il permesso concesso da Numitore alla fondazione della città) e di *Origo Rom. chron.* 22.

<sup>31</sup> Questo motivo, artisticamente molto fortunato, forse l'ha introdotto per primo Ovidio, il quale, come Valerio, non voleva figurarsi i pastori togati, e al quale non piaceva che gli arditi fratelli potessero aver paura di sudare nei vestiti durante la corsa. Può far stupire che Ovidio ascriva a Romolo e Remo i giochi ginnici di tipo greco (combattimento coi pugni!), ma anche Ennio aveva accennato ai *caestus* durante i giochi che egli fa celebrare a Romolo dopo la consacrazione del tempio di Giove Feretrius – ammesso che sia del tutto credibile la notizia degli Schol. Verg. Bern. *georg.* II 384 (*ann.* I fr. LI Vahlen<sup>2</sup>).

premio, mangiano con gusto gli *exta* arrostiti nel frattempo<sup>32</sup>: *haec certe non nisi victor edet* [v. 374]. Romolo, che al suo ritorno con i *Quinctilii* trova le mense vuote e le ossa rosicchiate<sup>33</sup>, non prende tragicamente il fatto di aver perso, oltre alla gloria, anche l'arrosto del giorno di festa: *risit et indoluit*. Il ruolo che l'eroe fondatore della città gioca in questa allegra storia non ci può sorprendere, giacché nell'elegia persino gli dèi devono tollerare di essere canzonati. – L'*ἄτιον* per i colpi di cinghia dei *Luperci*, dai quali le donne speravano di ottenere fertilità, Ovidio lo separa apposta, spazialmente, temporalmente e tecnicamente, da ciò che è stato appena discusso qui<sup>34</sup>: ne attribuisce l'introduzione a Romolo, sì, ma al re Romolo; li riconduce a un oracolo di Giunone, e nel suo racconto si scorge | la mancanza di ogni nesso con la cerimonia

<sup>32</sup> Come si è notato da molto tempo, questo è copiato dalla storia dei *Potitii* e dei *Pinarii* al sacrificio di Ercole (Livio I 7,13). È molto probabile che, durante la cerimonia, al *collegium* dei *Luperci Fabiani* spettasse un privilegio, alla cui spiegazione deve servire questo *ἄτιον* (poteva consistere solo nel fatto che i *Fabiani* correvano per primi, e i *Quinctiliani* seguivano a una certa distanza, cf. Tuberone in Dionigi I 80: τῶν ἀμφὶ Ῥωμύλον τε καὶ ἄλλων ὑστερίζοντων. τριχῆ γὰρ ἐνεμένητο καὶ ἐκ διαστήματος ἔθειον); io, però, ritengo anche possibile che Ovidio abbia ripreso o rimodellato questo tratto del mito di Ercole interamente di propria iniziativa, per dare al suo racconto una conclusione allegra.

<sup>33</sup> *Mensas ossaque nuda videt* [v. 376]: ciò significa che non riceve proprio niente del banchetto sacrificale (gli *exta* in senso stretto non hanno ossa), mentre Livio (*loc. cit.*) distingue gli *exta* che erano rimasti riservati ai *Potitii* dalla *cetera daps*, forse solo per un fraintendimento di quell'impiego più ampio della parola.

<sup>34</sup> Le summenzionate datazioni dell'origine dei Lupercali all'epoca precedente la fondazione della città avevano l'inconveniente che non vi poteva trovare alcun posto il significato dei colpi come incantesimo di fertilità: a quel tempo non c'erano ancora donne romane. Ci si può trarre d'impaccio o col far distribuire i colpi, sin dal principio, a tutti «coloro che s'incontravano» (così Butas e altri) o facendo una separazione delle eziologie – così Ovidio –. L'usanza, attestata per l'epoca cesariana (vedi i passi in Otto *RE* VI 2067), di colpire tutti «coloro che s'incontravano» può aver sostenuto quella prima versione, ma è per me molto incerto che quell'usanza estesa, come pensa Otto *loc. cit.*, sia l'originale, e che la cerimonia debba valere in generale come incantesimo di purificazione (dubbioso anche Deubner 1910, 495); va pure osservato che, come si può desumere da Plut. *Rom.* 21 e *Caes.* 61, solo le giovani donne si offrivano volontariamente ai colpi, e così speravano di ottenere da essi prosperità. Che le cinghie, una volta brandite, colpissero per gioco anche uomini e fanciulli, è abbastanza comprensibile anche senza uno sfondo religioso. È stato rifiutato, con ragione, da Otto *loc. cit.* il tentativo compiuto da Unger 1881 di provare, con la tradizione in nostro possesso, che i colpi di cinghia sono un'estensione del rito avvenuta nel terzo secolo; vedi anche Wissowa 1912<sup>2</sup>, 210 n. 3.

dei *Lupercali*<sup>35</sup>. Così, proprio come per tanti altri racconti dei *Fasti*, la vicenda si rende indipendente, e diviene un'aretologia di Giunone Lucina, a cui si rivolge la preghiera finale di II 451; a questo orientamento collabora la descrizione della circostanza disperata in cui si trova Roma a causa della sterilità: Romolo, di cui udiamo i lamenti – anche qui non appare come eroe –, si pente già del ratto delle Sabine; gli uomini e le donne pregano in ginocchio nel boschetto di Giunone; allora si sentono le parole enigmatiche della dea, che solo un indovino esiliato dall'Etruria, per fortuna lì presente, riesce ad interpretare: anche questo motivo, che fa percepire con maggior intensità l'esito fortunato in quanto tale, è uno dei preferiti da Ovidio<sup>36</sup>.

Il racconto della fondazione di Roma (IV 807-862) è, in sostanza, solo storia versificata con tendenza al panegirico: nell'*augurium*, come poi nella morte di Remo, è eliminato o mitigato, per quanto possibile, tutto ciò che avrebbe potuto far cadere un'ombra sul giorno natale della città di Roma<sup>37</sup>. È modellata poeticamente solo la conclusione

<sup>35</sup> Nelle parole di Giunone: *Italidas matres sacer hircus inito* [v. 441], è naturale, certo, vedere un'allusione al nome di Fauno Inuus, ma Ovidio non ha mai menzionato questo nome, prima; egli, inoltre, fa sì che a Fauno non si offra un montone, ma una capra (v. 361), e non dice una parola sul cingersi dei Luperci con la pelle della vittima sacrificale.

<sup>36</sup> Cf. IV 261; 668 e VI 389.

<sup>37</sup> In Livio (I 6) la *regni cupido* divide i fratelli: *atque inde foedum certamen coortum a satis miti principio*; in Dionigi (I 85ss.), parimenti, la lite intorno al luogo della fondazione della città sorge per avidità di dominio: ἐκ δὲ τῆς φιλονεικίας ταύτης ἀκοινώνητος εὐθύς ὑποδηλοῦτο φιλαρχία, e Numitore calma la στάσις proponendo l'*augurium*, sul quale i due si mettono d'accordo anche in Livio e in Plutarco (*Rom.* I 9). In Ovidio, molto pacificamente, *ambigitur, moenia ponat uter*, e poi Romolo, conciliante e ragionevole, dice: «*non opus est certamine nullo: magna fides avium est, experiamur aves*» [v. 812s.]. Poi non c'è niente sulla lite intorno all'interpretazione dell'*augurium* (Livio, Dionigi) o persino sull'imbroglio di Romolo (Dionigi, Plutarco), che dopo conducono alla sanguinosa battaglia; al contrario, l'*augurium* decide inequivocabilmente, e senza discussioni: *pacto statur, et arbitrium Romulus urbis habet* [v. 818]. Remo salta oltre il muro non per deridere il fratello e la sua opera (Livio, Plutarco, Dionigi), ma per mostrare che le mura sono troppo basse per proteggere il popolo (*his populus tutus erit?* [v. 842]), senza sapere che Romolo aveva minacciato di punire con la morte una simile azione. Celer, il capomastro di Romolo, e non Romolo in persona, uccide Remo: Ovidio si decide (come Dionigi) per la più mite fra le due versioni tramandate (Plutarco), mentre per lo più è nominato soltanto Romolo (Cic. *off.* III 41, che fa derivare l'azione dall'avidità di dominio di Romolo, e qualifica la trasgressione di Remo come un pretesto mal scelto; Livio;

del | racconto, in cui Romolo, solo e semplicemente «il re», vince con coraggio il dolore per la perdita del fratello; dopo, però, durante il funerale, il sentimento represso dell'amore fraterno si fa strada violentemente; Faustolo e Acca si uniscono a lui nel lamento. Qui Ovidio, in maniera caratteristica, si è servito della singolare invenzione che leggiamo in Dionigi I 87: Romolo, nel dolore e nel pentimento per il fratricidio (qui Remo è caduto in battaglia), ha perso la fiducia nella vita, ed è stato di nuovo rinfrancato solo dalla confortante esortazione di Larenzia. Significativamente, Ovidio ha trovato utile all'elegia proprio questo motivo, e gli ha dato una piega che, certo, mostra Romolo, un uomo nel quale l'umanità vince il rigido dovere del sovrano, sotto una luce di gran lunga più gentile, anche se per niente eroica.

La continuazione immediatamente successiva la leggiamo in V 451-484, dove i *Lemuria*, prima *Remuria*, sono spiegati come un'istituzione di Romolo in onore del fratello. Questo *ἄριστον* sarà difficilmente un'invenzione di Ovidio, ma il suo svolgimento, in perfetto stile poetico dei *Fasti*, apparterrà a lui. Servio (*ad Aen.* I 276) sa di una pestilenza che è scoppiata dopo l'omicidio di Remo: un oracolo avrebbe consigliato di placare i Mani irati di Remo, e Romolo ci sarebbe riuscito facendo sistemare, in occasione di ogni atto governativo, un secondo trono con le insegne del Re accanto al suo, *ut pariter imperare viderentur*. In questa storia, che non mi sembra affatto il misero autoschediasma di uno scoliasta incurante, i motivi principali ci sono molto familiari dai miti greci sugli eroi: la vendetta di un uomo assassinato ingiustamente e la riconciliazione della sua anima per ordine dell'oracolo<sup>38</sup>. Quanto alle singolari onoranze postume, invece, io trovo l'unica analogia nella decisione che fu presa in onore del defunto Germanico (*Tac. ann.* II 83): in ogni

---

Orazio *epod.* VII 17 e altri); anche Celer, però, è disculpato da quel comando di Romolo, che naturalmente, quando l'aveva dato, non poteva pensare a Remo; così lo *scelus fraternae necis* sembra qui una serie di fatali coincidenze (ancor più che nel racconto di Diodoro VIII 6, al quale quello di Ovidio si attiene nel modo più stretto, ma lì Romolo ha dato il suo avvertimento generale già nell'ira per lo scherno di Remo).

<sup>38</sup>Ne cita esempi sufficienti l'articolo di Deneken, *Herosin* Roscher, in particolare 2488s. e 2520. Anche la storia di Orfeo-Aristeo, che Virgilio racconta nel finale delle *Georgiche*, è inventata secondo questo modello; l'introduzione (non organica) delle Ninfe come dirette mandanti della sciagura (IV 532) si spiega forse col fatto che il concetto religioso sotteso alla fede negli eroi è estraneo al pensiero romano.

seduta dei *sodales Augustales*, cui Germanico era appartenuto sin dalla fondazione del collegio, doveva essere sistemata per lui una *sella curulis* con la corona di quercia. A Roma questo è stato, con ogni probabilità, il primo caso del genere, ed è probabile che il trono di Remo morto sia stato inventato secondo questo modello<sup>39</sup>,

<sup>39</sup> Alla base dell'invenzione sta il concetto che Remo, se fosse rimasto in vita, avrebbe avuto il diritto alla dignità regia accanto a Romolo (lo stesso concetto che troviamo, fra l'altro, in Cicerone *loc. cit.*). Un altro suo presupposto è che l'*augurium* non si riferisse, come in Ennio, alla questione su chi dovesse regnare nella nuova città (o, il che è lo stesso, su chi dovesse fondarla e chiamarla col proprio nome: infatti la distinzione di Dionigi, che fa decidere all'*augurium* solo la ἡγεμονία della nuova colonia ma non la forma di governo della nuova città, è chiaramente una sua invenzione, nata dal piacere che trovava nelle sottigliezze di diritto costituzionale), bensì alla questione su 'dove' la nuova città dovesse essere fondata: dalla risposta ad essa, poi, seguì certamente che Romolo prese l'iniziativa della fondazione della città, ma non che fu il suo unico signore. Se Virgilio, in *Aen.* I 276, fa regnare, nella nuova Roma di Augusto, Remo insieme a Romolo (dove bisogna escludere ogni riferimento ad Augusto e Agrippa), ciò indica la fine della guerra civile causata dall'avidità di potere, il cui prototipo è la lotta tra fratelli. Secondo una leggenda più antica (enniana), invece, la questione del regnante è considerata risolta senza dubbio dall'*augurium*, nel senso che Romolo, e non Remo, diviene re; la morte di Remo, dunque, non ha più conseguenze dal punto di vista del diritto costituzionale; l'interpretazione di Mommsen (1906, I 18), secondo la quale questa leggenda ha voluto porre all'inizio della storia dei Re, in analogia con il consolato, il doppio dominio di un Re in carica e di uno non in carica, non trova nessun sostegno nella tradizione antica (e con ciò cade la sua concezione di Remo come una «personificazione del diritto costituzionale»). La notizia di Cassio Emina (fr. 11 *P. pastorum vulgus sine contentione consentiendo praefecerunt aequaliter imperio Remum et Romulum, ita ut de regno pararent inter se*), evidentemente il vero e proprio punto di partenza per la costruzione di Mommsen, serve solo a motivare la circostanza, strana di fronte alle seguenti elezioni del re, per cui non è il popolo a nominare Re uno dei fratelli, ma è lasciato a loro il compito di trovare la soluzione, cioè tramite l'*augurium* fra loro concordato (purtroppo, però, noi non sappiamo che cosa ha che fare con la questione del Re la fondazione del santuario dei «Lari grugnenti», di cui si parla dopo); all'esito di questa soluzione il popolo si è sottomesso anticipatamente, così non rinuncia, in linea di principio, al suo diritto di scelta. – Del resto io osservo che la teoria avanzata da Kretschmer 1909, 301, secondo la quale la leggenda sulla morte di Remo deriverebbe dall'usanza del «sacrificio di edificazione», non può appoggiarsi né all'espressione di Properzio III 9,50 (*caeso moenia firma Remo*), né a qualche altra antica tradizione: Properzio vuole solo dire che la solidità delle mura è garantita dalla morte di Remo per il fatto che ora ogni assalitore sa che cosa deve aspettarsi. Quindi alla *sanctitas* delle mura, che è importante per il cittadino romano (Pompon. *dig.* I 8, 11), Properzio pensa così poco quanto Ovidio («*sic meos muros transeat hostis*», v. 848), ed è per me molto dubbio che l'inventore della storia abbia

ma si deve anche tener conto della possibilità | che le onoranze di Germanico avessero precedenti ellenistici. Nei miti greci l'eroe viene solitamente placato con l'istituzione di un culto e di un sacrificio che ricorre annualmente: proprio così va a finire il racconto ovidiano. L'apparizione onirica di Remo assassinato, invece, è un puro motivo poetico, non veramente mitico (Patroclo-Culex, per nominare due esempi molto diversi: lì l'anima chiede la sepoltura del cadavere; in quei miti la potenza | dell'eroe si manifesta proprio come, in altri casi, l'ira di una divinità); il suo inserimento è difficilmente attribuibile all'antiquario etimologizzante che ha inventato l'*αἰτίον* dei *Lemuria*: molto probabilmente lo si deve a Ovidio. Questi ha trovato nella sua fonte la pestilenza e l'oracolo<sup>40</sup>, ed è ben comprensibile che li abbia sostituiti con l'apparizione onirica: è proprio nello stile della sua poesia elegiaca. Certo, l'evento più naturale sarebbe stato che l'ombra di Remo apparisse a quello stesso Romolo che doveva giudicare sull'adempimento del suo desiderio, ma è più commovente l'idea secondo la quale la vecchia coppia dei genitori adottivi, che poco prima ha pianto cocenti lacrime sulla cenere del figlio, adesso ne veda l'ombra sanguinante: la *pietas* del re Romolo, che il fratello assassinato riconosce, appare in una luce ancora più chiara, se può dar prova di sé anche di fronte all'intercessione dei genitori.

Della guerra con i Sabini, che si collegava al ratto delle vergini – l'avvenimento in sé doveva essere narrato per i *Consualia*, al 21 agosto (III 199) –, Ovidio, in I 263-276, racconta l'episodio del salvataggio di Roma da parte di Giano, che impedisce ai nemici di penetrare attraverso una porta (aperta da Giunone) facendo zampillare una

---

pensato diversamente, e abbia voluto simboleggiare l'inviolabilità della cinta di mura in opposizione alle porte (Mommsen 1906, 19, sulla traccia di Schwegler 1853, 348, dove sono citati i sostenitori antichi di questa interpretazione).

<sup>40</sup> Resta da vedere a quale redazione del mito sulla morte di Remo si collegasse originariamente quest'invenzione. Servio (*ad Aen.* I 273 e VI 779) fa cadere Remo nella lotta che sorse in seguito all'incerto decreto dell'*augurium*, e respinge come *fabulosum* la versione (ovidiana) secondo la quale Remo fu ucciso a causa del salto oltre il muro; con ciò non è ancora detto che questo fosse il punto di vista anche di chi inventò la storia dell'espiazione, ma l'introduzione della comune cerimonia espiatrice dei *Lemuria* sembra, certo, meglio motivata se non è uno solo il responsabile della morte, sia esso Romolo o Celer.



fonte bollente e sbarrando così la strada<sup>41</sup>. Questa è una narrazione concisa e disadorna, sulla quale non ci sarebbe bisogno di soffermarsi, ma il rifacimento che essa riceve nelle *Metamorfosi* XIV 778-804 è istruttivo per la distanza dello stile epico. La differenza non consiste solo nella maggiore ampiezza | e nel fatto che le *Metamorfosi* offrono un'azione progressiva molto articolata al posto di una narrazione in fondo limitata a un singolo momento: ci sono anche divergenze tecniche. Per adattarsi alle *Metamorfosi* (Ovidio evidentemente riteneva opportuno raccontare qualcosa sul regno del primo Re romano), il mito doveva finire con una 'trasformazione'; sarebbe bastata la trasformazione del luogo<sup>42</sup>; Ovidio, invece, fa sì che le Ninfe trasformino in un fiume rovente una sorgente ghiacciata, che già da prima qui «stillava rugiadosa»: lo fanno le Ninfe, non Giano, alla cui natura non si poteva attribuire una simile condotta<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> La più antica forma disponibile della vicenda, che non è citata dagli storici, si trova in Macrobio *Sat.* I 9,17. Lì essa è l'*αἴτιον* dell'apertura della porta di Giano in tempo di guerra, mentre in Ovidio è l'*αἴτιον* della particolare sacralità di Giano Gemino, il solo tempio in cui il dio ha una statua: il primo è certamente l'originario, poiché la porta aperta sta proprio al centro della vicenda. A questa differenza è legato il cambiamento nell'interpretazione dell'impresa di Giano: in Macrobio, Giano è un dio bellicoso, che viene in aiuto dei Romani (*ea re placitum, ut belli tempore velut ad urbis auxilium profecto deo fores reserarentur*) e la cui fonte bollente annienta intere schiere di nemici all'assalto; quando, in modo misterioso, la porta si apre ripetutamente da sola, s'intende chiaramente che è Giano stesso a farlo, per agevolarsi quell'attacco. Per Ovidio, invece, Giano è un custode della pace (cf. v. 253 *nil mihi cum bello: pacem postesque tuebar*; ciò non vale solo per il passato, poiché Ovidio continua: *et clavem ostendens: haec ait arma gero*, e poi, al v. 287, prega il dio per una pace perpetua). Qui è determinante l'importanza che, nella politica di pace di Augusto, ha acquistato il simbolo della chiusura del tempio di Giano. Così, in Ovidio, Giano non attacca nemmeno i nemici, ma (come custode delle porte) blocca solo la via, e perciò non può aver aperto la porta lui stesso: al suo posto subentra Giunone. Questo richiedeva la sostituzione del culmine originario della vicenda con un altro.

<sup>42</sup> *Fast.* I 274 *quae fuerat, tuto reddita forma loco est.*

<sup>43</sup> *Fast.* I 268 *ipse meae movi callidus artis opus, / oraque, qua pollens ope sum, fontana reclusi.* Io non credo che qui Giano appaia come «dio delle sorgenti» (Peter): il recludere è puramente *ars e ops* del dio che porta la chiave. Wichers (1917, 61s.), che ha preso in considerazione le differenze fra i due racconti più acutamente dei suoi predecessori (ma senza pensare al contrasto fra l'elegia e l'epos), trova nelle *Metamorfosi* soltanto una rielaborazione del racconto dei *Fasti*, più antico. Io non credo affatto che la cosa sia tanto semplice. Il racconto delle *Metamorfosi* contiene tratti che mancano nei *Fasti*, ma che sono indispensabili alla piena comprensione

Le ninfe, però, agiscono non di propria volontà, bensì su preghiera di Venere (di nuovo non di Giano, il che sarebbe stato possibilissimo). Così Ovidio ottiene la contrapposizione, tradizionale nell'epica, fra Venere e Giunone, e, allo stesso tempo, il favorito motivo epico di una divinità olimpica che si serve dell'aiuto di esseri divini subordinati. Corrisponde alla tradizione epica (Troia) anche l'apertura del racconto, l'attacco a sorpresa della città | addormentata, e autenticamente epico è il finale, con la descrizione della battaglia, su cui l'elegia sorvola con una parola (*pulsis Sabinis*). Ancora una minuzia caratteristica: in entrambi i casi il racconto è collegato con il tradimento di Tarpea; nei *Fasti* [v. 261s.] si dice: (*rettulit*) *ut levis custos, armillis capta, Sabinos / ad summae tacitos duxerit arcis iter*; nelle *Metamorfosi* [v. 776s.], invece: *arcisque via Tarpeia reclusa / dignam animam poena congestis exiit armis*; il poeta elegiaco ha davanti agli occhi l'azione irresponsabile della fanciulla innamorata, quello epico la sanguinosa punizione del tradimento.

Ovidio, in *Fasti* III 179-228, fa raccontare a Marte come le donne rapite hanno accomodato la pace fra Romani e Sabini. La fonte diretta non si può determinare<sup>44</sup>: ci basta sapere che, come fanno capire le narrazioni parallele, tutti gli elementi essenziali del racconto ovidiano – il progetto del rapimento delle donne quale ispirazione di Marte (Gell. *hist.* 15), l'assemblea delle donne, il ruolo predominante di Ersilia (Dionigi II 45), il portare i bimbi con sé per la mediazione – non sono inventati da Ovidio; il modo di impiegarli, però, sembra tutto suo. Per spiegare perché le matrone celebrano la festa in ricordo

---

della vicenda: solo le *Metamorfosi* spiegano come i nemici raggiungono la porta senza essere visti, solo esse rendono chiaro il *pulsis Sabinis* dei *Fasti*, e solo esse indicano anche, con la designazione dei Sabini come *sati Curibus*, in che modo bisogna intendere l'intervento di Giunone: la dea vuole procacciare la vittoria ai Sabini non propriamente come nemica di Roma, ma come Iuno Curitis; che Ovidio lo sapesse (benché in *fast.* 266 egli piuttosto ne mascheri la comprensione con quell'*insidiosa*), risulta da *fast.* VI 49, dove il *senex Tatius* è citato, accanto ai *Iunonicolae Falisci*, accanto a Cartagine e ai luoghi greci preferiti dalla dea, come un nemico di Roma, nemico di cui essa non si pente di aver tollerato la sconfitta. Tutto questo porta a supporre che il poeta avesse a disposizione un racconto nel quale era già compiuto il rifacimento di quello originale, conservato in Macrobio: di esso Ovidio ha conservato, nei *Fasti*, Giano e l'*ἀρτιον*, nelle *Metamorfosi* altri tratti.

<sup>44</sup> Samter (1891, 52ss.) crede sia Varrone, ma per me non è convincente; penserei piuttosto a un annalista. Per l'introduzione (v. 179-196) forse Livio ha fornito qualche suggerimento (cf. Sofer 1906, 12s.), ma anche questo è non è affatto certo.



della loro impresa proprio il primo di Marzo, Marte narra di aver consigliato a Romolo il rapimento, e, per creare a tal fine il presupposto necessario, ci si sofferma a lungo sulla difficile situazione dei Romani privi di donne: la sentimentale descrizione della povertà e piccolezza della Roma primordiale è un motivo favorito dei *Fasti*<sup>45</sup>. Nel racconto in sé, la novità più importante di Ovidio è questa: mentre la Vulgata, che seguono Livio e Plutarco, fa sì che le donne si gettino in mezzo agli eserciti combattenti<sup>46</sup>, *inter tela volantia*, | διὰ τῶν ὀπλῶν φερόμεναι καὶ τῶν νεκρῶν ὡσπερ ἐκ θεοῦ κάτοχοι (Plut. *Rom.* 19), Ovidio rinuncia alla scena patetico-eroica; evita soprattutto di raccontare una battaglia, facendo svolgere il corteo delle donne mentre gli eserciti stanno l'uno di fronte all'altro e attendono il segnale per l'attacco. Rinuncia anche a far parlare le donne, come invece accade in Livio e Plutarco (affinché non ci scapiti Ersilia, la *nurus Martis*, Ovidio prima, nell'assemblea delle donne, le ha fatto prendere la parola a nome delle altre): è più commovente del più commovente discorso il momento in cui i bambini, che qui giocano il ruolo principale, stendono le braccine verso i loro genitori, e chiamano il nonno; alla fine, l'aspro Sabino culla il nipote sullo scudo: questo è un tratto di genere molto sentimentale, che si addice squisitamente all'elegia.

Infine l'apoteosi di Romolo in *Fasti* II 481-512, che Ovidio racconta anche in *Metamorfosi* XIV 805-828. I due discorsi di Marte li ho già confrontati sopra, a p. 14: anche i successivi racconti presentano differenze caratteristiche, nonostante ogni sostanziale identità<sup>47</sup>. Nei

<sup>45</sup> In Livio I 9 i vicini rifiutano il *conubium*, in parte per il timore della crescente potenza di Roma – ciò non si adatterebbe al quadro di Ovidio –, in parte per disprezzo nei confronti della plebaglia confluita nell'asilo – ciò sarebbe troppo sprezzante, per Ovidio, in questo contesto (diversamente in III 432): egli fa sì che i Romani siano disprezzati in quanto ex pastori e povera gente.

<sup>46</sup> Dionigi, che non apprezza tale *τραγωδία* per motivi diversi da quelli del poeta elegiaco, fa accadere tutto molto diplomaticamente: le donne, in un'assemblea, prendono la decisione di intervenire, e si rivolgono quindi al senato romano, che approva l'ambasceria ai Sabini con una saggia clausola limitativa; poi si dirigono all'accampamento dei nemici, dove si permette loro di giungere davanti al Re e al senato, e dove Ersilia tiene un lungo discorso; indi sono condotte via, e il senato discute sulla proposta, che alla fine è accettata: tutto ciò porta così chiaramente il marchio dello spirito di Dionigi che io (contro Samter 1891) lo attribuisco, nella sostanza, al retore, che trasformò a modo suo un'altra versione annalistica (cf. Gell. *loc. cit.*).

<sup>47</sup> Ennio avrà raccontato il rapimento da parte di Marte (cf. Hor. *carm.* III 3,15 *Quirinus Martis equis Acheronta fugit*), ma esso doveva trovarsi anche presso gli

*Fasti* la scena olimpica si interrompe col condiscendente cenno del capo di Zeus, e quella terrena ricomincia con: *est locus, antiqui Capreae dixere paludem* [v. 491], poi introduce Romolo, quindi descrive il temporale durante il quale *rex patriis astra petebat equis* [v. 496]: Marte non ha alcun altro ruolo attivo. Le *Metamorfosi*, in modo genuinamente epico, si attengono alla continuità dell'azione: Giove dà il suo assenso col cenno del capo e solleva un violento temporale, nel quale Marte riconosce il segnale per il rapimento; sale sul carro, scende sulla terra e afferra Romolo, che stava appunto amministrando la giustizia al popolo; poi è descritta la sua trasformazione in dio. – Nei *Fasti*, Ovidio conserva il luogo tradizionale, la «palude della capra»: per l'epica questo non è | abbastanza illustre, e qui il suo posto è preso dalla «cima del selvoso Palatino». – Nei *Fasti* il rapimento in sé è sbrigato in poche parole (sopra citate); le *Metamorfosi* si soffermano sull'immagine del dio della guerra che scende sulla terra: c'è la stessa relazione che abbiamo osservato, nella storia di Proserpina, per il viaggio di Plutone. – I *Fasti*, di nuovo seguendo la tradizione, raccontano che la divinità di Romolo è confermata dalla testimonianza di Giulio Proculo: nell'epica questo postludio in terra nuocerebbe alla solennità dell'avvenimento, quindi è omissis. Proprio qui, nella descrizione dell'incontro di Giulio con il nuovo dio, si rivela un'altra volta la particolarità del racconto elegiaco: che il viandante torni da Alba<sup>48</sup> e non porti nessuna fiaccola perché la

---

storici: *πεπιστεύκασιν ὑπὸ πατρὸς Ἄρεος τὸν ἄνδρα ἀνηρπάσθαι* (Dionigi II 56,2). Del resto io non vedo nessun motivo per supporre che Ovidio si tenga più vicino a Ennio che alla vulgata storica, e non credo nemmeno che, come dopo Ewald (1892, 11ss.) è stato spesso ripetuto (solo Vahlen<sup>2</sup> LXII si espresse con giusta riservatezza), l'accordo di Ovidio con Livio sia da spiegare con l'uso comune di Ennio. Il racconto di Livio, sia nel disegno che nei particolari, ha la più grande somiglianza con quello di Plutarco, sicché io credo sia certa per entrambi un'unica fonte, che quindi non è sicuramente Ennio (è notevole come lo scrittore greco, mal disposto verso il militarismo romano, pieghi la richiesta del nuovo dio – *rem militarem colant* – a *σὺν ἄλλοις ἀσκήσασθαι μετ' ἀνδρείας ἀσκούντες*). Non oso nemmeno attribuire a Ennio l'introduttiva scena olimpica di Ovidio: il fatto che a Marte sia messo in bocca un verso di Ennio da un precedente *concilium deorum* depone più contro che a favore di questa possibilità.

<sup>48</sup> *Proculus Longa veniebat Iulius Alba* [v. 499]: è nata quest'idea perché gli storici sapevano, dell'uomo in questione, che era τῶν ἀπ' Ἀλβης ἐποίκων (Plut. *Rom.* 28) e τῶν ἀπ' Ἀσκάνιου (Dionigi II 63,3); del resto, ciò è logico per un Giulio. L'espressione di Ovidio, certo, può anche significare che Giulio è un Albano che si reca a Roma come ospite, ma il seguito non depone a favore di questa possibilità (ha ragione Schwegler 1853, I 537); Ovidio, poi, sarebbe il solo a fare di Proculo ancora

luna splende luminosa, e che Romolo non scenda dal cielo, ma esca, sulla sinistra, fuori dalla siepe di spini che costeggia la strada, sono dettagli, chiaramente inventati da Ovidio, che nell'epica sarebbero fuori posto. Del resto, anche qui è di nuovo molto evidente la tendenza panegirico-patriottica | di Ovidio: in opposizione agli storici, egli non lascia alcun dubbio sul fatto che il sospetto dell'assassinio di Romolo da parte dei patrizi sia falso (*falsaeque patres in crimine caedis* [v. 498]), e dà alla testimonianza di Proculo un peso del tutto diverso, raccontando lui stesso l'incontro: di nuovo, è l'unico che non lo fa descrivere solo da Proculo<sup>49</sup>.

---

un Albano per riguardo al fatto che il trasferimento dei Giulii a Roma doveva essere avvenuto appena sotto Tullo Ostilio. Io non posso concedere a Münzer (*RE* X 112) che questa ipotesi fosse una solida tradizione all'epoca di Augusto: essa non è ricordata espressamente da nessuna parte, eppure sarebbe stato abbastanza degno di nota che Romolo avesse manifestato la sua divinità ad un non-Romano. Livio fa senza dubbio di Proculo un Romano, quando parla di *consilium unius viri* e gli fa dire: *Romulus parens urbis huius*. In Dionigi è un γεωργικός ἀνὴρ (*homo agrestis* in Cicerone); lo scopo di quest'invenzione è in lui molto chiaro: Proculo non è stato alla *contio*, ma viene ἐξ ἀγροῦ, e vede Romolo ἀπιόντα ἐκ τῆς πόλεως, dunque immediatamente dopo la sua scomparsa; la testimonianza diventa, così, più degna di fiducia (anche perché Proculo è τὸν βίον ἀεπιληπτος, come un onesto contadino). In Plutarco, poi, Proculo è addirittura un patrizio, che si sente anche oppresso dall'imperante sospetto verso i *patres*. Del resto l'invenzione della vicenda o presuppone l'identità Romolo-Quirino, o serviva precisamente a introdurre questa identità (il che per me è molto probabile, soprattutto grazie alla più antica versione, conservata in Cic. *rep.* II 20). Infatti, se il dio si manifesta al suo popolo, l'adorazione di questo dio è una conseguenza necessaria, ma non c'è mai stato un culto di Romolo. Basta soltanto confrontare il tenore dell'apparizione in Cicerone con quella di Livio (che significativamente non dice nulla di Romolo-Quirino), per riconoscere dove sta l'originale. Purtroppo non sappiamo quanto antica sia quell'identità: dalle dichiarazioni di Cicerone io (lo dico a causa di Wissowa 1912<sup>2</sup>, 156 n. 5) non deduco che egli la consideri di data recente (semmai il contrario), ma soltanto che la stima una *fabula*.

<sup>49</sup> Lo scetticismo di Livio, invece, dice: *et consilio etiam unius hominis addita rei dicitur fides [...] mirum quantum illi viro nuntianti haec fides fuerit* (cf. anche Plut. *Num.* 2). Cicerone (*rep.* II 20) sostiene persino che Proculo abbia fatto la sua dichiarazione *impulsu patrum, quo illi a se invidiam interitus Romuli pellerent*: è comprensibile che costoro adoperino come scudo un *homo agrestis*, che non può cadere in sospetto di mentire nell'interesse del suo ceto (vedi nota precedente).

## 4.

La visione d'insieme sulla struttura del mito di Romolo ci insegna che i tratti eroici, nella figura del fondatore della città, passano completamente in secondo piano. Romolo vive nella tradizione prima di tutto come eroe guerriero: questo non si potrebbe ricavare dai *Fasti*; non è narrata o esaltata nessuna delle sue vittorie. È particolarmente sorprendente come Ovidio non colga nemmeno, dal giorno della fondazione del tempio di Giove Statore, il pretesto per parlare della battaglia contro i Sabini, benché la preghiera del Re e l'improvvisa svolta prodotta dal suo esaudimento da parte di Giove, che decise il destino della giornata, potessero invitare a una descrizione poetica: Ovidio (in VI 793ss.) si accontenta di affermare che Romolo *ante Palatini condidit ora iugi* il tempio. Questa elusione delle immagini di battaglia, però, non è limitata al mito di Romolo, ma attraversa tutti i *Fasti*: anche quando sono citati anniversari di vittorie o sconfitte romane dei tempi antichi, o di quelli più recenti, normalmente non ci si scosta da una nuda citazione. Per spiegare questo aspetto, non basta fare riferimento alla tendenza pacifista della politica augustea, perché Augusto stesso non ha mai voluto dimenticare o far dimenticare che la pace di cui si rallegrava il mondo romano d'allora era il frutto delle vittorie conseguite da lui e dai precedenti trionfatori, e quindi ha molto favorito, piuttosto che ostacolato, l'esaltazione di queste vittorie nelle arti figurative e nella poesia. Anche la personale avversione di Ovidio per le scene di violenza sanguinaria non può essere stata determinante. Certo, le *Metamorfosi* non contengono nessuna descrizione di battaglie di tipo omerico-virgiliano (il piano del poema non le consigliava), ma, dove si presenta l'opportunità di descrivere battaglie di carattere favoloso, Ovidio lo fa con grande ampiezza, e visibile gioia: così la battaglia dei Centauri e i Lapiti (XII 210-535), o di Perseo contro Fineo, in cui la testa pietrificante della Medusa è l'ultima arma, quella determinante (VI 1-235), o di Achille contro il Cigno invulnerabile (XII 64-145); e ci sono anche le battaglie di eroi contro mostri e belve selvagge: di Cadmo contro il drago (III 28-98), o di Perseo contro il mostro del mare (IV 663-752), o la caccia al cinghiale calidonio (VIII 260-444). I *Fasti* offrono qualcosa di paragonabile soltanto nella breve descrizione della battaglia di Ercole e Caco (I 543-584, dove la battaglia vera e propria occupa 15 versi), che appariva strettamente intrecciata al mito di Evandro, volutamente messo in primo piano da Ovidio, e sembrava

anche indispensabile, dal punto di vista del poeta dei *Fasti*, come ἀπτιον del culto romano di Ercole. Se Ovidio evitò i racconti di battaglia che spesso il suo argomento gli raccomandava, è senz'altro perché la poesia elegiaca rifiuta per principio tali descrizioni: esse erano precisamente il dominio dell'epica, e l'incapacità del poeta elegiaco di andare, proprio su questo punto, oltre i limiti riservati al genere è abbastanza spesso sottolineata sia da Ovidio che da Propertio.

Ovidio fa una sola e unica eccezione: racconta, in II 195-241, la partenza dei Fabii contro i Veienti, e la loro gloriosa fine sul Cremera. Questa anomalia richiede una spiegazione, che non può essere la necessità tecnica di inserire nel poema sul calendario proprio questo episodio<sup>50</sup>: un motivo personale mi sembra più verosimile. Nell'inserimento di questo pezzo io vedo un omaggio del poeta al suo nobile amico e protettore Paolo Fabio Massimo, con la casa del quale egli era in stretti rapporti, anche grazie a sua moglie (cf. *Pont.* I 2,138). Fabio era sposato con Marcia, una cugina di Augusto (Ovidio ha composto l'imeneo per la coppia, cf. *ivi* 133): anche costei è onorata nei *Fasti*, e in modo singolarissimo, poiché il poeta, in VI 797ss., coglie il pretesto dal restauro dell'*aedes Herculis Musarum* compiuto dal padre di lei, Marcio Filippo, per cantare, con accenti elevati, le lodi della dama<sup>51</sup>. Anche per Marcia, la patrona della moglie di Ovidio (cf. *Pont.*

<sup>50</sup> Certo, Elter (1910, 55ss.) pensa, se lo comprendo bene, che l'uso di non passare attraverso la *porta Carmentalis* sia stato il pretesto di Ovidio per raccontare la storia dei Fabii, ma da nessun'altra parte Ovidio si sofferma su tali usi, che non sono legati a giorni stabiliti, mentre segnala spesso anniversari storici, anche se non avevano nessuna importanza dal punto di vista del calendario.

<sup>51</sup> Durante l'esilio Ovidio ha riposto grandi speranze nell'intercessione di Fabio presso Augusto (cf. *Pont.* I 2 – il componimento è messo in rilievo anche dalla posizione, essendo il primo dopo quello di dedica – e III 3,107), speranze che, come egli si è convinto più tardi (cf. *ivi* IV 6,9), sono sfumate solo per la morte prematura del protettore. In *Pont.* I 2,3ss. Ovidio ricorda la fine dei Fabii, e cita inoltre il verso dei *Fasti* II 236. Si potrebbe congetturare che abbia composto i passi dei *Fasti* relativi ai Fabii e a Marcia solo durante l'esilio, per assicurarsi la benevolenza della coppia. Questo presupporrebbe che, da Tomi, Ovidio, già prima di metter mano alla rielaborazione dei *Fasti* dopo la morte di Augusto, anche senza pubblicare realmente i singoli libri, li avesse resi (o li volesse rendere) accessibili ai suoi amici, e io in effetti non posso credere che egli abbia dovuto rinunciare del tutto a questo eccellente mezzo di riabilitazione della sua poesia. Quell'ipotesi, però, non è indispensabile. – Del resto i *Fabii Maximi* sono ricordati, in modo sommamente onorevole, anche in *fast.* I 605.

I 2,137 | e III 1,73), la gloria della *gens Fabia* doveva suonare piacevole agli orecchi. E Ovidio ha descritto la vicenda come un'azione gloriosa dei Fabii, piuttosto che come una sconfitta romana, omettendo abilmente dal racconto di Livio – che egli lo segua qui, mi sembra incontestabile<sup>52</sup> – tutto ciò che poteva diminuire il merito dei Fabii: la grande battaglia alla quale presero parte le legioni di L. Emilio (Liv. II 49,10) e la pace conclusa dopo di essa non sono menzionate, mentre le scaramucce che poi i Fabii sostennero vittoriosamente contro i Veienti (*sine ullo maioris belli apparatu*, Liv. II 50,1) diventano una battaglia offensiva, che si collega direttamente alla sosta sul Cremera; la sconfitta stessa, della quale secondo Livio era responsabile la fiducia dei Fabii (abilmente alimentata dai nemici) nella propria invincibilità<sup>53</sup>, diventa in Ovidio un titolo d'onore, giacché la leale e sincera *virtus* soccombe alla *perfidia* nemica<sup>54</sup>. Per la nostra indagine, però, è più importante di questa trasformazione panegiristica il fatto che Ovidio qui, dove infrange in via eccezionale i limiti contenutistici riservati all'elegia, ostenti il suo epicheggiare anche nella forma: non meno di tre similitudini, tutte ben note dall'epica<sup>55</sup>, sono inserite in questo breve passo, mentre i racconti dei *Fasti* adoperano in genere con molta parsimonia questo specifico ornamento dell'epica, quasi soltanto per approfondire situazioni commoventi<sup>56</sup>. |

<sup>52</sup> Cf. Sofer 1906, 5ss. La data del 13 febbraio Ovidio la prese certamente da un'altra fonte; su questo, buone osservazioni in Elter 1910, 19ss.

<sup>53</sup> Cf. Liv. II 50, 5 *iamque Fabii adeo contempserant hostem, ut sua invicta arma neque loco neque tempore ullo crederent sustineri posse*.

<sup>54</sup> Questo concorda perfettamente con la falsificazione patriottico-romana della storia; vedi Heinze 1915<sup>3</sup>, 10 n. 2 [= 40 n. 9]; 31 n. 1 [= 57 n. 46].

<sup>55</sup> I leoni che aggrediscono il gregge (v. 209): *Il. XVI* 352 (i lupi); il torrente (v. 219): *Il. V* 87; il cinghiale e i cani (v. 231): *Il. XII* 146.

<sup>56</sup> Io conto solo 13 similitudini (contro le circa 200 delle *Metamorfosi*), per la maggior parte molto brevi, al punto che un distico contiene l'elemento paragonato e la similitudine, e nessun'altra così estesa come queste dei v. 219-222 e 231-233. C'è ancora solo una palese imitazione omerica nell'intento parodistico di *Il* 341 rispetto a *Il. III* 33. Sul «canto del cigno» di Arione in *Il* 109 vedi Crusius 1892, 70. Il paragone dell'avidità con l'idropisia di *I* 215 è ben noto dalla filosofia popolare. – Il diligente lavoro di Washietl (1883), tratta il suo argomento soltanto dal particolare punto di vista della dipendenza di Ovidio dai predecessori: non se ne può ricavare un'idea dell'importanza che ha la similitudine nella poetica di Ovidio, sia comunemente sia nei diversi generi poetici.



Ovidio (in II 685-852) ha tradotto in elegiaco il racconto di Livio (I 53ss.) sull'espulsione dei Tarquini in modo completamente diverso. La composizione dell'insieme è singolare, e non ben riuscita: invece di limitarsi alla storia di Lucrezia e alle sue conseguenze politiche, Ovidio premette due racconti indipendenti, per caratterizzare i personaggi maschili principali dell'azione principale, i Tarquini e Bruto. Il primo racconto, la presa di Gabii grazie al trucco di Sesto, è uno sguardo retrospettivo sul passato, quasi un commento parentetico a [v. 688ss.] *vir iniustus, fortis ad arma tamen / ceperat hic... urbes / et Gabios... fecerat... suos*. Si immagina direttamente successivo a questo episodio l'*ecce nefas visu* del v. 711, con cui Ovidio passa alla vicenda, solo appena abbozzata, dell'oracolo di Apollo e della sua arguta interpretazione ad opera di Bruto. Ovidio poi, al v. 721, continua con: *cingitur interea Romanis Ardea signis*, e questo non è peggio del passaggio di Livio *reditum inde Romam, ubi adversus Rutulos bellum summa vi parabatur*<sup>57</sup>. – Nel primo racconto i fatti politici, le azioni di Sesto a Gabii, prima e dopo l'ambasciata al padre, sono liquidati con una parola (*potens*) e un verso; solo due vivide scene interessano al poeta (un illustratore della storia procederebbe esattamente allo stesso modo): l'insediamento di Sesto presso i Gabini e l'ambasciata al Re. Egli, però, deve dar forma alla prima basandosi soltanto sulla descrizione inespressiva di Livio, che non ci dice affatto dove, come e quando Sesto si è presentato ai nemici<sup>58</sup>: solo il suo discorso (indiretto) è riferito abbastanza estesamente<sup>59</sup>. Per il discorso Ovidio si accontenta | di

<sup>57</sup> Sulla transizione con *interea* vedi Heinze 1915<sup>3</sup>, 388 n. 2 [= 364 n. 31] e 456 [= 491]. Anche il precedente collegamento di Livio con *haec agenti portentum terribile visum* è molto traballante (prima c'è stato il discorso sulle costruzioni di Tarquinio e sull'invio di colonie): si vede che, prima della catastrofe, egli ha inserito alla meno peggio la vicenda, la quale non era effettivamente legata a nessun preciso momento del regno. Dionigi (IV 69) la mette, come *excursus*, prima della decisiva comparsa di Bruto (invece che il prodigio del serpente c'è un'epidemia, che sembrava motivare meglio l'insolita mossa della consultazione dell'oracolo delfico); al posto della storia liviana, egli (IV 63) racconta un segno premonitore della caduta di Tarquinio.

<sup>58</sup> Cf. Liv. I 53 *transfugit ex composito Gabios, patris in se saevitiam intolerabilem conquerens*.

<sup>59</sup> Il fatto che Sesto minacci di andare a cercare subito un'altra città ostile a Roma, nel caso che i Gabini non lo accolgano, serve solo al suo accreditamento, oltre che all'intrinseca plausibilità dei suoi lamenti. A Dionigi (IV 55) non bastava il semplice racconto che trovava nella sua fonte, e inventò di nuovo un grande dramma storico-politico.

un prestito dalla scena virgiliana di Sinone<sup>60</sup>, e fa sì che Sesto corrobora la veridicità delle sue parole con i segni delle frustate, ricevute, secondo quel che dice, dal padre – è la ripresa adeguatamente raddolcita di un tratto della storia di Zopyros in Erodoto<sup>61</sup> –, ma soprattutto predispone uno scenario (*in medios hostes nocte silente venit, / nudarant gladios... / luna fuit* [v. 692-697]), e, particolare importante per l'elegia, provvede a commuovere: quando i buoni Gabini piangono sul simulato dolore di Sesto, questo suscita nel lettore sensibile la compassione proprio per loro. – Nella scena del Re e del messaggero l'*hortus aedium* di Livio si è sviluppato in un *hortus odoratis cultissimus herbis*, solcato da un ruscello che mormora sommessamente; il papavero della vicenda tramandata si è trasformato in giglio. Qui Ovidio non ha introdotto distrattamente una variazione – se, in un giardino di fiori ben curato, qualcuno decapita i gigli più alti, questo ha un significato ancor più preciso che tagliare teste di papavero in un *hortus* qualsiasi –, ma lo svolgimento dell'*ἐκφρασις* è del tutto convenzionale, il che non capita facilmente a Ovidio; in genere le sue *τοποθεσῖαι* sono intese, in ogni loro tratto, a creare l'atmosfera, quando non servono a spiegare l'azione: nel nostro brano, invece, il verso *sectus humum rivo lene sonantis aquae* [v. 704] non ha altro fine che quello di completare il distico. Nei *Fasti*, Ovidio ha sempre, rigorosamente, dedicato alla *τοποθεσία* non più di un distico, ma neanche meno di un distico: essa deve apparire come un piccolo insieme chiuso in sé<sup>62</sup>. Quest'ultima caratteristica è legata alla generale articolazione in distici del racconto elegiaco, sulla quale

<sup>60</sup> *Occidite inermem: hoc cupiant fratres Tarquiniusque pater*. Cf. Verg. *Aen.* II 103: *iamdudum sumite poenas: hoc Ithacus velit et magno mercentur Atridae* (*ignari* sono detti i Gabini al v. 700, i Troiani *ignari scelerum tantorum* al v. 106).

<sup>61</sup> Cf. Hdt. III 154 ἀποτεμών ἑαυτοῦ τὴν ῥίνα καὶ τὰ ὄτα καὶ τὴν κόμην κακῶς περικείρας καὶ μαστιγώσας ἦλθε παρὰ Δαρείον. La flagellazione ha importanza anche in Dionigi, ma egli non è così ingenuo da pretendere che i Gabini dovessero credere ad un inganno come quello ovidiano: Sesto σκήπτεται διαφορὰν πρὸς τὸν πατέρα περὶ τῆς καταλύσεως τοῦ πολέμου μαστιγωθείς δ' ὑπ' αὐτοῦ ῥάβδοις ἐν ἀγορᾷ καὶ τᾶλλα περὶ βρισηθείς, ὥστε περιβόητον γενέσθαι τὸ πρᾶγμα, avvia trattative con i Gabini, in un primo tempo tramite uomini di fiducia. Io ritengo che questa sia pura invenzione di Dionigi.

<sup>62</sup> Cf. II 215; 315; 435, III 263, IV 495; 649, V 149, VI 9; 495. Due distici solo in III 295; un paio di volte, alla vera e propria *τοποθεσία* si aggiunge ancora uno sviluppo in un distico: cf. I 555 e, messo già in risalto dal tempo verbale (*suberant, prima est*), IV 429. Solo in II 165 la descrizione, che poi riempie il distico, non comincia con l'inizio dell'esametro.



si dovrà discutere in seguito. In confronto alla limitazione adoperata nei *Fasti*, Ovidio si è concesso molto più spazio per la descrizione di luoghi nelle *Metamorfosi*: là si incontrano ἐκφράσεις di | 7, 8, 9 versi<sup>63</sup>, quasi mai meno di 4 versi<sup>64</sup>. In questa differenza continua ad agire, credo, il fatto che la descrizione di luoghi deriva dall'epos antico, proprio come l'ἐκφράσις di opere d'arte o di avvenimenti immaginifici (tempeste di mare e via dicendo); il narratore elegiaco, invece, sta quasi a priori troppo vicino ai suoi personaggi per avere l'agio di soffermarsi a lungo su descrizioni che ritraggano spassionatamente gli oggetti<sup>65</sup>.

Torniamo al racconto del *Regifugium*. Ovidio ha accorciato la storia dell'oracolo delfico fino a renderla incomprensibile: nessun lettore può immaginare che sotto la *turba* del v. 716 siano da intendere i due figli del Re: anzi, il *quisque suae matri* esclude quella versione tramandata, senza che noi ne ricaviamo un'altra al suo posto; e chiunque dovrebbe supporre che l'oracolo sia la risposta alla domanda riguardo al *prodigium*, mentre gli storici ci informano che esso segue a una domanda privata dei principi, fatta dopo l'adempimento del loro incarico. Ovidio ha trasformato anche il *prodigium*, sull'esempio di altri autori, forse solo perché quello liviano non gli sembrava abbastanza pauroso<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> Per esempio in III 155, V 385, XI 229.

<sup>64</sup> Ciò accade solo in racconti drammatici e molto intensi, nei quali diventa impossibile soffermarsi tranquillamente in contemplazione: III 708 (Penteo), IV 525 (pazzia di Ino).

<sup>65</sup> L'*Ars amatoria* III 687-694, invece, offre una descrizione di luoghi più estesa nel racconto di Cefalo e Procri; questa ἐκφράσις non si trova nel corso del racconto, come quelle dei *Fasti* elencate sopra, bensì lo apre con una suggestiva immagine introduttiva: ciò potrebbe spiegare la differenza. Nemmeno Properzio, però, si impone alcuna limitazione nella descrizione di luoghi (cf. I 20,33-38; IV 9,24 e 27-30), cosicché ci si chiede se Ovidio debba la tecnica dei *Fasti* ai suoi immediati predecessori nel racconto elegiaco o se l'abbia imparata da modelli più antichi. – Nei *Fasti* non si trovano descrizioni di edifici (come la *regia Solis* di *met.* II 1) o di opere d'arte (come il *currus Solis* di *met.* II 106 o il cratere di Enea in XIII 685), benché i templi di Roma e i loro tesori d'arte ne avessero offerto senz'altro occasioni sufficienti.

<sup>66</sup> In Livio, preoccupazioni per il futuro assalgono il Re: *anguis ex columna lignea elapsus cum terrorem fugamque in regia fecisset*, in Ovidio [v. 711s.] *mediis altaribus anguis / exit et extinctis ignibus exta rapit*, con cui Schwegler 1853, 774 n. 3 confronta Liv. XXV 16: *Graccho sacrificanti triste prodigium factum est. Ad exta, sacrificio perpetrato, angues duo ex occulto adlapsi edere iecur, conspectique repente ex oculis abierunt*, il che poi si ripete ancora una volta, ed è interpretato dagli aruspici come un pericolo che minaccia l'*imperator ab occultis hominibus consultisque*. È comunque possibile, non probabile, che Ovidio abbia pensato a questa interpretazione. – Con

Questa seconda parte del racconto non presenta nulla di stile specificamente elegiaco: molto di più | la terza parte, quella principale, la vera e propria storia di Lucrezia<sup>67</sup>. Già Schwegler (1853, 776 n. 5) ha definito esattamente la rappresentazione di Ovidio « molto fine e artistica, ma sentimentale in modo quasi moderno, e non esente da una celata voluttuosità »; Pokrowskij<sup>68</sup>, poi, ha richiamato l'attenzione su alcuni tratti che sono estranei a Livio, ma che trovano corrispondenza nei componimenti erotici di Ovidio, o nella poesia ellenistica: essi risultano così chiari che non ne voglio parlare; rilevo soltanto un aspetto, finora per lo più trascurato, che è molto importante per il nostro scopo.

La Lucrezia di Livio, casta e fedele al proprio dovere, non basta ad Ovidio: essa deve mostrarsi come sposa amorevole, affinché la sua sventura e la sua morte appaiano molto commoventi, e, in corrispondenza, l'azione di Sesto risulti scellerata. Dopo tutto, sin dal principio la contesa non nasce, come in Livio, sugli *ingenia* delle spose in generale, ma si accende sull'amore per lo sposo: *ecquid coniugibus nostris mutua cura sumus?* Per questo non è ancora determinante che Lucrezia segga al lavoro con le sue ancelle fino a notte fonda: essa deve esprimere i suoi sentimenti, e lo fa in un piccolo discorso, che, certo, è introdotto molto abilmente con un'esortazione e una domanda, ma, con la sua messinscena, inserisce nel tranquillo racconto liviano alcuni motivi drammatici (scena dell'ascolto; sorpresa; mutamento improvviso dal dolore alla gioia). Ovidio sa intessere con molta grazia, nelle parole di

---

*ecce* Ovidio di solito non introduce un avvenimento che sopraggiunge inaspettatamente nel corso della vicenda (così succede in I 433), ma fa cominciare qualcosa di nuovo, spesso in modo da descrivere, prima, la situazione che l'avvenimento presuppone: cf. I 543, III 285, 741; così procede anche qui, collegandosi, come è stato detto sopra, ai v. 689s.

<sup>67</sup> Se davvero Cassio Dione fr. 11,13 è indipendente da Livio, come assicura fra l'altro Schwartz *RE* III 1692ss., allora ne deriva che quest'ultimo ha seguito qui molto da vicino la sua fonte; e si può certo supporre a priori che non si sia inventato da solo il *certamen muliebre* con la prima visita a Lucrezia (della quale non sa niente la versione di Diodoro e Dionigi, derivante da una fonte più antica, forse Fabio Pittore). Tuttavia le consonanze con Livio sono in Ovidio così forti da rendere inutile la possibilità che Ovidio abbia adoperato l'autore di Livio, e che gli sia debitore di una parte di ciò che egli presenta in più. L'unico punto che Ovidio ha in comune con Cassio Dione, e non con Livio, è, al v. 788, il richiamo alla parentela con Sesto, quando Lucrezia lo riceve (così anche Diodoro), ma quest'idea può essere venuta da sé ad Ovidio, il quale sapeva bene che Collatino era un Tarquinio (cf. Liv. LVII 6).

<sup>68</sup> Pokrowskij 1902, 258ss., con non pochi fraintendimenti nei dettagli.

Lucrezia, la notizia che lei, in quanto autentica matrona romana, è sia *lanifica* che *domiseda*<sup>69</sup>, ma per il resto la sua immagine gli si presenta come quella delle spose abbandonate della poesia elegiaca: spose in angosciosa apprensione per il marito che si trova sul campo e temono il suo coraggio, come la Penelope delle *Heroides*, o l'Aretusa di Properzio; anzi, Lucrezia, più dolorosamente di tutte, dice [v. 753s.]: *mens abit et morior, quotiens pugnantis imago / me subit et gelidum | pectora frigus habet*. Lo stesso modo di sentire, tanto umano e naturale, è condiviso anche dall'Andromaca di Omero ([*Il. VI* 407s.] δαιμόνιε, φθίσει σε τὸ σὸν μένος, οὐδ' ἐλεαίρεις / παῖδα τε νηπίαχον καὶ ἐμ' ἄμμορον [431] ἀλλ' ἄγε νῦν ἐλέαιρε καὶ αὐτόθι μίμν' ἐπὶ πύργῳ); dacché, però, le fanciulle e le donne eroiche della tragedia avevano coniato il tipo di grandezza femminile nello spirito di sacrificio e nell'azione audace, l'epica lo accoglie: Didone, la fondatrice di città e potente sovrana, Amata, la furia di guerra, Camilla, la vergine felice in battaglia, Giuturna, l'ardita sorella di Turno, sono al centro del mondo femminile dell'*Eneide*, e le matrone di Lavinio si precipitano sulle mura della città assediata *primaefque mori pro moenibus ardent* (XI 895). Nell'epica storica la situazione non è diversa: la Terenzia di Cicerone, che, nell'ora decisiva, incita lo sposo all'azione eroica<sup>70</sup>, e la Marcia di Lucano, che, allo scoppio della guerra, si unisce di nuovo a Catone (II 348 *da mihi castra sequi*), non saranno state delle eccezioni. Su di loro e le loro pari, spicca decisamente più di tutte la Lucrezia del poeta elegiaco. La Lucrezia di Livio si sarebbe lasciata sviluppare molto bene dal lato eroico; bisognava solo, nel racconto dei suoi ultimi istanti, accentuare ed elaborare ulteriormente i tratti opportuni. Ovidio si muove in questa direzione, ma proprio nel verso contrario. La Lucrezia di Livio esorta alla vendetta sul malfattore non meno di tre volte, nelle sue brevi parole; in Ovidio non sembra pensarci affatto, interamente contrita nella consapevolezza del suo disonore: soltanto dopo, quando Bruto presta il suo giuramento di vendetta, è come se la morente annuisse col capo verso di lui in segno di assenso. La Lucrezia di Livio, al momento del suo suicidio, pensa alle conseguenze che la sua sorte potrebbe avere, in futuro, se lei restasse in vita, ed è nettamente divisa fra la colpa (di cui si dice priva) e la punizione (che accetta), e le sue parole mostrano

<sup>69</sup> Cf. v. 747 *Quid tamen auditis? Nam plura audire potestis. Quantum de bello dicitur esse super?*

<sup>70</sup> Vedi, ultimamente, Heikel 1912, 49ss.

una buona scioltezza nel pensare e nel discutere, soprattutto per una matrona della Roma antica, ma alla coraggiosa fermezza del suo gesto corrisponde anche la fermezza delle sue parole: in lacrime, alla prima domanda che il marito le rivolge, confessa subito tutto. La Lucrezia di Ovidio non esita nel gesto, ma sicuramente esita nelle parole<sup>71</sup>; il poeta ha pensato di accentuare così la *pudicitia*, ma allo stesso tempo la scena riceve un pathos | commovente [v. 821ss.]: alla compassione per Lucrezia si aggiunge quella per lo sposo e il padre (*hinc pater, hinc coniunx lacrimas solantur et orant / indicet, et caeco flentque paventque metu*); certo, le prime parole di Lucrezia, spremute con lo strazio dell'anima (*hoc quoque Tarquinio debebimus?... / eloquar infelix dedecus ipsa meum?*), dicono loro tutto, in fondo, eppure dicono solo quel tanto da richiedere necessariamente ulteriori spiegazioni: il lettore deve immergersi in questa angosciosa tensione. Dalla storia di Tereo e Procne si può forse ricavare il modo in cui Ovidio avrebbe trattato questo argomento in stile epico: il lungo discorso della donna violata, fremente di rabbia e vendetta (*met. VI 533-548*), *mutatis mutandis*, avrebbe potuto trovare senz'altro un riscontro nel discorso di Lucrezia ai suoi. In mancanza di un'analogia migliore, inoltre, si può anche confrontare la descrizione dei sentimenti di Sesto Tarquinio con la descrizione dell'amore di Tereo (v. 455-466 e 479-482), per osservare anche qui la distanza del *genus grande* dagli *elegi*: in entrambi i casi si tratta dell'empio desiderio di un uomo violento, ma lì è concepito quasi come una catastrofe naturale, qui è raccontato con una minuziosa analisi del fascino che esercita Lucrezia, e con il passaggio ben calcolato dal desiderio, divampato in occasione del primo incontro, all'empia decisione, proprio come se si trattasse di un episodio avvenuto nella cerchia del poeta. Ovidio non spiega con un monologo il modo in cui

<sup>71</sup> È istruttivo un paragone con la Mirra del poema epico, cui chiude la bocca la vergogna per il proprio empio amore, e di cui è detto (*met. X 420ss.*), in modo molto simile a Lucrezia: *conataque saepe fateri / saepe tenet vocem pudibundaque vestibus ora / textit et «o - dixit - felicem coniuge matrem»*. *Hactenus, et genuit*. Tuttavia la somiglianza è solo superficiale, perché qui la vergogna lotta col turpe desiderio. Si legga, poi, l'intera scena dopo il tentato suicidio, per rendersi conto del contrasto con la scena di Lucrezia: già la figura della *nutrix* violentemente agitata dà all'insieme un carattere del tutto diverso, senza contare l'improvvisa svolta nel contegno di Mirra (*exiit gremio furibunda*, v. 410) dopo il suo graduale acchetamento, spiegato con accuratezza (v. 389, 393, 402, 406), che corrisponde perfettamente allo stile narrativo epico di Ovidio.

Sesto, nel suo ricordo, si raffigura Lucrezia, ma riferisce direttamente i suoi pensieri, per così dire; qui, come nota Peter, il modello è il passo di Apollonio (III 453ss.) in cui è descritta l'impressione che Giasone lascia in Medea: quella descrizione si eleva al monologo (v. 464-470), e anche allo stile epico di Ovidio si adatterebbe, a questo punto, un monologo che conducesse alla decisione, mentre l'elegia ci dà in discorso diretto solo la quintessenza, per così dire, dell'ultima parte di un tale monologo, un paio di brevi commata (v. 781-783). – Ovidio sbriga in tre distici sia il *refugium* in sé, dal quale in fondo il giorno prende il nome, sia, soprattutto, lo svolgimento della rivoluzione: questa è una *ἀσυμμετρία* che il poeta epico, per lo meno il poeta epico di stile virgiliano<sup>72</sup>, non si permetterebbe, e che Ovidio stesso non si permette nelle *Metamorfosi*. |

## 5.

Ovidio ha rivendicato spesso il diritto alla *ἀσυμμετρία* nei racconti dei *Fasti*, specialmente per i catasterismi. Egli non usa concedere molto spazio ai miti delle costellazioni, perché nel suo libro devono prevalere quelli nazionali, e un racconto conciso ma simmetricamente esteso corre il pericolo di diventare un racconto manualistico versificato, pericolo al quale Ovidio non è sfuggito, per esempio, nel caso della costellazione dei *Gemelli* (V 699-720). In altri casi ha inserito nei suoi brevi racconti almeno qualche tratto destinato a commuovere<sup>73</sup>,

<sup>72</sup> Vedi Heinze 1915<sup>3</sup>, 359 [= 397].

<sup>73</sup> Come osserva Rehm (1896, 34), Ovidio (in III 853-876) racconta la storia di Frisso ed Elle (costellazione dell'Ariete) sulla traccia di una fonte che è molto vicina alla versione di Apollodoro I 80ss.: solo in questa fonte, a differenza di Apollodoro ma conformemente ad altri compendi mitografici dello stesso tipo, era richiesto il sacrificio di 'entrambi' i fratelli. In Ovidio sono accentuati gli elementi emotivi: *stant simul ante aras iunctaque fata gemunt*, e, dopo la caduta di Elle: *paene simul periit, dum vult succurrere lapsae / ... flebat, ut amissa gemini consorte pericli*, ma soprattutto il sentimento della madre: *aspicit hos, ut forte pependerit aethere* (cioè come Νεφέλη) *mater, / et ferit attonita pectora nuda manu*; in Apollodoro c'è soltanto Νεφέλη μετὰ τῆς θυγατρὸς αὐτὸν ἀνήρπασε. – Nella favola dei Pesci (II 459-474, cf. Rehm 1896, 32ss.) la fuga di Venere davanti a Tifone deriva da una certa versione del mito, mentre l'ambientazione sull'Eufrate deriva da una seconda versione, e il salvataggio tramite il pesce da una terza (riguardante Derketo, la figlia di Afrodite): ingrediente personale di Ovidio è la partecipazione del piccolo Cupido, e

oppure – e questo accade di preferenza – ha fatto risaltare certi dettagli della storia particolarmente adatti all'elegia, e li ha sviluppati a spese delle parti restanti.

Nell'*ἄπτιον* di Orione (V 495ss.) 42 versi narrano la curiosa storia della sua nascita, che ne spiega il nome; gli altri 8 versi arrivano fino alla sua morte e all'assunzione fra le stelle: tutta la restante parte della vita di Orione narrata nell'ampio mito è omessa, e può benissimo mancare nel *καταστερισμός*, ma ciò vale a maggior ragione per la storia della nascita. Ora, io credo che qui lo svolgimento sia, in sostanza, opera di Ovidio. Nei tratti fondamentali la sua versione del mito coincide con quella riportata nello scolio a *Iliade* XVIII 486 (i trascrittori latini dei catasterismi, Robert 164ss., hanno scompigliato e guastato alcuni dettagli). Lì manca l'intera descrizione, svolta con tanta tenerezza in Ovidio, dell'accoglienza e del trattamento ospitale degli dèi, ma Ovidio non l'ha presa in prestito da una versione più ampia: l'ha aggiunta da sé<sup>74</sup>, | e così ha introdotto per primo l'affinità che la vicenda, presso di lui, ha con quella di Teseo presso Ecale, e con quella degli dèi presso Filemone e Bauci. Nessuna delle nostre testimonianze sul mito della nascita di Orione sa qualcosa del fatto che Iereo fosse un povero vecchio contadino e avesse sacrificato agli dèi il suo unico bue aratorio; non è necessario che il figlio di Posidone e della figlia di Atlante sia proprio un «Re», come indicano alcuni epitomatori dei catasterismi (Rehm 1896, 19), ma sicuramente non era *angusti cultor agelli*. Non è per nulla consona allo stile di questa storia neanche il particolare che gli dèi, dopo essersi fatti riconoscere, accettino il grande sacrificio che Iereo vuol fare loro, e lascino immolare il bue: dopo tutto, a loro può importare solo la buona volontà dell'uomo pio, non l'arrosto di manzo. Ciò, invece, si adatta molto meglio a un uomo facoltoso, che con il sacrificio dimostra, dopo l'ospitalità, anche la sua devozione, e gli dèi possono compiacersene. Questo tema, però, era artisticamente poco fertile: Ovidio, che probabilmente aveva già

---

sua è l'opera di abbellimento, in particolare il quadro della vegetazione sulla riva del fiume. Il risultato è una scena commovente: vedi sopra p. 14.

<sup>74</sup> Ha ragione Rehm 1896, 25ss., contro l'ipotesi di Schultz su Euforione. Castiglioni (1906, 264) ha poi di nuovo sostenuto che Ovidio, tanto per la teoxenia di Iereo quanto per quella di Filemone, avrebbe seguito descrizioni dettagliate di entrambi i miti, le quali, per parte loro, sarebbero state modellate sull'*Ecale*, ma nel lungo capitolo si cercano invano le prove.



scritto la storia di Filemone e Bauci, e che anche nell'episodio su Celeo della storia di Cerere (IV 507ss.) aveva raccontato la sosta della divinità in una povera casa, introdusse qui di nuovo il motivo, evidentemente con l'idea che cordialità, devozione e povertà messe insieme ben si addicono al campo tematico dell'elegia. Naturalmente la descrizione dei preparativi per il pasto e quella del pasto stesso sono svolte molto più concisamente che nelle *Metamorfosi*, dove lo stile epico permetteva un piacevolissimo indugio sui dettagli, e non si trova nulla della tinta parodistico-umoristica che a Ovidio sembrava indispensabile per rendere un tale argomento degno dell'epica<sup>75</sup>. – Sarebbe bello sapere se Ovidio ha sviluppato da solo la graziosa motivazione della mancanza di figli di Iereo (egli ha perduto sua moglie in gioventù, e le aveva promesso di non risposarsi) partendo da un | semplice ἀτεκνος ὄν del suo modello: mi piacerebbe crederlo, poiché la nuova caratteristica dell'eroe così guadagnata si addice tanto bene al nuovo quadro creato da Ovidio, e trova il suo analogo nel fedele amore coniugale della coppia Filemone e Bauci. – Anche la fine della storia, la morte di Orione, differisce da tutto quello che ci è stato tramandato per altre vie: lo scorpione uccide Orione (il che, nella brevità del racconto, non è neanche detto esplicitamente) mentre questi difende Leto dal suo assalto, perciò la dea, come ricompensa, lo trasporta in cielo. Se il sacrificio di Orione è una trovata di Ovidio, e io lo ritengo probabile<sup>76</sup>,

<sup>75</sup> Con massima evidenza [in *met.*] a VIII 668ss.: *post haec caelatus eodem / sistitur argento crater fabricataque fago / pocula, qua cava sunt, flaventibus inlita ceris* (cf. *fast.* V 522 *terra rubens crater, pocula fagus erant*), ma chiaramente anche in molti altri casi. Questo io non lo sento nei corrispettivi frammenti dell'*Ecale*. Wilamowitz (1893, 193) dice che «l'*Ecale* traspose deliberatamente l'epos eroico nell'idillico»: non si dovrebbe dire, piuttosto, che Callimaco, invece di sentire in Omero, come di consueto, solo i passi eroici come determinanti per l'epos, continuò deliberatamente, nel suo stile, la poesia omerica non-eroica (cf. l'accoglienza di Odisseo presso Eumeo)?

<sup>76</sup> Per Rehm 1896, 26, questo tratto, «che Ovidio non può aver inventato e aggiunto», è la prova decisiva che il poeta aveva davanti a sé un racconto più dettagliato sulla versione esiodea del mito, e quindi che egli avrebbe adoperato non i *Catasterismi*, ma i *Cataloghi* di Eratostene. A mio avviso, però, la versione di Ovidio non può essere l'originale, poiché essa corrompe il significato vero e proprio del mito, il quale invece va cercato senza dubbio nel fatto che Gaia, all'empia minaccia dell'invincibile cacciatore di voler sterminare ogni bestia selvaggia sulla terra (in quanto cioè potente aiutante di Artemide), risponde abbattendolo con il minuscolo scorpione. Non ha senso invece che questo scorpione, mandato da Gaia

allora egli ha fatto ereditare al figlio la *pietas* del padre, in assoluto contrasto con un'altra versione, secondo la quale Orione era ucciso come castigo per un suo empio assalto ad Artemide, e così ha unificato l'orientamento dell'intero racconto.

Non salta proprio agli occhi ma è comunque abbastanza forte l'asimmetria nella storia di Callisto (II 155-192), che Ovidio aveva già raccontato molto più estesamente nelle *Metamorfosi* (II 401-530)<sup>77</sup>: per quanto riguarda la struttura del mito, egli si ricollega alla propria precedente narrazione<sup>78</sup>, | ma, mentre la scena erotica, trattata molto estesamente nelle *Metamorfosi*, qui è sbrigata con un distico (tutto ciò che noi veniamo a sapere dell'accaduto è: *de Iove crimen habet*), e solo due distici toccano alla metamorfosi, e persino la scena finale con l'assunzione fra le stelle occupa solo tre distici, Ovidio dedica sei distici alla scoperta della colpa di Callisto e al suo ripudio da parte di Diana, cioè ad un fatto che è obiettivamente di scarsa importanza ai

---

contro Orione, assalga la dea Leto; e in genere l'animaletto, una volta che sia stato notato, non è pericoloso. I *Catasterismi* dicono: σκορπιον εὐμεγέθη, e va molto bene, perché quanto più grande è lo scorpione, tanto più è velenoso, e un gigante come Orione può sopportare molto veleno; lo scoliasta di Germanico ha certo frainteso questo punto, quando dice *scorpionem immani magnitudine*. – Purtroppo non so dire perché nella versione antica fosse introdotta anche Leto accanto ad Artemide (διήγε κυνηγετῶν μετὰ Ἀρτέμιδος παρουσίας καὶ τῆς Λητοῦς, e poi ἐν τοῖς ἀστροῖς αὐτὸν ἔθηκεν ὁ Ζεὺς ὑπὸ Ἀρτέμιδος καὶ Λητοῦς ἀξιώθεις): forse solo per motivare meglio l'esaudimento della preghiera da parte di Zeus.

<sup>77</sup> Nello sviluppo del mito Ovidio mette, come sembra, molto del suo, e qui in misura speciale (su questo vedi la seconda appendice); appunto per questo io ritengo più antica la sua versione epica: non credo che Ovidio avrebbe fatto così gran scialo di invenzione per il breve racconto elegiaco.

<sup>78</sup> Nei *Fasti* c'è solo un particolare nuovo, il giuramento di castità che Callisto fa sull'arco di Diana, ma non è un'invenzione di Ovidio (cf. Apollodoro III 100 αὐτῆ συνθηρος Ἀρτέμιδος οὐσα [...] ὤμοσεν αὐτῇ μείναι παρθένος). Forse Ovidio aveva già trovato, in una versione che (come Apollodoro) faceva morire Callisto colpita dalle frecce di Artemide, anche il giuramento proprio sull'arco: lo stesso arco che poi fa vendetta dell'innocente violazione del voto. Questa corrispondenza, però, viene a mancare in Ovidio, dove il giuramento ha solo il valore, più formale, di racchiudere con maggior compattezza in un'unità la prima scena della storia: la conclusione (*periura Lycaoni*), infatti, rimanda ad esso, e qui inoltre è trattato il tema della verginità (*virginitas* al v. 158, *virgo Tegeaea* al v. 167, *falso virginis* sono al v. 168, *virgineos coetus desere* al v. 173); la seconda parte della storia vi si ricollega con: *quae fuerat virgo credita*, al v. 176, e prosegue con *mater erat*, che è la parola chiave di questa parte (v. 184 e 186).



fini dell'intero racconto. Qui – anzitutto per le *Metamorfosi* – Ovidio ha certamente cambiato la versione a lui tramandata, e ha addirittura creato di bel nuovo, come sembra, l'incontro fra la madre e il figlio, incontro che però ha messo in ombra nei *Fasti*. La ragione, allora, deve consistere nel fatto che lo scenario idilliaco (la fresca sorgente nell'ombroso boschetto di querce) e le circostanze (il bagno di Diana e delle sue ninfe) gli sembravano più adatti a un racconto elegiaco rispetto alla violenza subita dalla fanciulla, alla brutale azione vendicatrice di Giunone, o anche alla patetica scena finale, con il suo drammatico inasprimento.

Per la costellazione del *Toro*, Ovidio ha scelto solo una scena dalla notissima storia di Europa, quella della fanciulla in groppa al toro errante sul mare, e l'ha incorniciata con un distico introduttivo e due distici conclusivi (V 605-618). La stessa scena, egli la fa rappresentare ad Aracne al primo posto nel catalogo, da lei tessuto, delle metamorfosi erotiche degli dèi (*met.* VI 103-107): il poeta rivaleggia con l'arte figurativa, che ha molto privilegiato appunto questa scena della storia di Europa. Nell'ampio racconto di Ovidio su questa storia in *Metamorfosi* II 836-875, è trascurata proprio questa scena: solo un paio di versi descrivono molto sobriamente l'atteggiamento di Europa, e bastano qui a risvegliare nel lettore il ricordo di numerose opere d'arte, spesso ammirate<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> Naturalmente questa descrizione è contigua a quella di Mosco (v. 125-130), ma come potrebbe essere altrimenti? È chiaro che proprio la somiglianza più sorprendente (*tremulae sinuantur flamine vestes* – κολπῶθη δ' ἄμοισι πέπλος βαθῆς Εὐρωπειῆς) deve trovarsi quasi sempre anche nei dipinti (dice graziosamente Achille Tazio I 1 καὶ ἦν οὗτος ἄνεμος τοῦ ζωγράφου). Da questa somiglianza, dunque, visto che è l'unica degna di maggior considerazione, non si può concludere (con Vollgraff 1901, 62) che Ovidio abbia conosciuto il poema di Mosco, ed è ancor meno probante, a questo fine, ciò che Pressler (1903, 61) deduce dai *Fasti*. Questo dato, però, è probabile a priori, e allora è davvero notevole come egli si sia volutamente emancipato dal suo predecessore. In Mosco il racconto si dissolve in una sequela di descrizioni o di quadri statici: sogno di Europa (v. 1-15), cesto di fiori (v. 37-62), raccolta di fiori (v. 63-71), il toro (v. 80-88), viaggio sul mare (v. 115-130); poi tre discorsi o monologhi di Europa piuttosto lunghi (v. 21-27; 102-107; 135-152). In Ovidio, delle descrizioni è rimasta solo quella – indispensabile – del toro (diversa in ogni particolare da quella di Mosco, e tutta intesa a spiegare l'entusiasmo e la fiducia di Europa): il resto è tutto azione, che mira a rendere comprensibile, alla fine, la rischiosa impresa della fanciulla e il buon esito del rapimento. Molto avvedutamente (e certo non solo per ottenere un collegamento con la storia precedente introducendo Mercurio) in Ovidio il toro-Zeus si mischia alla mandria regale, la fa spingere verso la spiaggia, e poi aspetta ubbidiente

Nei *Fasti*, invece, la descrizione | ha un tono molto sentimentale: il poeta si immerge, per così dire, nella contemplazione della bella fanciulla; il vento gioca col suo abito e i suoi capelli, *et timor ipse novi causa decoris erat*: un luogo comune ovidiano, applicato tanto alla paura quanto al dolore e affini<sup>80</sup>, che ha un senso, propriamente, solo dove è in questione l'effetto sull'osservatore, ma qui è il poeta l'unico spettatore, e, quando ciò gli viene in mente, dice – tanto è il calore con cui entra nella situazione –: *Sidoni, sic fueras adspicienda Iovi!*, dopo di che prosegue con la descrizione della paura e del modo in cui il dio innamorato si approfitta di lei.

Ovidio ha dato un nuovo aspetto all'assunzione fra le stelle della 'corona' di Arianna (III 461-516), non facendola avvenire semplicemente durante il matrimonio con Bacco, come nel resto della tradizione, ma inventando una novella<sup>81</sup>. Bacco ha abbandonato la sposa a Nasso per marciare contro gli Indi; | fra i prigionieri egli porta a casa l'indiana figlia del Re, della quale Arianna è, con ragione, gelosa: una situazione, quindi, come quella di Deianira al ritorno di Eracle dall'Ecalia. Pezzo principale del racconto, soverchiante di molto, ἀσυνμύτρως, la reale necessità, è il monologo del lamento di Arianna, ai v. 471-506, che l'infedele ascolta di nascosto: esso colpisce la sua coscienza, e lo spinge ad adempire la promessa dell'apoteosi, a cui si lega l'assunzione della corona fra le stelle. Il monologo è, accanto a quello di Ilia (vedi sopra p. 21), l'unico dei *Fasti*, e si differenzia in

---

finché Europa trova il coraggio di avvicinarsi. In Mosco «egli arriva sul prato», si ferma di fronte a Europa e le lecca la pelle: un ammiratore invadente e molto goffo, avrà pensato Ovidio. – Tutto l'insieme è molto caratteristico per il racconto epico di Ovidio: certo, egli non evita affatto le ἐκφράσεις, e impiega anzi molta arte nel loro sviluppo, ma evita in ogni modo di stemperare il racconto in una descrizione, anzi si attiene scrupolosamente al procedere dell'azione, e a un'azione che non procede a balzi, ma con grande continuità, nella quale un segmento è appeso all'altro. Ciò vale tanto per l'azione esteriore quanto, specialmente, per gli sviluppi psicologici. (Nella dissertazione di Peters 1908 non si trova niente su questo aspetto.)

<sup>80</sup> Cf. Ehwald a *met.* I 527.

<sup>81</sup> Cf. Haupt 1879, 71. La tradizione conosce Arianna o come la sposa mortale di Dioniso, dopo la morte della quale il dio, per onorarne il ricordo, trasforma in stelle la sua corona, o come la sposa divinizzata, il cui innalzamento a divinità è indicato dalla costellazione. Ovidio combina le due versioni, facendo sì che prima Arianna aspetti a Nasso il marito lontano in guerra, e poi che salga con lui in cielo. Se Ovidio indica la corona della donna divinizzata come *monimenta* (v. 513), allora anche questo risale certamente all'altra versione.

modo nettissimo dai monologhi delle *Metamorfosi*<sup>82</sup>: mentre questi si ispirano al modello dell'epica e soprattutto della tragedia, e, con rarissime eccezioni, servono a motivare un'azione di chi li pronuncia, il monologo di Arianna si fa riconoscere, attraverso i versi introduttivi, come una replica del catulliano lamento di Arianna, che mira solo a mostrare un commovente quadro della disperazione in cui la partenza di Teseo ha gettato l'abbandonata; lo stile è proprio lirico, e, quando Ovidio traduce il pezzo epico di Catullo in elegiaco, di certo non fa nient'altro che restituire all'elegia ciò che le appartiene di diritto<sup>83</sup>. In Ovidio è schiettamente elegiaca, all'inizio, l'allocuzione alle onde e alla spiaggia; corrisponde parimenti allo stile elegiaco, a partire dal v. 479, il discorso che si rivolge all'amato pensato come lontano: che in realtà costui sia presente, e che quindi i rimproveri e i lamenti, invece di rimanere immaginari, raggiungano davvero l'intento, è un motivo che trova la sua analogia più vicina nel racconto elegiaco di Ovidio su Lucrezia, e che qui appare quasi teatrale<sup>84</sup>. |

## 6.

Nel racconto del ratto di Proserpina abbiamo visto che la narrazione puramente epica, in cui la personalità del narratore sparisce del tutto, è interrotta da osservazioni eziologiche che si riferiscono all'epoca dell'autore, e, a parte questo, solo da una forma di *praeteritio* tinta di vivace soggettività. In altri racconti dei *Fasti* l'elemento

<sup>82</sup> Vedi la terza appendice.

<sup>83</sup> Prima, al v. 463, è detto in modo molto ovidiano, quasi triviale e comunque contrario allo stile epico: *sorte tori gaudens: «quid flebam rustica?» dicit / «utiliter nobis perfidus ille fuit»*.

<sup>84</sup> Lo riterrei senza dubbio un'invenzione di Ovidio, se Bacco non ascoltasse di nascosto i lamenti di Arianna anche in Nonno (XLVII 419), qui naturalmente durante il primo incontro. Se si paragonano le parole di Ovidio citate nella nota precedente con quelle del discorso di Bacco in Nonno (v. 444 ὀλβίη, ὅττι λιποῦσα χερείονα Θησέως εὐνήν / δέμνιον ἡμερόντος ἐσαθρήσεις Διονύσου), e se si confronta il v. 511ss. («*tu mihi iuncta toro [mihi iuncta vocabula sumes] / ... sintque tuae tecum faciam monimenta coronae*») col v. 451 (ἀλλὰ σοι ἀσπερόεν τελέσω στέφος, ὡς κεν ἀκούσης / εὐνέτις [...] Διονύσου), allora si può forse desumere come fonte un'elegia ellenistica su Arianna, la stessa da cui deriverebbero alcuni tratti comuni a Catullo e a Nonno (cf. Maass 1889, 527). Questo, però, non è affatto sicuro.

soggettivo si manifesta in altro modo, e con forza ben maggiore. La storia dell'esposizione di Romolo e Remo è tutta mischiata, anche a prescindere dalle incidentali osservazioni eziologiche (*hic ubi nunc fora sunt lintres errare videres* [II 391], e *arbor erat – remanent vestigia – , quaeque vocatur / Rumina nunc ficus, Romula ficus erat* [v. 411s.]), con osservazioni soggettive del narratore, che esprimono la sua viva partecipazione a ciò che accade, o la suscitano nell'ascoltatore. Ne fanno già parte frasi come [v. 405 e 419] *vagierunt ambo pariter: sensisse putares* e *Marte satos scires: timor afuit*; la via che porta al punto di vista del narratore è mostrata all'ascoltatore nei versi [v. 413ss.]:

Venit ad expositos (mirum) lupa feta gemellos:  
quis credat pueris non nocuisse feram!  
Non nocuisse parum est: prodest quoque; quos lupa nutrit  
perdere cognatae sustinere manus,

e nell'esclamazione: *heu quantum fati parva tabella tulit* [v. 407]. Oppure il poeta immagina di essere presente (tanta è la vividezza con cui rievoca l'accaduto), e si rivolge a chi agisce: *quid facis? ex istis Romulus alter erit* [v. 386], come se potesse ancora impedire l'azione. Così, nella favola di Callisto (II 178), a Giunone: *quid facis? invito est pectore passa Iovem*; nella storia di Arione (II 101s.):

Quid tibi cum gladio? dubiam rege navita puppem!  
non haec sunt digitis arma tenenda tuis;

nella storia dei Fabii (II 225s.):

Quo ruitis, generosa domus? male creditis hosti!  
simplex nobilitas, perfida tela cave!

nel racconto di Lucrezia (II 811s.):

Quid victor gaudes? haec te victoria perdet:  
heu quanto regnis nox stetit una tuis;

a Europa trasportata dal toro (V 610):

Sidoni, sic fueras aspicienda Iovi; |

in modo particolarmente marcato nella favola di Giano e Carna in VI 123ss., mentre l'avvenimento si svolge, per così dire, davanti agli occhi del narratore<sup>85</sup>:

<sup>85</sup> Così anche nel racconto elegiaco di *ars* III 735s. *quid facis, infelix? non est fera, supprime tela! / me miserum, iaculo fixa puella tuo est* (precede, al v. 713s. *quid tibi mentis erat, cum sic male sana lateres, Procri, quid attoniti / pectoris ardor erat?*)

Stulta, videt Ianus quae post sua terga gerantur:  
 nil agis, et latebras respicit ille tuas.  
 Nil agis – en, dixi, nam te sub rupe latentem  
 occupat amplexu...

Nemmeno le *Metamorfosi* si astengono del tutto da questo espediente di vivace rievocazione, ma, dei quasi 12.000 versi, si possono confrontare solo tre casi<sup>86</sup>; l'allocuzione a Narciso in III 432s.:

Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?  
 quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes! (etc.);  
 nella metamorfosi di Ifi (IX 790ss.) c'è un'apostrofe (come se ne incontrano spesso, del resto) che prosegue:

nam quae  
 femina nuper eras, puer es. Date munera templis,  
 nec timida gaudete fide! Dant munera templis;  
 parimenti, nella storia di Mirra (X 315ss.):

undique lecti  
 te cupiunt proceres, totoque oriente iuventa  
 ad thalami certamen adest. Ex omnibus unum  
 elige Myrrha virum: dum ne sit in omnibus unus!

Nei due ultimi casi abbiamo che fare con la continuazione di una figura retorica piuttosto che con l'intervento del poeta giustificato dalla sua vivissima partecipazione all'avvenimento molto ben rievocato. La figura dell'apostrofe, di per sé, non esprime necessariamente | una tale rievocazione: anche dove, in conformità al suo significato vero e proprio, rivela un più stretto rapporto del poeta, in genere di simpatia o di ammirazione, con coloro cui si rivolge, essa non annulla

È significativo che questa imitazione di un'apostrofe azzardata da Virgilio nel punto culminante della storia di Didone – *Aen.* IV 405s. *quis tibi tum Dido cernenti talia sensus, / quosve dabas gemitus, cum...* – si trovi, in Ovidio, nel racconto elegiaco, non in quello epico); II 575s. *quam mala, Sol, exempla moves? pete munus ab ipsa, / et tibi, si taceas, quod dare possit habet*; I 303ss. *quo tibi Pasiphae pretiosas sumere vestes? / illa tuus nullas sentit adulter opes. / Quid tibi cum speculo* e così via; I 691ss. *quid facis, Aeacide? / ... reice succinctos operoso stamine fusos!*

<sup>86</sup> È simile, in apparenza, il più comune *quid faciat?* (I 617, II 187 e 356, III 204, VI 572), ma esso, più che far sentire l'azione come presente, conduce nell'animo di chi agisce. Anche Virgilio lo conosce già: cf. *Aen.* IV 283, IX 67 e 399, XII 486.

il sentimento di distacco che il narratore epico mantiene, più rigidamente di quello elegiaco, di fronte ai suoi personaggi. Il modello di Omero ha autorizzato l'apostrofe anche per lo stile severamente epico, e i poeti epici romani si sono serviti dell'artificio per dare una tinta patetica al racconto, ma sono andati oltre – già Virgilio e, in maggior misura, i più recenti –, e l'hanno degradato alla semplice figura retorica, che serve alla comodità metrica o al bisogno di varietà<sup>87</sup>. Per questa ragione l'apostrofe è frequente anche nelle *Metamorfosi*, molto più frequente nei racconti dei *Fasti*<sup>88</sup>. Nei due racconti paralleli del ratto di Proserpina (paradigmatici, per così dire), quello elegiaco adopera l'apostrofe con particolare frequenza, quello epico mai: ciò può indicare che Ovidio sente questa figura davvero più adatta allo stile elegiaco che a quello epico. Osservo qui direttamente che anche Callimaco, come dimostra il nuovo frammento su Cidippe (v. 40, 44, 53 = fr. 75 Pfeiffer), ha fatto abbondante uso dell'apostrofe nel racconto elegiaco. Il verso Καλλιχόρω ἐπι φρητὶ καθέζεο παιδὸς ἄπυστος (fr. 469 Schneider [= 611 Pfeiffer]), che di certo procede nel racconto anche mediante l'apostrofe, può derivare dal modello di Ovidio per il racconto dei *Fasti*<sup>89</sup>. A Lino vien detto: ἄρνες τοι, φίλε κοῦρε, συνήλικες, ἄρνες ἐταῖροι / ἔσκον (fr. 127 Schneider [= 27 Pfeiffer]). Va interpretato un po' diversamente il fatto che la lunga storia di Eracle negli *Aitia*, della quale possediamo ora dei frammenti, era plasmata come un'allocuzione al dio; essa terminava con il saluto χαῖρε βαρυσκίπων, e quindi abbiamo qui un'imitazione dello stile degli inni, che ama il racconto con apostrofi. Ovidio non adopera tali apostrofi molto estese nei *Fasti*, ma nelle *Metamorfosi* sì, non soltanto per gli dèi, come nel racconto di Apollo in II 676-683 e del Sole in III 192-203, bensì anche altre volte, a sua completa discrezione (per esempio in IX 447-453, X 120-125, XI 236-244): l'avrà considerato, in base all'autorità di Virgilio<sup>90</sup>, come un artificio epico. |

<sup>87</sup> Cf. Endt 1905, 106ss. e (senza conoscere questo predecessore) Hampel 1908.

<sup>88</sup> Secondo Hampel (1908, 41), una volta ogni 120 versi nelle *Metamorfosi*, ogni 50 nei *Fasti*. Nelle *Metamorfosi*, però, i discorsi estesi sono da considerare a parte, e nei *Fasti* i racconti vanno separati dal resto. Per i racconti, secondo un mio calcolo, il rapporto è questo: i *Fasti* hanno abbondantemente più del doppio di apostrofi rispetto alle *Metamorfosi*.

<sup>89</sup> Cf. Malten 1910, 546, che però intende καθέζεο come imperativo.

<sup>90</sup> Cf. *Aen.* VII 1-4, X 324-327 e 391-396, XII 542-547.

## 7.

Il racconto dei *Fasti* su Proserpina si differenzia molto sensibilmente, come abbiamo visto, da quello delle *Metamorfosi* nell'impiego del discorso diretto: entrambi hanno in comune il discorso di Cerere davanti a Giove e la sua risposta, ma nelle *Metamorfosi* l'uno e l'altra erano accordati su un tono più alto, patetico-retorico; i *Fasti*, inoltre, hanno anche un grande numero di esortazioni, domande, esclamazioni in discorso diretto, e per giunta un dialogo pluripartito: tutto ciò manca nelle *Metamorfosi*. Queste differenze non valgono in assoluto per i due poemi presi nella loro interezza. Anche le *Metamorfosi* presentano di solito, quasi dovunque, brevi discorsi diretti di alcune parole o di uno, due versi, molto più spesso dell'*Eneide*, che non li evita, ma li adopera con parsimonia, e quasi solo nelle azioni eccitate e molto vivide, soprattutto in scene di battaglia. Si può supporre che Ovidio fosse conscio di questa limitazione dell'alto stile epico, e che vi rinunciava a bella posta nel racconto epico su Proserpina, il quale doveva, in contrasto con il racconto dei *Fasti*, dare un saggio di questo stile. Tuttavia, un dialogo come quello che offrono i *Fasti* in III 333-346 fra Numa e Giove, in V 235-254 fra Flora e Giunone, o in IV 513-527 fra Cerere, Celeo e sua figlia, parte in discorso diretto e parte indiretto, si troverà nelle *Metamorfosi* così poco quanto nell'*Eneide*, e si osserverà inoltre che i menzionati brevi discorsi delle *Metamorfosi* servono in prevalenza, più che nei *Fasti*, all'illustrazione del forte πάθος o dell'ἔψος<sup>91</sup>. La distanza è forse ancora più grande e più evidente nei discorsi più lunghi. Il fatto che questi compaiano raramente nei *Fasti*, poi, si può attribuire alla brevità della maggior parte dei racconti, ma, anche quei pochi che capitano, si sarà difficilmente tentati di definirli *orationes*, o discorsi rivolti a un fine preciso e quindi naturalmente costruiti in modo 'reto-

<sup>91</sup> Per esempio, è istruttivo anche qui il paragone della storia di Iereo nei *Fasti* V 495ss. con il racconto di Filemone e Bauci in *met.* VIII 618ss.: i *Fasti* presentano in discorso diretto l'invito di Iereo – per nulla patetico – e le parole di Nettuno: *da nunc bibat ordine Iuppiter*; le *Metamorfosi* fanno parlare Giove, con piena autorità divina, appena al v. 689ss.; il permesso di esprimere un desiderio è comune ai due racconti, come il desiderio stesso, ma, per sentire la grande differenza di tono, si confronti *fast.* 523 *verba fuere Iovis: / «si quid fert impetus, opta; / omne feres»* con *met.* 703 *talìa tum placido Saturnius edidit ore: / «dicite iuste senex et femina coniuge iusto digna, quid optetis»*, e, parimenti, le risposte di Iereo e di Filemone.



rico'. Si pensi alle parole di Lucrezia in II 745-754, ai monologhi di Ilia in III 27-38 e di Arianna in III 471-506, alla supplica di Cerere davanti a Giove in IV 587-596, al lamento di Remo in V 459-474: dappertutto stile lirico, non | epico-retorico. Le parole che, in III 613-624, Enea rivolge ad Anna ricordano – certo intenzionalmente – la difesa di Enea di fronte a Didone in *Aen.* IV 333-361, ma il poeta epico crea un discorso ben ordinato, che sviscera l'argomento sotto tutti gli aspetti; quello elegiaco, invece, si limita a pochi versi, in cui i temi sono solo appena toccati. Il lungo discorso di Carmenta in I 509-536 consiste nella preghiera agli dèi della nuova patria e nel *vaticinium*, che imita chiaramente quello della Sibilla nell'elegia II 5 di Tibullo (similmente il *vaticinium* di Carmenta in VI 541-548). Con i summenzionati, sono esauriti i casi in cui il discorso diretto, nei racconti dei *Fasti*, si estende oltre tre distici; ne rimangono ancora solo due, che stanno a sé.

Un passo degno di nota è il discorso di consolazione che Ovidio, in I 479-496, mette in bocca a Carmenta, la madre di Evandro scacciato dalla patria: la semplice versificazione di alcuni τόποι περιφυγής<sup>92</sup>, senza alcun tratto personale. Non si vede che cosa possa aver spinto il poeta a far apparire qui nel ruolo della giudiziosa consigliera filosofica<sup>93</sup> l'indovina ispirata dalla divinità, il cui entusiastico dono profetico è così fortemente accentuato sia prima che dopo: forse Ovidio ha tentato

<sup>92</sup> Cf. Wünsch 1901, 398ss. Certo, io non posso riconoscere come fonte lo «schema della scuola di retorica», perché non so niente sull'esistenza di un simile schema, ma la filosofia popolare ha trattato il tema abbastanza spesso da far sì che i suoi luoghi comuni dovessero essere noti a Ovidio. Su Evandro in Seneca *ad Helv.* VII 6, Wünsch non giudica correttamente.

<sup>93</sup> Il sospetto di avere che fare con una aggiunta inserita da Ovidio durante il periodo dell'esilio è stato espresso da Peter (1889<sup>3</sup>) per i v. 481-486, in riferimento a *Pont.* I 10,42: *Caesaris offensum dum mihi numen erit*, mentre Knögel (1885, 15), l'ha esteso all'intero discorso. In effetti è degno di nota che solo Ovidio indichi la *numinis ira* come motivo dell'esilio, e presupponga che Evandro si sia attirato senza sua colpa quest'ira della – non nominata – divinità. Tuttavia io non accolgo quel sospetto, ma a ciò mi induce, più che i motivi addotti da Winther («Wochenschrift für klassische Philologie» VI, 1886, 328) e da Wünsch (1901, 398ss.), il fatto che la posizione di Ovidio nei confronti del proprio esilio è opposta a quella qui raccomandata da Carmenta: il v. 540 (*felix, exilium cui locus ille fuit*), che anch'io considero un'aggiunta posteriore (cf. VI 666 e IV 83s.), è in diretto contrasto con le parole di Carmenta al v. 493ss. Io, però, desidererei vedere confutato questo argomento, e quindi vorrei che la curiosa inserzione si potesse spiegare in modo più soddisfacente rispetto a quanto ho tentato sopra.



(senza dubbio in modo abbastanza infelice) di illustrare, riguardo alla 'cantatrice' *κατ' ἐξοχήν* – egli ne fa derivare il nome proprio da *carmen* –, la tesi secondo la quale i *vates* sono stati, sin dai tempi remoti, anche maestri di saggezza e di virtù. In ogni caso, con la sua *consolatio*, egli si mantiene perfettamente nella cornice degli | argomenti elegiaci, sia che si voglia pensare alle poesie di dolore e consolazione, per esempio di Propertio, o all'antica elegia gnomica, il che è stilisticamente più naturale.

La situazione è diversa nel secondo caso ancora da menzionare: il discorso di Marte nel consiglio degli dèi in VI 355-374. Questo, in totale contrasto con l'allocuzione dello stesso Marte a Giove in II 483ss., è un discorso stilato come una solenne *indignatio*, articolato in cinque doppi distici, pieno di amara ironia e di sdegnato rimprovero, che richiama alla mente modelli epici, come le *indignationes* di Giunone e il discorso di Venere nel consiglio degli dèi di *Aen.* X. Anche il racconto seguente adopera l'epico apparato degli dèi: dopo che anche Venere, Quirino e Vesta hanno «molto» parlato in favore dei Romani, Giove promette la sconfitta dei Galli, dà un incarico a Vesta, appare in sogno ai comandanti romani e dà un ordine in un oscuro linguaggio oracolare; tutto questo non porta a nient'altro che allo stratagemma col quale è tolta ai Galli la speranza di costringere il presidio del Campidoglio alla resa per fame: i Romani gettano pane fra i nemici. Sull'esito Ovidio ci informa in modo rapido e vago: *hoste repulso*, si edifica un altare a *Iuppiter Victor*. Questo *αἴτιον*, che solo Ovidio ci tramanda, è difficilmente una sua invenzione: la sua fonte, quindi, deve aver attribuito anche lo stratagemma al consiglio di Giove. Al trucco, poi, doveva essere naturalmente ascritto un esito determinante: ciò era incompatibile con la versione di Livio V 48, secondo la quale il trucco è un semplice episodio, e alla fine la carestia costringe i Romani a disonorevoli trattative di resa. Piuttosto, i Galli devono essere stati spinti dal trucco a entrare in trattative, come racconta Valerio Massimo (VII 4,3), e questo – diversamente dal racconto degli annalisti più recenti sull'intervento di Camillo<sup>94</sup> – deve aver rappresentato la salvezza di Roma dalla rovina. L'*hoste repulso* di Ovidio rappresenta quindi un cattivo raccordo di due versioni, con il quale egli cerca da una parte

<sup>94</sup> Il racconto in sé, però, non deve essere stato di origine recente: cf. Münzer 1911, 331ss.

di conservare l'effetto del trucco, e dall'altra di salvare l'onore militare romano. Evidentemente, però, l'*αἴτιον* in sé gli è sembrato troppo misero, giacché, dopo tutto, si ricollegava alla più grande catastrofe della storia romana antica, e lo ha gonfiato, con prestiti dall'epica, in un olimpico dramma storico-politico (abbastanza infelicemente, poiché il motivo del *concilium deorum* qui, dove tutti gli dèi sono concordi, è fuori posto, e l'idea, inventata, che Giove conceda prima di tutto la parola a Marte, su richiesta del quale – si deve certo immaginare – l'assemblea è convocata, contraddice ogni buona tradizione epica)<sup>95</sup>. Anche la | chiusa del discorso di Marte, per quanto suoni eroica, è mal accomodata alla situazione: dopo tutto, nessuno impedisce ai Romani di fare una sortita per cercare la vittoria o la morte. – Dovremo quindi mettere il contegno del discorso di Marte, contrastante con lo stile elegiaco, sullo stesso piano dell'ornamento epicheggiante del racconto dei Fabii (vedi sopra p. 35), e interpretarlo come un corpo estraneo nel racconto elegiaco.

Non c'è bisogno di dimostrare che, in confronto ai *Fasti*, le *Metamorfosi* continuano la tradizione epica, specialmente virgiliana, anche nell'uso dei lunghi, patetici discorsi di tono elevato. Ovidio, in questo, supera di molto il suo grande predecessore. Anche Virgilio partecipa sempre ai sentimenti con cui i fatti si rispecchiano nell'animo dei suoi personaggi, ma si accontenta per lo più di alludervi con la tinta del suo racconto; solo nella storia di Didone fa subentrare su scala più vasta il discorso diretto e il monologo, per dipingere in progressivo sviluppo lo stato d'animo della sua eroina. L'arte discreta del racconto delicatamente sfumato obbedisce a Ovidio in misura molto minore: spesso egli racconta espressamente lo stato d'animo dei suoi personaggi, e ancora più volentieri sceglie un discorso diretto o un monologo per la descrizione della situazione interiore in cui qualche insolita circostanza ha posto i suoi personaggi; anzi, inventa persino a bella posta tali circostanze, per offrire l'opportunità a tale manifestazione<sup>96</sup>. Si preoccupa per lo più (e specialmente nei monologhi) che l'azione

<sup>95</sup> Se a Ribbeck 1889 (II 279) il consiglio degli dèi sembrava «come una parodia», egli si basava su una giusta sensazione, ma naturalmente è del tutto escluso che Ovidio abbia pensato davvero a una parodia nello stile di Lucilio quand'era in questione la salvezza di Roma da un gravissimo pericolo.

<sup>96</sup> Così in I 651-663, dove Inaco deve rivedere, ma solo con l'aspetto di una mucca, la figlia a lungo rimpianta, per dare l'opportunità al poeta di esprimere,

proseguiva con il discorso, in conformità alla legge dell'epica, ma spesso dilata il discorso ben oltre ciò che è richiesto dall'azione, per trattare a fondo, sotto ogni aspetto, lo stato d'animo di chi agisce<sup>97</sup>. Secondo l'interpretazione oggi prevalente, tutte queste sono semplicemente *προσωποποιίαι* retoriche: quindi Ovidio, come poeta epico, avrebbe continuato a coltivare gli esercizi preparatori della scuola di retorica. Questa mi sembra una spiegazione superficiale, e inoltre non tiene conto del fatto che nemmeno Teone (*Rh. Gr.* II 115 Spengel), nelle sue istruzioni per il *προγύμνασμα* della prosopopea, pensa evidentemente ad argomenti come quelli dei discorsi ovidiani. Piuttosto, io vedo nello stile di Ovidio un conseguente, ulteriore sviluppo di quello virgiliano, su cui, s'intende, ha esercitato un forte influsso, nell'elaborazione dei particolari, la moderna propensione dell'eloquenza all'intensificazione sentenziosa, all'ingegnoso gioco intellettuale | e all'analisi psicologica. Virgilio dà molta più importanza alla descrizione dei processi interiori che a quella degli avvenimenti esterni, perciò è andata perduta, ovviamente, la chiarezza e la fluente dovizia di eventi visibili che appartiene all'epica antica. Ovidio, con la sua fantasia più vivace, il suo piacere per il movimento e i colori della vita variopinta, è molto più ricco di impressioni sensibili rispetto a Virgilio, e ha molto di più la tendenza a mostrare immagini visibili a se stesso e all'ascoltatore. È vero che ciò passa assolutamente in secondo piano nei suoi racconti elegiaci, ma nelle *Metamorfosi* egli si compiace dell'invenzione e della descrizione di tali immagini. Non ha, però, alcuna intenzione di rinunciare, per questo, alla virgiliana conquista della vita interiore nel racconto epico. Al contrario: è insaziabile nel rintracciare e nel gustare, rivivendoli, sempre nuovi mutamenti delle passioni e nuove sfumature – concorda perfettamente con Virgilio nella predilezione per gli stati d'animo passionali –, grato per la profusione di avvenimenti miracolosi o comunque straordinari che gli offriva il tesoro dei miti greci, soprattutto perché ognuno di tali avvenimenti presuppone o produce uno stato d'animo che è necessario scoprire, svelare. Inoltre non si attiene, come Virgilio, alle passioni semplici e indomite: non

---

attraverso un discorso, ciò che, forse, può provare un padre in una tale circostanza, certamente molto inconsueta.

<sup>97</sup> Così la *cohortatio* di Penteo in III 531-562, o il tracotante discorso di Niobe in VI 170-202, o il discorso di accusa e minaccia di Filomela in VI 533-548, o la preghiera di Medea in VII 192-219 e così via.

le disdegna affatto, ma d'altra parte lo affascina di più il complicato, il cangiante, anzi il perverso. Insomma, è giustamente figlio del suo tempo, della vera e propria epoca aurea della 'declamazione'. Si sbaglia di molto, infatti, chi crede forse di poter sviscerare l'essenza di questo nuovo genere artistico partendo dai punti di vista formali: in quelle *Suasorie* e *Controversie* si cela anche una quantità di osservazioni psicologiche e di fantasia psicologica che aspetta ancora di essere valutata a fondo. Ci si può soltanto rammaricare che la tenacia delle forme letterarie abbia costretto tutta questa abilità a esprimersi proprio in fittizi discorsi deliberativi o giudiziari, invece che, per esempio, nel romanzo d'epoca. Naturalmente il poeta di stile elevato aveva a sua disposizione la tragedia e l'epica, quindi doveva solo rinunciare a rappresentare la vita contemporanea, nella quale, però, egli era radicato con tutte le sue fibre: agli eroi e alle eroine, in mezzo al loro mondo miracoloso, fantastico e senza tempo, Ovidio osava dare anime che dovevano rispecchiare tutti i sentimenti della vita interiore contemporanea, e nelle quali il buongustaio psicologico poteva trovare la sua soddisfazione. Nessuna meraviglia che l'anacronismo, inevitabile conseguenza di questo sforzo, ci appaia abbastanza spesso spiacevole: i contemporanei l'avranno sentito molto meno di noi. È chiaro, però, che il discorso patetico doveva essere il mezzo più elegante per gli scopi di Ovidio: nella descrizione oggettiva degli stati d'animo e delle passioni si era ancora poco esperti. Era diventato, invece, | un esercizio quotidiano illustrare tali finzioni psicologiche con un discorso fittizio. In questo senso, allora, si potrà parlare anche del poeta epico Ovidio come allievo della scuola di retorica: la declamazione gli ha spianato la strada che egli doveva percorrere per emulare Virgilio, obbedendo al proprio genio e a quello dell'epoca. Questo, però, è molto diverso dall'interpretare i discorsi ovidiani come esercizi scolastici versificati, e dal vedere nei *rhetorum praecepta* la vera e propria fonte della sua opera.

Ora, è evidente che il racconto elegiaco doveva essere un terreno molto più sfavorevole a un simile lavoro: esso aspira anzitutto, come in seguito ci apparirà ancora più chiaro, non all'approfondimento di destini e sentimenti stravaganti e sconosciuti, bensì all'espressione del sentimento particolare del poeta, facilmente accessibile ad ogni persona compassionevole. Così il racconto elegiaco, rispetto a quello epico, sarà meno chiamato a mostrare la sterminata varietà delle passioni o l'indole speciale di una passione generata da esperienze del tutto singolari:

è, insomma, molto più vicino alla realtà rispetto al racconto epico, e già per questo richiede molto più raramente quegli artifici che sollevano l'ascoltatore sopra la realtà, in un mondo di fantasia; esso rinuncia in genere al 'grandioso', alla passione eroica, e quindi può fare a meno del discorso violento e patetico, che è il principale mezzo espressivo di tale passione.

## 8.

Da tutto ciò che è stato finora osservato, ci si può aspettare che anche la forma linguistica del racconto elegiaco si differenzi da quello epico per maggior semplicità e naturalezza: il confronto conferma pienamente questa attesa. Non che l'elegia rinunciassi all'ornamento poetico e parlasse la lingua di tutti i giorni: proprio il racconto di Proserpina, con il suo tono relativamente alto, mostra a mala pena una frase che un prosatore avrebbe potuto scrivere così. Il racconto delle *Metamorfosi*, però, è più ricco, da una parte, di ardite perifrasi, e dall'altra di argute espressioni che riassumono in fretta il pensiero; lo stile ha, nel complesso, più energia e più grandezza; anche le parole specificamente poetiche e le neoformazioni lessicali sono, lì, molto più frequenti. Metto a confronto coppie di frasi che illustrano immediatamente questo rapporto: *illic accendit geminas pro lampade pinus* (*fast.* IV 493) - *illa duabus / flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna / perque pruinosas tulit inrequieta tenebras* (*met.* V 441); *praeteritus Cereri nullus in orbe locus* (*fast.* 574) - *quaerenti defuit orbis* (*met.* 463); *hanc videt et visam patruus velociter aufert* (*fast.* 445) | - *paene simul visa est dilectaque raptaque Diti* (*met.* 395); *illa quidem clamabat «io, carissima mater, / auferor»*, *ipsa suos abscideratque sinus* (*fast.* 447) - *dea territa maesto / et matrem et comites, sed matrem saepius, ore / clamat, et ut summa vestem laniarat ab ora...* (*met.* 396); *nupta Iovis fratri tertia regna tenet* (*fast.* 584) - *sed regina tamen, sed opaci maxima mundi, / sed tamen inferni pollens matrona tyranni* (*met.* 507). Ecco alcune frasi parallele dalle due versioni della storia di Callisto: *mille feras Phoebe silvis venata redibat* (*fast.* II 163) - *Dictynna / per altum Maenalon ingrediens et caede superba ferarum* (*met.* II 441); *aut plus aut medium sole tenente diem* (*fast.* 164) - *cum dea venatu fraternis languida flammis* (*met.* 454); *ut tetigit lucum (densa niger ilice lucus, / in medio gelidae fons erat altus aquae)* (*fast.* 165s.) - *nacta nemus gelidum, de quo cum murmure labens / ibat et attritas versabat rivus harenas* (*met.*

455); *hic, ait, in Silva, virgo Tegeaea, lavemur* (fast. 167) - «*Procul est*», *ait*, «*arbiter omnis; / nuda superfusis tingamus corpora lymphis*» (met. 458); *uteri manifesta tumore / proditur indicio ponderis ipsa sui* (fast. 171) - *nudo patuit cum corpore crimen* (met. 462); *iam tria lustra puer furto conceptus agebat* (fast. 183) - *Lycaoniae proles ignara parentis, / Arcas adest ter quinque fere natalibus actis* (met. 497); *illa quidem, tamquam cognosceret, adstitit amens* (fast. 185) - *quae restitit Arcade viso et cognoscenti similis fuit* (met. 500); *hanc puer ignarus iaculo fixisset acuto* (fast. 187) - *vulnifico fuerat fixurus pectora telo* (met. 504); *ni foret in superas raptus uterque domos* (fast. 188) - *pariter raptos per inania vento / imposuit caelo* (met. 506); *Maenaliam tactis ne lavet Arcton aquis* (fast. 192) - *ne puro tingatur in aequore paelex* (met. 530).

Lo stile linguistico delle *Metamorfosi* non si mantiene sempre alla stessa altezza: il tatto di Ovidio nelle questioni stilistiche non lo permette. Dove non entrano in gioco dèi ed eroi, dove non sono suscitate forti passioni attive, la lingua vi si adatta, e si accosta al modo elegiaco. Istruttivo, a questo proposito, è il confronto fra il racconto su Dedalo in VIII 183ss. e la rappresentazione elegiaca dello stesso soggetto in *ars* II 21ss.: qui il racconto costituisce una parte del proemio, perciò si eleva al di sopra del solito tono elegiaco, e quindi si avvicina, dal canto suo, a quello epico. Così, dunque, in questo caso Ovidio ha potuto adottare nel poema epico un numero di versi interamente o quasi interamente immutato – il che non accade mai nei racconti paralleli delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* –, e, dove l'espressione varia, spesso quella epica non è superiore all'elegiaca. Si incontrano anche qui, comunque, casi in cui il poema epico richiedeva un innalzamento: *dum monet, aptat opus puero* (*ars* 65) - *pariter praecepta volandi / tradit et ignotas umeris accomodat alas* (met. 208s.); *erudit infirmas ut sua mater aves* (*ars* 66) - *velut ales, ab alto / quae teneram prolem produxit in aera nido* (met. 213s.); *iamque novum delectat iter, positoque timore / Icarus audaci fortius arte volat / ... cum puer, incautis nimium temerarius annis, / altius egit iter deseruitque patrem* (*ars* 75ss. e 83ss.) | - *cum puer audaci coepit gaudere volatu / deseruitque ducem caelique cupidine tractus* (doppia allitterazione, e l'imprudenza del fanciullo sostituita dalla foga di salire verso le altezze celesti) *altius egit iter* (met. 223); *vincta labant et cera deo propiore liquescit* (*ars* 85) - *rapidi vicinia solis / mollit odoratas, pennarum vincula, ceras* (met. 225s.).

Tra i fattori stilistici che decidono l'impronta generale, uno non ho ancora menzionato: la periodizzazione. È qui gioca un ruolo molto



importante il metro, di cui finora non abbiamo avuto occasione di parlare. Il distico elegiaco, metricamente un'unità in sé compatta, tende anche alla compattezza sintattica, sempre e ovunque: in Ovidio la fine del pentametro è, in misura di gran lunga prevalente, anche la fine della frase. All'interno del distico contrastano anche l'esametro e il pentametro, con tanta evidenza che essi inclinano a distinguersi anche sintatticamente l'uno dall'altro. Nei *Fasti*, come negli altri poemi elegiaci di Ovidio, si possono leggere lunghe serie in cui è applicato il principio di porre alla chiusura dell'esametro anche la chiusura del *colon*, o di far estendere il *colon* dell'esametro sul pentametro solo con una parola, il che costituisce solo una piccola differenza. Con questa abitudine la costruzione di periodi più ampi non è resa impossibile, certo, ma è intralciata. Perciò il racconto elegiaco diventa una corda di distinti pezzettini isolati di ugual lunghezza, che formano piccoli insiemi a sé. Il racconto epico è libero da questo vincolo. Certo, nemmeno qui Ovidio ama i lunghi periodi, men che meno quelli che risultano dalla subordinazione sintattica, ma dipende da lui crearne di questo tipo, ogni qual volta il contenuto lo renda auspicabile; e, per quanto spesso coincidano la chiusura del verso e la chiusura del *colon*, per quanto spesso, inoltre, si congiungano due versi, tuttavia l'uniformità della costruzione non è neppure lontanamente così ampia come nell'elegia. Insieme alla chiusura del verso, in qualità di pausa sintattica è molto amato il punto di cesura, e le serie di distici sono ripetutamente interrotte da 1, 3, più raramente 4 versi. Questa libertà nella costruzione del periodo è di grandissima importanza per lo stile del racconto: essa permette al narratore di farsi trascinare dall'argomento, di farsi trasportare dal flusso degli avvenimenti, di emettere un respiro profondo. In confronto, nel racconto elegiaco c'è un po' di fiato corto: procede con passettini regolari, non corre, non vola.

Da tutto quello che è stato detto, è facile capire perché Ovidio si adatti a questa restrizione senza opporsi: egli non sente affatto, come narratore elegiaco, la necessità di un passo che prenda una rincorsa più lunga, perché lui stesso non si sente rapito da concezioni elevate o da forti passioni. |



## 9.

Ovidio, quando affrontò i *Fasti*, trovò uno stile di racconto elegiaco già solidamente formato: lo dimostra chiaramente il suo immediato predecessore Properzio. Fra gli *aetia Romana* che questi incluse nel suo quarto libro di elegie, sono rappresentati tipi di poesia eziologica molto diversi. Il *Vertumnus* pone la spiegazione del nome (e quindi dell'importanza del dio) in bocca al dio stesso: Ovidio ne ha adoperato ripetutamente il motivo nei *Fasti*, ma nelle *Metamorfosi* XIV 623ss. ha anche dimostrato, con molta grazia, come quella spiegazione si lasci convertire in racconto. L'*Apollo Palatinus* è un componimento festivo, come Tibullo II 1; l'inno, cantato dal poeta celebrante, elogia l'*ἄρετή* del dio; lo svolgimento della battaglia di Azio non è veramente descritto, ma la descrizione delle forze armate di entrambe le parti prima della battaglia e quella dell'esito della battaglia incorniciano l'apparizione del dio; il suo discorso ad Augusto (v. 37-54) è il nucleo dell'intero componimento, in sostanza un'esaltazione dello stesso Augusto. Lo *Iuppiter Feretrius* racchiude tre brevi narrazioni di 18, 16 e 6 versi, nei quali il carattere del racconto elegiaco non può svilupparsi pienamente, ma anche qui ci imbattiamo senza dubbio in tratti che ci sono familiari da Ovidio. Questo era un caso, se mai ve ne fu, in cui l'argomento – la conquista degli *spolia opima* – sembrava richiedere descrizioni di battaglie: Properzio vi si sottrae quasi completamente; in ciascun racconto solo una breve frase è dedicata alla battaglia e alla vittoria in sé. La narrazione su Romolo è il preciso opposto di un racconto epico cronologicamente progressivo. Essa constata prima di tutto che Romolo fu il primo a conseguire gli *spolia opima*, e poi anticipa, in forma di determinazione temporale (*tempore quo*), il contenuto principale del racconto; qui abbiamo solo un accenno sul carattere della battaglia (*portas Caeninum Acrona petentem / victor in eversum cuspide fundis equum* [IV 10,7s.]). Properzio devia subito verso il pensiero di quanto, in passato, fosse piccola Roma – noi ne sappiamo a sufficienza grazie a Ovidio –, al punto che persino un *Acron*, re di *Caenina*, poteva incuterle terrore; a ciò fa séguito il contrasto fra le audaci speranze di *Acron* e la sua fine cruenta: si anticipa per la seconda volta l'esito finale dell'intera storia. Poi, alla fine, solo come spiegazione del distico precedente, per così dire, c'è la descrizione dello svolgimento dei fatti, in due distici, ma a questo punto l'elemento essenziale è la promessa di Romolo a Giove: della battaglia sentiamo solo l'unica

parola *corruit*, che conferma il *corruat* di Romolo. Tre distici conclusivi esaltano in Romolo la povera semplicità della valorosa Roma antica, senza uno stretto legame con l'azione da celebrare qui: il poeta è assorto nei pensieri che il contrasto del passato col presente risvegliava in lui. | – In modo analogo, il racconto su Cosso comincia direttamente con la *caedes Veientis Tolumni* [v. 23], per collegarvi subito una riflessione sui piccoli avversari dell'antica Roma (*Veii, Nomentum, Cora*) e poi deviare verso un'appassionata apostrofe a *Veii*, un tempo florida e potente e ora deserta: il pensiero della fugacità di tutto ciò che è grande sulla terra ha sopravanzato la vicenda vera e propria. Poi, come se il poeta in persona volesse esortarsi da solo a restare in argomento, s'inizia immediatamente il racconto, che, al contrario di Livio, non parla di una battaglia, bensì solo di un duello dei capi, nel quale l'onore della sfida tocca al romano; non è descritta, però, la lotta in sé, ma è raccontato solo il suo esito [v. 37s.]: *desecta Tolumni / cervix Romanos sanguine lavit equos*. – Il terzo racconto su Claudio Marcello e Viridomaro si limita a quattro distici, che danno, sì, al poeta l'occasione di descrivere il terribile avversario fin nei suoi pantaloni a strisce (qui il romano rimane completamente in ombra, a differenza dei primi due casi), ma non narrano nient'altro se non il fatto che il nemico fu colpito alla gola. Alla riservatezza che Ovidio pratica nei *Fasti* riguardo agli avvenimenti storici del tempo più recente corrisponde in tutto la massima superficialità con cui Properzio tratta la terza azione eroica, la meno antica: qui viene a mancare il contrasto del passato col presente, che faceva soffermare volentieri il poeta elegiaco sui tempi dell'antica Roma; lo strano costume del principe barbaro doveva sostituire, nel migliore modo possibile, il fascino per così dire fiabesco delle storie antiche.

In realtà Properzio presenta solo due racconti eziologici compiuti: *Tarpeia* [IV 4] e *Hercules Victor* [IV 9]. E qui l'analogia con Ovidio si manifesta proprio con particolare evidenza.

In Properzio un episodio della storia romana come la leggenda di Tarpea è diventato il racconto di un ἐρωτικὸν πάθημα, interamente costruito su una vicenda privata. L'elemento storico passa del tutto in secondo piano: la conoscenza della situazione politica è presupposta; persino la circostanza storica, la presa del Campidoglio da parte dei Sabini, è solo appena sfiorata, al fine di creare le condizioni per il racconto della morte di Tarpea (v. 87 *prodiderat portaeque fidem patriamque iacentem*); le conseguenze dell'avvenimento per Roma

restano completamente fuori questione. Tutto si concentra sul personaggio di Tarpea, ma in verità anche di lei si racconta solo ciò che riguarda il suo amore e la crudele delusione della sua speranza; che sia una Vestale, lo dobbiamo dedurre dal racconto; che sia la figlia di Tarpeo, e che costui abbia il comando della rocca, il lettore deve saperlo; anzi, si rimane persino all'oscuro di come essa compia il tradimento, di come sia raggiunto l'accordo con Tazio; e ciò vale anche per la cronologia: l'intervallo di tempo che scorre fra il monologo di Tarpea e l'attuazione del tradimento è ignorato, in quanto di secondaria importanza ai fini del poeta<sup>98</sup>. Sbarazzandosi di tutto ciò che sarebbe stato l'elemento più importante non solo per lo storico ma anche per il poeta epico, il poeta elegiaco concentra l'attenzione sul puro contenuto sentimentale della sua storia, il che corrisponde alla sua concezione dell'elegia come espressione poetica di sentimenti, e precisamente espressione erotica di sentimenti: la più importante innovazione di Properzio consiste proprio nel fatto che egli sostituisce la causa del tradimento riportata dall'antichità, cioè la brama di Tarpea per i bracciali d'oro dei Sabini, con l'amore per il condottiero nemico, e che assimila così l'antica leggenda romana alle storie, trattate dalla poesia ellenistica, di Scilla, Nanis (Ermesianatte in Partenio 22) e altre<sup>99</sup>. La tradizione secondo la quale Tarpea era stata una vestale non poteva distogliere Properzio dalla sua immaginazione: tutt'al contrario, essa gli fornisce un aggravamento, molto opportuno, del sacrilegio cui costringe l'amore. Il fatto che Tarpea infranga il voto

<sup>98</sup> Con Rothstein, io considero tradito correttamente il *pugnabitur* al v. 47, quindi il v. 73 non può indicare il giorno di cui i v. 63ss. descrivono il prossimo inizio. Del resto, in caso contrario, ci aspetteremmo anche una transizione, non il nuovo attacco: *urbi festus erat [...] dies*. Tuttavia la «confusione nella cronologia come nei particolari» non è, come pensa Rothstein, «progettata per distinguere questo tipo di racconto da quello prosastico» (io direi ancor meglio «da quello epico»): essa si presenta, piuttosto, come una conseguenza, non espressamente evitata, del tipo di racconto elegiaco.

<sup>99</sup> Purtroppo non possiamo stabilire se in ciò egli avesse come predecessore il poeta elegiaco greco Simylos, che trapiantò la storia di Tarpea dalla guerra sabina alla guerra gallica, e fece sì che Tarpea peccasse per amore: infatti l'epoca di Symilos, citato solo da Plutarco *Rom.* 17, non si può determinare con precisione. Il cambiamento della causa era così naturale, non appena il mito fosse trattato alla maniera elegiaca, che due poeti potevano benissimo averne l'idea anche indipendentemente l'uno dall'altro. – Del resto Rothstein ha già rilevato le particolarità del racconto properziano, ma vedi sotto p. 80, nota 125.

di castità per il suo amore è il più importante e il più grave dei suoi peccati; quindi ora è Vesta, la dea vergine in persona, che irretisce più profondamente nella colpa la sua serva, e che la spinge all'attuazione del tradimento, per procurarle la meritata rovina (v. 69ss.): un'invenzione oltremodo ardita, con cui Properzio dà al suo componimento il contenuto religioso che egli ha riservato in genere alla sua poesia eziologica, esattamente come Ovidio, i cui *Fasti*, dopo tutto, dovevano essere in prevalenza un poema religioso. Appunto sul delitto religioso, dunque, anche il poeta esprime, a proprio nome, la sua profonda indignazione: *et satis una malae potuit mors esse puellae, / quae voluit flammis fallere, Vesta, tuas?* (v. 17s.). Così si è determinato il punto di vista soggettivo del poeta riguardo alla vicenda: un elemento essenziale per lo stile elegiaco. – Al centro di tutto sta il grande monologo di Tarpea (v. 31-66): | non un monologo di azione, come in grandissima prevalenza quelli delle *Metamorfosi* ovidiane (il poeta non si attribuisce il compito di mostrare come la fanciulla arrivi a decidersi: anzi, il pensiero del tradimento, che affiora una volta sola, alla fine passa in seconda linea, dietro ad altre possibilità di unione con l'amato), bensì un tipico monologo di circostanza, che mostra solo i sentimenti di chi parla, nel suo andare su e giù, come i monologhi dei *Fasti* (vedi sopra p. 48). L'insieme è introdotto da una idilliaca descrizione naturale, che è irrilevante per il racconto successivo, ma serve a evocare sin dal principio l'atmosfera elegiaca<sup>100</sup>. Appena un distico, poi, racconta che i Sabini hanno piantato il loro accampamento davanti a Roma, quindi il poeta si abbandona una volta di più a considerazioni sul contrasto fra il passato e il presente: *quid tum Roma fuit* e così via; al v. 15 ha raggiunto Tarpea, per soffermarsi su di lei; una sola volta ancora se ne allontana (v. 73-78), per descrivere la festa dei *Parilia*, che all'epoca erano ancora una festa di pastori: anche qui si riflette sul contrasto col 'presente'.

La fondazione dell'*Ara Maxima* da parte di Ercole e il suo motivo, cioè la vittoria su Caco, non potevano mancare in una raccolta di *ἀντία*

<sup>100</sup> La trasposizione dei v. 3-6 dopo il v. 11, che fu proposta dal Bährens e che ha trovato difensori anche di recente (Butler, nel suo commento; Enk, 311), in sé e per sé un mezzo molto gradito per eliminare la mancanza di chiarezza topografica della descrizione (con l'emendamento *montem* invece di *fontem* nel v. 6), fallisce già per il fatto che il racconto non può assolutamente cominciare con il presente *historicum* (*praecingit* del v. 6).

romani, ma erano comunemente troppo noti perché Properzio potesse dedicar loro un'elegia apposita; avrà contribuito anche il fatto che egli non voleva, come poeta elegiaco, gareggiare col Virgilio epico nella rappresentazione di una battaglia<sup>101</sup>. Preferisce collocare in primo piano una *ἄτριπτος ἱστορία*: la sua elegia ha per tema vero e proprio la spiegazione dell'usanza secondo la quale le donne non erano ammesse al sacrificio in onore di Ercole. Come introduzione, nei vv. 1-15 si raccontano la storia del furto di bovini e la punizione di Caco, ma, propriamente parlando, la battaglia in sé non è affatto narrata: si menziona soltanto il suo esito (*Maenaliō iacuit pulsus tria tempora ramo*), per fornire, nelle parole dell'eroe vittorioso ai bovini recuperati, l'etimologia – forse inventata da Properzio stesso – del nome *forum boarium*; poi, al v. 21, inizia il racconto principale. Solo più tardi, del tutto incidentalmente, si accenna, come a un fatto compiuto, a ciò che sarebbe stato il particolare più importante per lo storico: la fondazione dell'*Ara Maxima* (v. 67). Il racconto in sé elabora, in modo molto libero, una tradizione sull'origine di quell'usanza culturale che forse Properzio aveva trovato in Varrone<sup>102</sup>. Tormentato dalla sete dopo l'accisa battaglia, l'eroe non trova acqua; allora sente ridere fanciulle da un santuario della *Bona Dea* (questo santuario, un boschetto ombroso e percorso da sorgenti, col suo *sacellum* mezzo diroccato, è ora dipinto con colori idilliaci; non mancano nemmeno, tra le fronde di un pioppo, gli uccelli canterini, per i quali Ercole non ha certo avuto orecchi, quel giorno). È come se

<sup>101</sup> Quando Properzio pubblicò il suo IV libro, l'*Eneide* esisteva già: è estremamente probabile che egli ne conoscesse già l'VIII libro, quando scrisse la sua elegia, anche se, a mio avviso, ciò non si può evincere con certezza dal componimento in sé. Vedi sulla questione Münzer 1911, 8ss.; 32; 40, che (come anche Rothstein) trova, in Properzio, riferimenti alla versione di Virgilio.

<sup>102</sup> Varrone (secondo Macrobio *Sat.* I 12,28) aveva raccontato che una donna rifiutò a Ercole assetato, *cum boves Geryonis per agros Italiae duceret*, un sorso d'acqua, *quod feminarum deae celebraretur dies, nec ex eo apparatu viris gustare fas esset*. Questo avvenimento, non meglio determinato nel luogo e nel tempo, Properzio lo colloca a Roma, nel momento successivo alla vittoria su Caco, e fa sì che a Ercole si rifiuti non un sorso dall'*apparatus* della festa muliebre, bensì l'accesso al santuario della *feminea dea* e il sorso dalla fonte riservata alle *puellae*. L'inverosimiglianza di quest'invenzione è abbastanza grave: Roma non si trova certo in un deserto privo d'acqua (cf. inoltre v. 5ss.), e, dove sorge un santuario della *Bona Dea*, devono esserci anche altri insediamenti; le donne hanno mariti, su cui il componimento tace, mentre negli altri racconti sull'avventura di Caco, anche a prescindere da Evandro, i nativi non mancano.

il poeta elegiaco volesse offrire di proposito un riscontro all'ἔκφρασις virgiliana della terrificante tana da assassino di Caco. Ercole implora invano, in un lungo discorso, il permesso di entrare; le sue parole sono *minora deo*: lui, che ha vinto tutto, deve mendicare un sorso d'acqua, e, per suscitare fiducia, deve rammentare persino la sua onta più grave, l'effeminato servizio presso Onfale. È inutile: la sacerdotessa lo respinge e lo diffida. Allora l'eroe tormentato imbestialisce, squassa gli stipiti e spegne la sua sete; poi emette il suo verdetto vendicativo, cominciando con le fosche parole: *angulus hic mundi nunc me mea fata trahentem / accipit: haec fesso vix mihi terra patet* [v. 65s.]. Questo Ercole non è lo splendido, ingegnoso eroe e futuro dio celebrato dal Virgilio epico, bensì quello oppresso dalla fatica, che davvero poteva dire, riguardo al senso della sua vita: οἰζὺν / εἶχον ἀπειρεσίην, come fa l'ombra di Eracle nella *Nekyia* [*Od.* XI 620s.] di Omero: un uomo che suscita ammirazione, certo, ma prima di tutto suscita pietà, un uomo al quale il destino non permette di ottenere senza combattere nemmeno il più semplice ristoro dopo il compimento di una grande impresa. Ercole si prende ciò che gli è stato rifiutato, a dispetto di tutti gli scrupoli sacrali (perché avrebbe dovuto temere l'ira della *Bona Dea*, lui che aveva spaventato gli dèi del mondo sotterraneo, rubato il tripode di Apollo e minacciato Elio col suo arco?), | ma non lo prende con serena indifferenza, bensì con rabbia e amarezza contro il suo destino; l'annuncio dei *tristia iura* con i quali egli si vendica delle donne è, quindi, la sua prima mossa. Questa interpretazione di Eracle sarà giunta a Properzio dalla poesia ellenistica: per esempio si può pensare all'epillio *Megara* (Mosch. 4), in cui le donne più vicine all'eroe lo compatiscono piangendo: τοῦ οὔτις γένετ' ἄλλος ἀποτμότερος ζώντων, anche se l'effetto è pur sempre diverso quando l'eroe in persona appare in quella luce da quando è mostrato attraverso i discorsi delle donne. Properzio scelse proprio questa interpretazione, che era in fondo così poco intonata al culto del *Victor* all'*Ara Maxima*, perché ve lo indusse la sensazione che fosse proprio quella particolarmente adatta alla narrazione elegiaca. – La persona del poeta non si rende esplicita, in questa elegia, fino alla preghiera finale, in cui Ercole è supplicato non (come ci si potrebbe aspettare) di accordare la sua benevolenza al «canto» o al «lavoro» del poeta, bensì di «entrare propizio» nel suo «libro»: difficilmente un poema epico si darebbe mai a conoscere in qualità di 'poesia da lettura' con tanto candore come fa qui l'elegia.



Oltre a queste elegie puramente narrative, Properzio ha inserito altre due volte un ampio racconto mitologico nelle elegie, e qui appaiono, con estrema e particolare chiarezza, le particolarità dello stile narrativo elegiaco. Lo *Hylas* (I 20) finge di invitare l'amico Gallo a custodire bene il suo favorito, perché le ninfe non lo rapiscano come, un tempo, il fanciullo di Eracle: in fondo è solo una galanteria, lusinghiera per Gallo, nei confronti del ragazzo paragonato a Ila. Così, in modo completamente diverso dallo *Hylas* di Teocrito, il cui tema era l'amore di Eracle, in Properzio l'accento è posto sul personaggio di Ila, e il racconto, senza alcun riguardo per la *συμμετρία* e la completezza, si volge a spiegare il fascino del fanciullo ancora per metà bambino: perciò ecco il curioso episodio dei Boreadi, che approfittano della breve separazione di Ila da Eracle per tormentarlo affettuosamente<sup>103</sup>; ecco la graziosa descrizione del fanciullo che, mentre si gingilla presso lo stagno, a causa dei fiori dimentica il suo incarico, e si perde, inesperto come Narciso, nella contemplazione della propria bella immagine, che il quieto specchio gli mostra; e, per introdurre questo episodio, ecco il soffermarsi della descrizione sull'amenità | scorcio di natura<sup>104</sup>. Il rapimento in sé è raccontato con estrema brevità, e il resto solo col più fugace degli accenni: noi non sentiamo come giunge a Eracle la notizia del rapimento<sup>105</sup>, e nel precedente ammonimento a Gallo (v. 13ss.) si diceva già abbastanza del suo dolore e della sua incessante ricerca, sicché il racconto non ha bisogno di tornarci su. La sensibile partecipazione del poeta è espressa nel v. 32 *ah dolor, ibat Hylas, ibat Hamadryasin*: basta per dare all'insieme il colore sentimentale che si addice al racconto elegiaco.

<sup>103</sup> Non è che vogliono rapirlo: da ciò egli non avrebbe potuto difendersi col *ramus*. Nell'epica non sarebbe ammissibile che l'episodio rimanesse senza conseguenze, nell'elegia è perfettamente regolare: così com'è, ha raggiunto lo scopo di far percepire la bellezza di Ila meglio di quanto potesse riuscirvi la descrizione di questa bellezza.

<sup>104</sup> Questa descrizione – notevolmente più corta – si trova anche in Teocrito 40ss., ma non in relazione a Ila, bensì al fine di introdurre la sorgente come dimora e luogo di danze delle ninfe.

<sup>105</sup> S'intende indubbiamente che Eracle sente la caduta del corpo [v. 48] – *tum sonitum rapti corpore fecit Hylas* è onomatopeico –, ma non importa quasi niente se il lettore lo nota o meno.



L'*Antiopae* serve, nell'elegia III 15, da *exemplum* mitico per Lycinna, a torto sospettata e maltrattata dall'amante gelosa. La storia è presupposta come nota – per esempio il lettore deve sapere chi sia il *senex* che, al v. 36, provoca il riconoscimento, e l'antefatto non risulta chiaro dal racconto in sé –: tutto l'accento è posto sulla descrizione degli affanni di Antiopae, che sono accresciuti di proposito con la commovente descrizione della sua fuga angosciata e faticosa (25ss.), e per i quali il poeta sente un affettuoso interesse. Proprio nello stile dell'Ovidio elegiaco (vedi sopra p. 50), Properzio, trascinato dal suo istinto partecipe, si mescola così vivamente alle circostanze da poter intervenire persino nell'azione [v. 19s.]: *Iuppiter, Antiopae numquam succurris habenti / tot mala? corrumpit dura catena manus*, e, in relazione all'epilogo felice [v. 39s.] *Antiopae, cognosce Iovem; tibi gloria Dirce / ducitur etc.*

Le particolarità rilevate in Ila e Antiopae si spiegano senz'altro col fatto che il poeta non racconta la storia per amore della storia in sé, ma per influire su coloro ai quali si rivolge dando voce ai propri moti d'animo – lì alla sollecita ammirazione per il bel fanciullo, qui alla sollecita pietà per la povera Lycinna – con maggior chiarezza ed evidenza di quanto potesse fare la diretta manifestazione del sentimento<sup>106</sup>. I racconti elegiaci del quarto libro sono lì per se stessi; non contengono alcun intrinseco riferimento alla persona del narratore: se presentano parimenti, indebolita ma inconfondibile, la peculiarità di quegli altri, | allora si può supporre che in questa affinità dello stile continui ad agire l'origine del racconto elegiaco 'oggettivo' da quello soggettivo.

## 10.

È molto naturale supporre che Properzio non abbia creato originalmente il suo stile di racconto elegiaco, ma che abbia imitato modelli greci. Sappiamo bene che l'elegia, in epoca ellenistica, aveva occupato costantemente, accanto all'epos, il posto dominante come forma del racconto mitico, e saremo propensi a immaginare una certa continuità dello stile fino ai romani ellenizzanti. Nessuno inoltre avrà

<sup>106</sup> Si avvicinano molto a questi due racconti quelli di Orazio in *carm.* III 11 (Ipermestra) e III 27 (Europa), entrambi, a mio parere, trasposizioni del racconto elegiaco nell'ode. Sul racconto lirico di Orazio, però, dopo le stimolanti argomentazioni di Reitzenstein (1904, 956) ci sarebbe da dire parecchio, ma questo tema condurrebbe troppo lontano.

l'impressione, nei casi di Ila e Antiope, che la situazione o il personalissimo sentimento del poeta abbiano sollecitato qui la nuova creazione di una forma stilistica. Purtroppo, allo stato attuale della nostra conoscenza dell'elegia ellenistica, è difficile addurre una prova rigorosa in favore dell'ipotesi della dipendenza.

Lo *εὐρετής* del racconto elegiaco è Antimaco. Che egli, nella sua *Lyde*, abbia fatto del racconto il contenuto principale di un grande poema elegiaco, invece di adoperarlo, come gli elegiaci precedenti, solo ogni tanto, per esporre un esempio, fu un passo della massima importanza. Il suo componimento fu concepito (secondo Plut. *consol. ad Apoll.* 9) come *παραμύθιον τῆς λύπης*: per consolarsi di aver perduto la sua amata, egli ha rappresentato *τὰς ἥρωικὰς συμφορὰς*, non solo in un'enumerazione di tipo catalogico, come si potrebbe dedurre dall'espressione di Plutarco *ἐξαριθμησάμενος*, ma anche, almeno in parte, con grande ampiezza, come dimostrano le notizie ricavate dalla narrazione sulla saga degli Argonauti, e come conferma una citazione testuale (fr. 3 Bergk della storia di Edipo). Non è affatto necessario che siano state tutte storie d'amore, ma certo è molto naturale che fossero *ἔρωτικὰ παθήματα*, considerato il pretesto del poeta. Riguardo al contenuto, dunque, Antimaco ha mostrato la strada all'elegia narrativa in due direzioni: da una parte i temi erotici, dall'altra gli avvenimenti tristi. Non possiamo dire quanto il poeta abbia offerto della propria esperienza e dei propri sentimenti<sup>107</sup>, ma sembra quasi impensabile che la sua esperienza, che determinò la scelta del contenuto, non debba aver influito, fino a un certo punto, anche sul trattamento del contenuto. Comunque sia, l'idea dell'elegia narrativa in Antimaco era senz'altro diversa da quella del | racconto epico, che mirava, del tutto indipendentemente dalla personalità del poeta, a essere all'altezza dell'argomento in quanto tale<sup>108</sup>. Ci si chiede se e quando quest'idea sia stata attuata.

<sup>107</sup> Che il mito costituisse proprio l'unico contenuto della *Lyde* è un'arbitraria supposizione di Jacoby 1905, 46.

<sup>108</sup> Cf. Rohde (1900, 150ss.), che definisce così la differenza fra i due tipi di racconto: nell'epica c'è una narrazione che si espande a suo agio e la descrizione espressiva di circostanze visibili dell'evento esteriore; nell'elegia c'è una «narrazione che avanza a balzi» e un concentrarsi sui moti d'animo. Egli fa derivare questa particolarità dell'elegia dalla sua originaria natura musicale; proprio nel racconto essa avrebbe mantenuto con assoluta sicurezza «un certo elemento musicale latente»: qui non posso essere d'accordo, anche a prescindere dall'improbabilità

Purtroppo il materiale a nostra disposizione per la risposta a questa domanda è, come è noto, molto scarso, e ci abbandona quasi completamente proprio in alcuni casi che sarebbero per noi molto importanti<sup>109</sup>. Del ciclo di elegie di Ermesianatte, che egli intitolò *Leonzio* dal nome della sua amata, e in cui quindi potremmo aspettarci uno stile soggettivo del racconto, noi possediamo soltanto un catalogo dei poeti e filosofi innamorati, nel quale non si arriva quasi per niente a un vero racconto: nessuno crederà di poter trarne conclusioni sul modo in cui il poeta ha raccontato, per esempio, la storia dell'amore colpevole di Leucippo (cf. Partenio 5). Tuttavia si vede che anche quel catalogo è preparato con riguardo all'amore per Leonzio (cui ripetutamente si rivolge), e non certo per un reale interesse alle «celebri coppie di innamorati». Purtroppo non sappiamo quale pretesto abbia preso Ermesianatte per dimostrare all'amata la potenza dell'amore sui σοφοί di tutti i tempi (fra i quali è annoverato egli stesso). Perché è questo il punto<sup>110</sup>: dall'agire e dal poetare dei grandi cantori, da entrambi quando è possibile, si dimostra che essi furono seriamente innamorati; per questo ci si sofferma di preferenza sulle fatiche e sugli incomodi ai quali essi si sono sottoposti per le loro amate; e per questo nell'unico caso trattato un po' più ampiamente, quello di Orfeo (v. 1-14), non si parla

---

che quella «originaria natura musicale», come minimo molto problematica, dell'elegia si facesse sentire ancora in Antimaco, o persino nei poeti ellenistici. È vero che il racconto lirico (lo vediamo proprio adesso molto più chiaramente con Bacchilide), ha rinunciato, un po' come quello elegiaco, alla trattazione completa e uniforme di un argomento mitico, e ha messo in rilievo singole scene, o perché solo queste servono a illustrare ciò che il poeta ha in mente, o perché sono i vertici poetici ai quali il narratore lirico deve limitarsi (il canto presuppone sempre una certa esaltazione, cui non è adatta qualunque circostanza), ma non c'è un rapporto riconoscibile con l'esperienza spirituale del poeta. – Io non credo che il racconto elegiaco abbia imparato da quello lirico: la sua particolarità si spiega interamente con la particolarità dell'elegia stessa.

<sup>109</sup> Il nostro materiale, però, è sufficiente a dimostrare falsa una supposizione come quella di Jacoby (1905, 51 n.1), secondo la quale l'elegia mitologica alessandrina «in realtà raccontava meno di quanto descrivesse – per lo più presuppone quel che avrebbe potuto raccontare –».

<sup>110</sup> Non si tratta certo, come suppone Ellenberger (1907, 62 e 67), di una raccolta di dolorose storie d'amore dalle quali il poeta, come Antimaco, avrebbe voluto ricavare conforto per la perdita della sua amata. Non c'è proprio nulla a parlare in favore del fatto che la *Leonzio* sia stata un ἐπικήδειον, mentre a ciò è categoricamente contrario il tipo delle allocuzioni; non è pensabile, per esempio, che il γινώσκεις αἰούσα del v. 17 sia detto a una morta.

affatto della sua disperazione dopo la morte o dopo la seconda perdita della sposa – entrambi gli aspetti sono del tutto trascurati, e non si menziona nemmeno una volta il dato di fatto della seconda perdita –, bensì del suo viaggio nell'oltretomba e degli orrori di quello. Possiamo almeno sfruttare questo frammento, altrimenti così improduttivo per i nostri scopi, come esempio dell'arbitrio con il quale il narratore elegiaco, in una storia multipartita, sceglie il punto al quale è personalmente interessato, senza riguardo al fatto che un lettore desidera magari conoscere la storia intera. – È degno di nota che Ermesianatte, al v. 35ss., indichi l'elegia, l'invenzione di Mimnermo, come ἡδὺς ἤχος καὶ μαλακοῦ πνεύμ' ἀπὸ πενταμέτρου. Con ciò, ovviamente, egli non vuole certo definire la caratteristica dell'elegia di Mimnermo in particolare, ma dell'elegia in generale, e sicuramente in opposizione all'epos, sul quale prima verteva il discorso. Questa caratteristica non compare affatto in rappresentanti del genere elegiaco tanto ragguardevoli come Callino e Tirteo, né, come sappiamo, in tutta l'estensione della poesia di Mimnermo. È chiaro, però, che essa interpreta la concezione dominante all'epoca di Ermesianatte, e quindi è un'ulteriore testimonianza del fatto che la strada intrapresa da Antimaco aveva, allora, un valore normativo, certo non meno per il racconto elegiaco che per gli altri impieghi del metro.

Non sappiamo di nessun'altra elegia narrativa o raccolta di elegie che, come la *Lyde* e la *Leonzio*, fosse derivata da una particolare esperienza amorosa del poeta<sup>111</sup>. È possibile che Alessandro Etolo, nel suo *Apollo*, abbia trasferito il motivo dalla propria persona al dio, e che gli abbia fatto raccontare, forse a consolazione di un proprio dolore d'amore (si può pensare a Giacinto | o Dafne), una serie di dolorose storie d'amore, ma, come si addice al dio veggente, non in forma di commento, bensì di profezia, come per eventi futuri. L'unico frammento conservato (in Partenio 14) tratta l'amore non corrisposto

<sup>111</sup> La supposizione di Jacoby (1905, 47 e 55 n.4), secondo la quale la *Bittis* di Filita sarebbe stata un poema catalogico sul tipo della *Lyde*, è completamente campata in aria. Ovidio, in *trist.* I 6,1, non accomuna i due poemi, ma i due personaggi: è una differenza notevole. Dal modo in cui Ermesianatte parla della *Bittis*, io concluderei piuttosto, col Pohlenz (1911, 111), che il poema era soggettivo, e quindi erotico-soggettivo. Che *Bittis* fosse probabilmente la moglie e non l'amante di Filita, e che quindi l'erotismo avesse un colore diverso da quello di Properzio, fa ben poca differenza per il γένος, la stessa differenza che c'è fra la polemica satirica di Orazio e quella di Lucilio.

della moglie di Fobio per il bell'Anteo, la sua vendetta e il suo suicidio: questa è prosa versificata, e non va presa in considerazione per lo stile del racconto elegiaco. – Non sappiamo niente sulla cornice in cui Fanocle raccolse i suoi racconti elegiaci di fanciulli amati (Ἐρωτες ἢ Καλοὶ); l'unico frammento conservato (in Stobeo LXIV 47) non ne fa alcun accenno; prende infatti le mosse dall'amore di Orfeo per il boreade Kalais – l'antico sacro cantore è stato presentato qui sicuramente per la prima volta come un languido amante (Ovidio non ha osato fare lo stesso nel suo poema epico, in X 83ss.)<sup>112</sup> –, ma si dilunga poi sull'assassinio del cantore misogino ad opera delle donne tracie e sul miracoloso destino della sua testa troncata e della sua lira: da qui deriva ἄτιον per la lirica lesbica; ἄτιον per il tatuaggio, usato «ancora oggi» presso le tracie, chiude il racconto. Queste osservazioni eziologiche, che rivelano il punto di vista contemporaneo del poeta, sono perfettamente adatte al racconto elegiaco, mentre nel poema epico, per esempio di Apollonio, compaiono come una stonatura stilistica, e senza dubbio così sono state interpretate anche dalla sensibile critica alessandrina<sup>113</sup>. Certo, l'intima partecipazione del poeta agli avvenimenti si può cogliere chiaramente dai versi sull'amore di Orfeo e sui prodigiosi suoni della lira, ma non è espressamente dichiarata. A giudicare da questo frammento (e spingono nella stessa direzione altre informazioni che abbiamo sulle storie trattate e spesso, sembra, inventate da Fanocle), l'intero poema è stato accordato sul tono di un tenero e malinconico lamento: in questo, io riconosco non tanto, con Preller, una tendenza «dissuasiva», quanto l'intenzione del poeta di obbedire, così, nel migliore dei modi alla legge del genere poetico, che era tratta dal suo archegeta Antimaco.

Naturalmente sarebbe per noi del massimo valore essere informati sull'atteggiamento di Filita e di Callimaco, entrambi riconosciuti corifei dell'elegia, per i quali sono accertate la conoscenza e la stima presso gli elegiaci romani. Su Filita purtroppo si può dire pochissimo con sicurezza, | ma, dopo tutto ciò che ho esposto finora, non sarà da considerare un caso che i pochi versi conservati dell'elegia *Demeter*

<sup>112</sup> Preller (1864, 371ss.) intendeva i v. 5-6 nel senso che Orfeo si lamenterebbe per la perdita del fanciullo. Non è di questo che si parla, e Virgilio ha capito perfettamente le parole: πολλάκι δὲ σκιεροῖσιν ἐν ἄλσεσιν ἔζετ' ἀείδων / ὄν πόθον, se le ha trasferite al suo Coridone innamorato (*eccl.* II 3).

<sup>113</sup> Vedi Heinze 1915<sup>3</sup>, 373 [= 404s.].

– tre distici –, trattino proprio il dolore della dea; uno, sembra, è preso da un lamento della dea addolorata in persona<sup>114</sup>. Questo dunque coincide in tutto e per tutto con ciò che abbiamo trovato predominante nel racconto elegiaco di Ovidio su Cerere, in contrasto con quello epico. – Siamo un po' meglio informati su Callimaco, e anche su di lui soprattutto grazie ai recenti e nuovissimi ritrovamenti. Possediamo ora la parte finale della *Cidippe*<sup>115</sup>, e adesso sappiamo che Dilthey ha interpretato a buon diritto la lettera di Aristeneto come una libera parafrasi dell'elegia, e che l'ha adoperata in modo sostanzialmente corretto per la ricostruzione; d'altra parte egli ha pensato a torto di poter desumere ulteriori informazioni sull'andamento del racconto dalle epistole ovidiane: finalmente ora appare con grande chiarezza ai nostri occhi che né il pathos molto elevato né la sentimentale sensualità di queste epistole sono una pura eco dello stile callimacheo. Molto più chiaro che in passato, però, è divenuto per noi anche il rapporto che esiste fra lo stile narrativo dei *Fasti* e quello degli *Aitia*: questo è il guadagno più importante ai fini del nostro tema.

Innanzitutto, il Callimaco elegiaco racconta in modo tale che il lettore non dimentica mai, durante la storia, la persona del narratore<sup>116</sup>. Si interrompe persino, come se la sua πολυιδρεία volesse indurlo a raccontare su Era qualcosa che la dea vedrebbe più volentieri cadere nell'oblio. Come uomo colto, egli rifiuta la solita designazione di *ἱερή* alla malattia che colpiva Cidippe. Alla fine cita la sua fonte, la mitologia di Ceo dell'antico Xenomede. Qui parla soprattutto il letterato, che non è pienamente assorto nel suo argomento, e in realtà lo sente e lo fa sentire come un argomento che egli allestisce per il lettore; e così, in altri passi degli *Aitia*, ha preteso che il lettore debba immaginare da solo ciò che egli non vuole esporre per amore di brevità (cf. Wilamowitz 1914, 224), oppure ha ricusato di vuotare l'intero sacco del suo sapere su qualche tema (fr. 177 Schneider [= 531 Pfeiffer]). Il caso è un po' diverso, ma comunque contrario a ogni obiettività epica, quando egli, invece di descrivere la notte di nozze di Aconzio, confessa di non saperne nulla, e di poter solo presumere che il giovane sposo

<sup>114</sup> Vedi Pohlenz (1911, 109ss.) – A buon diritto Pohlenz ha concluso, dal modo in cui ne parla Ermesianatte, che il poema per Bittis non era un ἐπικήδειον, ma era rivolto a lei da viva.

<sup>115</sup> Accessibile col massimo agio nella riproduzione di Brinkmann 1918, 477.

<sup>116</sup> Vedi Wilamowitz 1914, 241ss.

non avrebbe scambiato la sua felicità con la velocità di Ificle o con i tesori di Mida, «come mi confermeranno | tutti coloro che conoscono il dio crudele»: anche questo lo dice il letterato, che naturalmente non può avere alcuna notizia sullo svolgimento della notte di nozze, e non vuole cantare nulla che non sia testimoniato, così come l'uomo deve essere attendibile in tutto ciò che riferisce come accaduto!

Questo tipo di racconto elegiaco è, per quanto vediamo, un'invenzione di Callimaco. La differenza con quello di Antimaco è evidente, ma non bisogna nemmeno disconoscere la generale affinità. Antimaco prende le mosse dalla propria esperienza spirituale, Callimaco da episodi intellettuali; quello è stato guidato alle muse dalla passione, questo dal desiderio di ricerca; in Antimaco il lettore non doveva mai dimenticare – se il tema era eseguito diversamente – che il narratore è lo sfortunato amico della defunta *Lyde*; in Callimaco il lettore non deve dimenticare che il narratore è il dotto e spiritoso signor Callimaco di Cirene. Per l'epica un simile modo di esprimersi sarebbe mostruoso, e sarebbe impensabile in Callimaco, un artista stilisticamente preciso: i resti dell'*Ecale* non ne presentano alcuna traccia, e noi possiamo presumere con sicurezza che questo non è un caso dovuto alla nostra tradizione frammentaria.

Tuttavia non è che Callimaco avesse raccontato le sue storie elegiache con l'arido realismo dell'antiquario e le avesse solo condite con dotte allusioni; le ripetute apostrofi di Aconzio, che qui non sono semplici figure retoriche (vedi sopra p. 52), lasciano percepire che, di nascosto, il dotto poeta si è infiammato per il suo eroe, e che partecipa intimamente al suo destino<sup>117</sup>: in caso contrario, la sua fantasia seguirebbe Aconzio anche nella camera della sposa? E il narratore, inoltre, allude molto delicatamente al fatto che la propria esperienza amorosa gli guida lo stilo. È possibile che sia avvenuto qualcosa di simile per la descrizione del desiderio amoroso di Aconzio, che il poeta ha dipinto

<sup>117</sup> Noi chiamiamo il poema *Cidippe*, e la figura della fanciulla si è spinta in primo piano già per Ovidio, se egli dice (in *rem.* 391s.) *Callimachi numeris non est dicendus Achilles, / Cydippe non est oris Homere tu;* Callimaco, se avesse dato un titolo particolare alla sua elegia, l'avrebbe chiamata senza dubbio Aconzio. La chiusa accenna alla stirpe degli Aconziadi, fiorente ancora a Iulis di Ceo al tempo del poeta, e, dopo, lo ἴμερος di Aconzio (ὀξὺς ἔρωος, v. 75) è nominato come tema del componimento; chiaramente Cidippe è considerata solo come oggetto di questo ἴμερος, non in sé e per sé: in fin dei conti sappiamo che, prima del matrimonio, non conosceva affatto Aconzio, e quindi non l'amava.



con colori affettuosi – possiamo dedurlo con sicurezza dalla parafrasi di Aristeneto, sostenuta da citazioni letterali –, e sembra che sia stata proprio questa parte a procacciare al poema la sua popolarità presso i posteri; evidentemente non offriva un racconto continuato nello stile dell'epica, ma una descrizione riassuntiva, | culminante nel monologo di Aconzio, che non doveva essere di azione, bensì uno schietto monologo di circostanza<sup>118</sup>: uno dei modelli per i monologhi elegiaci di Ovidio, per la Tarpea di Propertio e per molti altri. Questa può essere stata una novità per il racconto elegiaco, all'epoca di Callimaco: senza un certo sentimentalismo personale, al poeta non poteva venire in mente quest'idea. Tuttavia in Callimaco non si mostra alcuna traccia di una manifestazione d'intimo interesse così indiscreta come quella che abbiamo trovato occasionalmente negli elegiaci romani, e di ciò lo crederemmo anche il meno capace fra tutti gli elegiaci ellenistici. – Il tono sentimentale, del resto, non era affatto mantenuto lungo tutta l'opera, come è logico e come i resti della storia di Eracle e Teiodamante<sup>119</sup> ci testimoniano al meglio; lì la narrazione sfiorava il burlesco: l'eroe, che mangia il bue rubato con tanto più gusto solo perché il contadino rapinato lo maledice orribilmente, deve accettare che il poeta ricordi le sue inefficaci lezioni di musica presso l'antico Lino<sup>120</sup>.

<sup>118</sup> La supposizione di Dilthey (1863), secondo la quale il monologo sarebbe servito a provocare la decisione di Aconzio di partire per Atene, è stata ora confutata, insieme all'ipotesi di questo viaggio in generale (e insieme alla localizzazione della storia ad Atene), dal ritrovamento dell'originale.

<sup>119</sup> Wilamowitz 1914, 227ss.

<sup>120</sup> Perché Callimaco ha scelto la forma elegiaca e non quella epica per il *Bagno di Pallade*? Si può fare un confronto propriamente solo con l'inno a Demetra, che ha altrettanto poco l'aria di un inno quanto i Λουτρά; in entrambi il narratore «parla» (λέγει) per intrattenere in modo edificante chi aspetta, mentre gli inni 1-4 ἄδονται ο ὑμνοῦνται: in entrambi, di conseguenza, lo stile è notevolmente più semplice che in quegli altri (anche l'erudizione, che in Callimaco cresce con la solennità, è misurata con maggior parsimonia). Nell'inno a Demetra, però, il poeta racconta, con le sembianze di una sincera commozione, l'orribile storia della tremenda vendetta di una divinità empicamente oltraggiata, che si mostra, nel castigo, in tutta la sua maestà: Pallade, durante il bagno che essa prende a mezzogiorno nel bosco silenzioso con una cara amica, è vista dal figlio di quest'amica, l'ingenuo cacciatore Tiresia – quasi una scena colta dalla vita borghese –, e, allorquando il giovanotto, conformemente all'inflessibile legge ma non per volontà di Pallade (come in Ferecide, la fonte di Callimaco), diventa cieco, la dea si dà la massima premura di stornare e placare i

Infine, ancora un particolare: l'*Ecale* narra con grande e, per quanto possiamo giudicare, uniforme estensione la storia della sosta di Teseo | presso la povera vecchia, la sua battaglia con il toro e il suo ritorno, soffermandosi affettuosamente anche sui modesti fatti esteriori, e introducendo nei grandi discorsi e dialoghi una profusione di argomenti che avevano solo un debole rapporto con l'azione principale. I racconti elegiaci dovevano, in sé e per sé, ricorrere a narrazioni più concise, ma ora la *Cidippe* ci insegna che Callimaco qui non ha affatto applicato la brevità così uniformemente come lì l'ampiezza. L'oracolo di Apollo riempie otto distici: il dio parla più come un consigliere chiacchierone e amichevole che come un profeta solenne, e non mira affatto ad una maestosa laconicità. Dopo, invece, non c'è nemmeno una parola su come e da chi Aconzio riceve il messaggio che lo chiama a Nasso per le nozze; non una parola nemmeno sul suo incontro con Cidippe o sui sentimenti di lei: il narratore, che aveva indugiato tanto copiosamente sul dolore d'amore dell'eroe, conclude la sua storia a passo forzato. Questa è un'*ἄσυμμετρία* alla quale ha diritto solo il poeta elegiaco, non quello epico. – Per il momento, il rapporto dei *Fasti* con gli *Aitia* si può determinare all'incirca così: nell'ideazione della struttura Ovidio ha mantenuto la forma callimachea, poiché parla in prima persona, inserisce elementi personali, e molto spesso, invece di raccontare semplicemente l'accaduto in quanto *vates*, dichiara l'origine del suo sapere. Certo, il modo prevalente in cui ciò accade è quello di una qualche divinità che scioglie i suoi dubbi o risponde alle sue domande<sup>121</sup>

---

lamenti e i rimproveri dell'amica, promettendo allo sfortunato un glorioso futuro come indovino, e regalandogli infine, oltre a una lunga vita, anche un grande bastone per guidare i suoi ciechi passi. È una dea davvero molto umana, cui non si può fare a meno di affezionarsi sinceramente. Callimaco non aveva dunque già pensato alla differenza fra la narrazione elegiaca ed epica in modo simile a Ovidio?

<sup>121</sup> I passi sono in Peter, *Introd.* 15. Ovidio si sforza di innalzare questo metodo al di sopra di un artificio convenzionale, descrivendo la figura del dio, le circostanze della sua apparizione, i suoi propri sentimenti e similia; nel proemio del sesto libro (v. 5) corrobora persino la realtà di queste apparizioni, di fronte agli scettici, con una motivazione filosofica: *est deus in nobis; agitante calescimus illo, / impetus hic sacrae semina mentis habet* (cf. Cic. *div.* I 110 – conformemente a Posidonio –: *divinatio naturalis [...] physica disputandi subtilitate referenda est ad natura deorum, a qua, ut doctissimis sapientissimisque placuit, haustos animos et libatos habemus; cumque omnia completa et referta sint aeterno sensu et mente divina, necesse est cognitione divinatorum animorum animos humanos commoveri*; e ivi 129: *animi*

(un modo che Callimaco aveva adoperato, semmai, solo in via del tutto eccezionale<sup>122</sup>), | ma non mancano nemmeno i casi in cui Ovidio, come Callimaco nei nuovissimi frammenti degli *Aitia* sullo straniero di Icos, raccoglie informazioni da persone che incontra o che cerca<sup>123</sup> (a questi casi, poi, è sempre connessa la descrizione di una circostanza della vita del poeta, ma questa descrizione non è mai, nemmeno lontanamente, così estesa come il banchetto di Pollide in Callimaco). Per il resto Ovidio si richiama almeno una volta, in modo imprecisato, agli *antiqui senes* (II 584), o dice di aver imparato una storia già da fanciullo (VI 917), o rende noto il racconto di una antica *fabula* (II 304, III 544, V 604, VI 320), o spiega in anticipo (similmente a Callimaco, vedi sopra p. 74) che vuole riassumere in breve una lunga storia (VI 585ss.), ma non si spinge tanto in là nell'ammissione della sua cultura libraria da citare, come Callimaco, un autore. Egli non teme di interrompere un racconto per rimandarlo a un libro

---

*hominum, cum aut somno soluti vacant corpore aut mente permoti per se ipsi liberi incitati moventur, cernunt ea, quae permixti cum corpore animi videre non possint*. A ciò che lo spirito «vede» in sogno appartengono, com'è noto, prima di tutto gli dèi stessi: al *vates* ispirato tocca, durante la veglia, quel che agli altri capita solo in sogno. Ovidio ha doppiamente diritto a una tale grazia, poiché non solo è un *vates*, ma anche *sacra canit* (v. 7 e 8); Giunone glielo conferma nell'epifania, descritta con cura particolare, che segue subito dopo, ai v. 21-24 (per la localizzazione nel *nemus arboribus densum* cf. Cic. *div.* I 114: *multos nemora silvaeque [...] commovet quorum furibunda mens videt ante multo quae sint futura*). È molto notevole il modo in cui Ovidio difende la propria credibilità quando, in un caso che segue poco dopo (v. 253), spiega esplicitamente di non aver visto la divinità ispiratrice (Vesta): egli non vuole mentire come gli altri *vates* (frainteso da Peter). Del resto il poeta è abbastanza discreto da incomodare le divinità solo quando bisogna sciogliere davvero un'aporia della dottrina sacrale romana: in via del tutto eccezionale, è posto in bocca a Mercurio il racconto di un catasterismo (V 697ss.), altrimenti il poeta narra a suo nome i miti di costellazioni, come i miti greci in generale. – L'epifania della divinità è spesso sostituita da una preghiera di soccorso o di insegnamento a lei rivolta: I 467, II 269 e 359, III 261 e 714, IV 723 e 808, VI 483; cf. Callimaco *hymn.* I 7, III 186.

<sup>122</sup>v. Arnim (1910, 9) ha supposto che sia Zeus a parlare negli ultimi versi degli *Aitia* (prima del distico di chiusura); è naturale, quindi, l'ipotesi che questi abbia rivelato al poeta qualche *ἄρτιον* relativo alla casa regnante.

<sup>123</sup>Su questo, vedi adesso Malten 1918, 175; ai tre casi da lui enumerati (IV 377: il veterano di Tapso, vicino di Ovidio nel circo; IV 938: un *flamen* al sacrificio dei *Robigalia*; VI 399: una vecchia signora ai *Vestalia*) si aggiungono anche IV 687 (l'ospite di Carseoli, presso il quale Ovidio alloggia durante il viaggio verso Sulmona) e VI 226 (la *flaminica* che lo consiglia sul momento giusto per le nozze di sua figlia).

seguinte (IV 55; cf. v. 199, dove il riferimento è abilmente intessuto nel discorso di Marte); non si permette, proprio come Callimaco nella *Cidippe*, di dare notizie che non siano consentite al *pius vates* (III 323ss.; cf. VI 325); osserva addirittura, mentre racconta la storia del Palladio, che egli stesso ha visitato il tempio di Pallade ad Ilio (VI 423). Le inserzioni eziologiche, che, come in Callimaco, richiamano ripetutamente il lettore al punto di vista contemporaneo del narratore, in entrambi sono offerte dall'argomento: s'intende che, in luogo del puro interesse erudito, c'è in Ovidio la tendenza sacrale, nazionalistica e cortigiana che imprime il marchio su quei riferimenti all'epoca contemporanea, ma spesso anche sullo stile generale del racconto. Esso, però, anche dove tratta di dèi, si mantiene apposta sotto il livello della grandezza epica: anche Callimaco, sembra, non ha considerato adeguata all'elegia la descrizione della solennità divina ed eroica. Ovidio, come anche Properzio, ha ampiamente approfittato della libertà che si prendeva il Callimaco elegiaco in relazione alla *συμμετρία* del racconto. A questo proposito, però, non è affatto sicuro che il poeta degli *Aitia* abbia dato all'aspetto sentimentale, ai momenti teneri, toccanti e patetici del racconto un'importanza così grande come i due romani: dobbiamo guardarci dal generalizzare il caso di Aconzio, in cui la *συμπάθεια* del narratore si manifesta apertamente. Altrettanto poco sicuro è che Callimaco, nella scelta e nello sviluppo dei miti narrati, abbia cercato l'aspetto patetico-toccante così a bella posta come Ovidio e Properzio: esso, in ogni caso, non è mancato nemmeno in lui<sup>124</sup>, e *inbelles*, come le elegie romane, sono state certamente anche le sue. È improbabile, però, che a Callimaco risalga lo stile che abbiamo trovato in numerosi racconti elegiaci dei romani: uno stile esageratamente sentimentale, ed elevato sino a fingere un immediato interesse all'azione.

Quest'ultima particolarità, però, trova la sua più evidente corrispondenza in un genere poetico che finora abbiamo del tutto ignorato: l'*epyllion* romano. Non c'è bisogno che io specifichi come le *Nozze di Peleo* di Catullo e la *Ciris* di oltre trent'anni più tarda si accordino su questo punto: in rigoroso contrasto con l'epica obiettività, esse sono tutte imbevute dell'interessamento esuberante e sentimentale del poeta al triste destino dei suoi personaggi, e di un interessamento che

<sup>124</sup> Così Knaack (1880) ha attribuito con grande probabilità agli *Aitia* la commovente storia di Fillide abbandonata, per tacere delle altre ipotesi meno sicure.

si rivela non solo nel tono generale del racconto, ma in esclamazioni, allocuzioni, osservazioni patetiche. E, allorché si sarà cominciato a notare questi paralleli, si vedrà facilmente che ancora altri aspetti, finora da noi attribuiti allo stile narrativo elegiaco, appartengono ugualmente all'epillio: l'asimmetria dello svolgimento, che proprio accenna soltanto, con estrema brevità, all'elemento oggettivamente essenziale, per soffermarsi tanto più a lungo su altri punti; la preferenza per i momenti sentimentali dell'azione; l'impiego del 'monologo di circostanza' per descrivere il dolore spirituale, in particolare il dolore d'amore. Non sarà forse, allora, che il racconto elegiaco dei romani si è sviluppato sull'epillio alessandrino<sup>125</sup>? |

Innanzitutto, di epillio 'alessandrino' si potrà parlare qui solo con notevoli limitazioni, ma abbiamo abbastanza epilli dell'epoca ellenistica più antica per poter giudicare il loro stile. I poemetti epici di Teocrito e di Mosco, come pure quelli, riuniti con essi nella raccolta dei poeti bucolici, di autori a noi noti che ci fanno scendere fino al secondo secolo inoltrato, non mostrano ancora alcuna traccia dello stile semilirico dei romani; si attengono tutti al tono schiettamente epico del racconto, con evidente imitazione omerica in molti dettagli. Porta un po' più lontano solo l'unico di questi poemi che tratti un argomento erotico<sup>126</sup>, l'*Europa* di Mosco: il monologo, al quale l'eroina è indotta dal suo sogno, e le parole di angoscioso lamento che essa proferisce mentre il toro la porta via suonano come un presentimento della maniera più recente, così come anche il tipo di racconto, assai incline all'ἔκφρασις, e l'inserimento di un mito simile, sotto la

<sup>125</sup> Rothstein a Properzio IV 4: «Questa [...] elegia racconta il mito del tradimento e della punizione di Tarpea alla maniera di un epillio alessandrino».

<sup>126</sup> Certo, anche il *Ciclope* e l'*Ila* di Teocrito sono degli ἔπη, ma l'allocuzione a Nicandro e il collegamento dei racconti con l'elemento privato (proprio come nell'*Ila* di Properzio) allontanano a priori ogni pensiero rivolto a Omero. Il *Ciclope* appartiene interamente alla poesia 'bucolica'. Non sappiamo di quanto sia debitore a Filosseno, ma in ogni caso l'ispirazione è venuta dalla lirica e l'atmosfera è all'opposto del sentimentalismo (Virgilio, poi, nella sua egloga più antica, ha tentato con poca fortuna di trasferire alcuni motivi del componimento in tutt'altra atmosfera). Gli antichi hanno attribuito, non senza cautela, anche l'*Ila* ai βουκολικά (Wilamowitz 1906, 174), ma, nonostante tutti gli elementi non-omerici, e nonostante la limitazione a ciò che è importante per lo scopo personale del racconto, il componimento è nientemeno che moderno nel senso dei νεώτεροι romani: il confronto con Properzio lo dimostra meglio di ogni analisi stilistica.

forma della descrizione di un'opera d'arte, sono i primi passi di ciò che abbiamo trovato compiuto in Catullo: la distanza è ancora abbastanza grande. La *Megara* devia dal modo epico antico in una direzione completamente diversa: certo, questo dialogo lacrimevole fra la moglie e la madre di Eracle, un singolarissimo tentativo di mostrare l'altro volto della gloria eroica negli effetti sui familiari, si oppone con ostentazione al compiacimento dei cantori epici per le gesta eroiche, e, con la sua immersione nell'animo femminile, indica la strada che poi i romani hanno percorso di preferenza; stilisticamente, però, il componimento conserva con assoluta franchezza la tradizione epica. La svolta verso l'epica 'lirica', quindi, deve essere arrivata in epoca tardo-ellenistica: credo che il patetismo molto elevato e inquieto di Bione (nell'*Adone*) e del suo scolaro (nell'*Epitafio*) offra un indizio per la determinazione temporale<sup>127</sup>. Gli epilli greci che servirono da modello a Catullo, a Virgilio nella storia di Aristeo e anche al poeta della *Ciris* sono spariti senza lasciare traccia: è un fatto deplorabile, ma istruttivo per la cautela che si deve osservare nelle conclusioni tratte *ex silentio* sui modelli greci | della poesia latina d'epoca cesariana e augustea.

Ora, naturalmente non si può negare a priori la possibilità di un'evoluzione dell'epillio del tutto indipendente, ma mi sembra molto più probabile l'influenza dell'elegia narrativa. Proprio in tutti i punti principali – partecipazione personale del poeta allo svolgimento, repressione di ogni aspetto puramente reale, accentuazione del lato sentimentale, approfondimento non dei *πᾶθη* eroici bensì di quelli toccanti solo dal punto di vista umano – è probabile la priorità dell'elegia, perché in essa il racconto, sin dalle origini, appunto, è legato direttamente all'esperienza interiore del poeta, ne è, direi quasi, plasmato. Se è esatta l'ipotesi che il racconto elegiaco, anche dopo aver lasciato da parte questa motivazione, ha conservato, solo un po' indebolito, il carattere originario, allora appare molto naturale anche l'altra ipotesi, e cioè che il racconto epico, nel corso del tempo, si è avvicinato a esso sempre di più, fino a che la differenza della forma intrinseca è scomparsa del tutto.

<sup>127</sup> Vedi la quarta appendice.

Spero che nuove ricerche, o, meglio ancora, nuove scoperte confermeranno il disegno che ho tentato di tracciare, o lo sostituiranno con uno migliore. Questo non riguarda ciò che considero come il risultato essenziale della mia indagine: mi interessava prima di tutto mostrare che e come Ovidio ha differenziato lo stile narrativo dei *Fasti* da quello epico delle *Metamorfosi*; per tal mezzo spero che si sia guadagnato qualcosa per la comprensione dell'arte di Ovidio.



## APPENDICI

## I (a pag. 11)

Erotismo divino delle *Metamorfosi*

Nei miti erotici sugli dèi Ovidio è solito riferire semplicemente che la bellezza di una fanciulla infiamma di desiderio il dio: è evitato un quadro minuzioso di questa passione, per la quale Ovidio dimostra altre volte una così grande preferenza. Peters<sup>1</sup> l'ha giustamente notato, ma non | è giusta la sua spiegazione, secondo la quale le storie di dèi, di solito, derivano dall'epoca preellenistica, che non conosceva ancora bene la psicologia dell'amore. Ovidio, infatti, proprio in questo argomento, avrebbe potuto facilmente sostituire con la raffinatezza moderna la primitiva semplicità che forse c'era nei suoi predecessori. Piuttosto, egli è sfuggito al pericolo di abbassare la nobiltà divina, e di mostrarla coinvolta nella debolezza umana, semplicemente constatando 'l'amore', senza soffermarsi sul lato fisico della passione: non descrive il suo graduale sorgere e crescere, né porta mai un dio al conflitto dell'amore con altri sentimenti, conflitto che, nelle storie d'amore degli uomini, gli offre la tanto desiderata occasione di dipingere pateticamente gli animi.

Gli dèi di Ovidio non soffrono, come gli uomini, per amori proibiti o sfortunati. Le bellezze della terra appartengono a loro, e questo non è certo l'ultimo dei motivi per cui essi sono *beati* nell'opinione di Ovidio. Non si parla molto di corteggiamento. Certo, qua e là si racconta, in poche parole, che l'amata respinge la richiesta del dio con virginea timidezza<sup>2</sup>, ma poi soccombe alla violenza, a meno che un'altra divinità, benigna, non la salvi con la metamorfosi. Un'eccezione è rappresentata dal primo racconto d'amore, ampiamente sviluppato: Apollo e Dafne (I 452-567)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Peters 1908, 70 e 73.

<sup>2</sup> Pan-Siringa (I 689), Nettuno-Coronide (II 574), Borea-Oritia (VI 684; cf. v. 689: *quid[...] admovi preces, quarum me decedet usus?*), Giove-Io (I 588).

<sup>3</sup> Il racconto è stato trattato minuziosamente, dopo altri, da Castiglioni (1906, 117ss.), il quale, con un'analisi dotta e acuta, cerca di dimostrare che esso (a prescindere dalla scena introduttiva, che Vollgraff 1909, 68 con ragioni inadeguate fa

Anch'esso è costruito secondo quello schema: richieste del dio che non vengono esaudite, inseguimento e salvataggio all'ultimo istante tramite metamorfosi. Qui, però, sono descritti con abbondanza di parole l'ardore della passione, l'entusiasmo del dio alla vista della fanciulla, la sua fallace speranza; qui il corteggiamento è presentato in un lungo discorso, e il dio si lamenta persino della propria debolezza (v. 519-524). Questa eccezione è scrupolosamente motivata. A bella posta il poeta ci mostra in primo luogo l'Apollo uccisore di Pitone, in tutta la sua imponenza: nella massima euforia della vittoria, ancora ignaro dell'amore, egli irrita il dio Amore, che parimenti, a modo suo, soggioga tutto e tutti, | e che si vendica con la sua freccia; così, ciò che non potrebbe essere un'ordinaria storia d'amore diventa la storia della disputa di due grandi divinità, e Apollo non soccombe, come un qualunque mortale, al fascino di una graziosa fanciulla, ma alla *saeva Cupidinis ira*. Il motivo dell'infalibile freccia d'amore, tanto banalizzato nella poesia ellenistica, riacquista qui, in questo *τηλαυγές πρόσωπον* di tutte le storie erotiche di metamorfosi, la sua grandezza originaria, per così dire. Il poeta bada anche a non far sentire l'invincibile ritrosia di Dafne come una sconfitta del dio durante il corteggiamento, sconfitta che sarebbe tornata a disonore di Apollo: egli inventa il nuovo motivo della freccia di piombo spuntata che infonde alla fanciulla il ribrezzo per tutti gli amori, e – a scapito della composizione e dell'effetto artistico – ci tiene a descrivere minuziosamente, prima della scena d'amore, il desiderio di perpetua verginità, suscitato, così, per volontà divina. Un'altra conseguenza, quindi, è che Dafne non può certo ascoltare prima il corteggiamento e poi fuggire – il dio ne sarebbe umiliato –, bensì fugge non appena Apollo la scorge, e questi allora – di nuovo a scapito del racconto – deve portare avanti il suo corteggiamento mentre segue la fuggitiva. In un primo momento la segue soltanto, per indurla a fermarsi spontaneamente: la insegue solo quando essa non

---

risalire parimenti alla fonte di Ovidio – Nicandro, secondo quanto è detto –) si attiene strettamente ad un poema ellenistico. Ritengo fallita questa dimostrazione. Dagli accostamenti di Castiglioni risulta solo che Ovidio adopera motivi ellenistici, e c'era a stento bisogno di dimostrarlo. Ritengo che sbaglia anche Peters (1908, 54 n. 1), quando tenta di spiegare le scabrosità nel racconto di Ovidio con l'incastro di due versioni del mito; inoltre il modo in cui Ovidio lavora è inteso troppo meccanicamente.

vuole ascoltarlo, e quando la fuga accresce il fascino di lei e quindi la brama di lui. Naturalmente la fanciulla soccomberebbe presto a questo inseguimento senza la metamorfosi liberatrice, con la quale, dunque, un dio intralcia nuovamente il desiderio del dio.

Un motivo prediletto dal mito antico è quello del dio che si impadronisce dell'amata trasformato in animale o con un altro mascheramento non-umano. Un'intera serie di simili storie è enumerata in VI 103ss.: sono le immagini che Aracne tesse nella sua tela a dispetto degli dèi (si vede che Ovidio ha sentito un fatto del genere come un'offesa alla dignità divina). La storia (narrata molto brevemente) della metamorfosi di Giove in aquila per il rapimento di Ganimede egli la pone in bocca a Orfeo (X 155-161), il quale non potrebbe iniziare più efficacemente di così il suo elogio dell'amore per i fanciulli, mostrando a quale umiliazione si sia sottoposto il dio supremo in grazia di un simile amore (*nulla tamen alite verti / dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre*: questo suona come una polemica contro altri miti di metamorfosi). Ovidio racconta in proprio nome solo una di tutte queste metamorfosi, anche se in tal modo deve rinunciare ad argomenti così spesso trattati e graditi come il cigno di Leda e la pioggia d'oro di Danae. Quest'unica eccezione è la storia di Europa (II 833), nella quale, però, è omessa la scabrosità del dio che, trasformato in animale, si impadronisce dell'amata: si dà la massima importanza a mostrare come il dio, anche nella metamorfosi, agisce in modo così soggiogante che la timida fanciulla gli si affida. E il poeta previene l'inevitabile dubbio sin dal principio, quando sottolinea personalmente che [v. 846s.] *non bene conveniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor*: si può vedere che è consapevole del distacco dalla solennità epica. La metamorfosi degli dèi in forma umana, invece, è autorizzata da molti esempi omerici in quanto autenticamente epica, ed in Ovidio serve, fra gli altri scopi, anche alle avventure amorose, seppur di rado: come vecchia nonnina, Apollo si procura l'accesso a Chione (XI 310); il Sole ottiene quello a Leucotoe sotto l'aspetto della madre di lei, e poi, quando *in veram rediit speciem*, essa gli si concede (IV 219); e anche Pomona ricambia l'amore di Vertumno quando egli getta via la maschera della *anus* e le si presenta nella sua divina bellezza (XIV 771)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Il motivo di questa e di altre metamorfosi degli dèi innamorati non è dunque, come pensa Peters (1908, 78), che le donne mortali non potrebbero sopportare la nuda vista degli dèi. Se di Mercurio, che scende sulla terra per amore di Erse, si dice

La metamorfosi di Giove in Diana, quando il dio si avvicina a Callisto, serve solo a raggirare la fanciulla. Questo singolarissimo trucco divino non è epico, bensì un'invenzione dei comici, ma è ovvio che Ovidio non l'ha preso in prestito direttamente da Anfide. E, va da sé, Ovidio ha escluso dal poema epico la piega comica vera e propria, cioè il fatto che l'innocente Callisto pensi sul serio di essere rimasta incinta di Diana, e che glielo rinfacci dopo la scoperta (Eratosth. *catást.*, p. 50 Robert). Cosicché in Ovidio, per amore dello stile epico, la storia manca dell'effetto vero e proprio: la storia in sé gli era gradita come variante di un episodio altrimenti molto regolare.

Ovidio non ha avuto paura di descrivere nel poema epico il dolore degli dèi per la perdita dell'amata<sup>5</sup>: qui gli dèi soffrono, è vero, ma il dolore è una passione di gran lunga più nobile dell'amore impaziente e insoddisfatto.

II (a pag. 46ss.)

#### Callisto in Ovidio

In Ovidio l'innocente Callisto è punita due volte per la perdita della sua verginità: Diana la scaccia dalla sua cerchia, dopo aver scoperto la gravidanza durante il bagno comune, | e Giunone la trasforma in un'orsa dopo la nascita di Arcade. Vive come tale, da sola, sui monti; quando, dopo lunghi anni, incontra il figlio, corre il pericolo di essere uccisa da lui: per impedirlo, Giove li innalza entrambi fra le costellazioni. Giunone chiede e ottiene da Oceano e Tetide che la nuova costellazione dell'Orsa non possa mai immergersi nel mare.

(II 731) *nec se dissimulat: tanta est fiducia formae*, ciò significa che il dio, sicuro in anticipo dell'impressione che farà, rinuncia ad impossessarsi dell'amata con l'astuzia di qualche travestimento.

<sup>5</sup> Apollo-Coronide (II 621), Apollo-Ciparisso (X 141), Sole-Leucotoe (IV 245). Particolarmente patetici sono il lamento di Apollo per Giacinto in X 162 cantato da Orfeo (cf. sopra) e il lamento di Venere per Adone in X 721.

Io credo che il rapporto di questa versione con le precedenti si possa cogliere, insieme all'azione ricreatrice di Ovidio, più nitidamente e precisamente di quanto sia capitato fin qui nella trattazione dei miti. Ci sono tre punti da considerare:

1. Nelle versioni del mito più antiche Callisto è uccisa o trasformata da Artemide. La poesia ellenistica ha introdotto la gelosa Era: è lei che trasforma Callisto e poi la fa uccidere da Artemide (come fonte di questa versione lo scolio a *Iliade* XVIII 478 nomina Callimaco)<sup>6</sup>, oppure Zeus trasforma l'amata per proteggerla dalla rabbia di Era, e questa induce Artemide, ignara della metamorfosi, ad abbattere l'orsa. Ovidio dunque combina il motivo della punizione di Artemide e quello della punizione di Era, e di conseguenza fa sì che la prima consista solo nell'esilio dalla compagnia della dea (del quale tutto il resto della tradizione non sa niente). Bisogna inoltre addurre il motivo per cui Giunone rimanda così a lungo la sua vendetta (II 466-469): *senserat hoc* (cioè che Callisto è la sua *paelex*) *olim magni matrona Tonantis, / distuleratque graves in idonea tempora poenas. / Causa morae nulla est* (cioè visto che ora Diana ha tolto il suo appoggio a Callisto) *et iam puer Arcas – id ipsum / indoluit Iuno – fuerat de paelice | natus*; dunque il parto, così dobbiamo intendere, attira di nuovo lo sguardo di Giunone sull'odiata fanciulla, e la induce al compimento della punizione a lungo differita. Certo, questo non è espresso in modo del tutto chiaro con *id ipsum indoluit*, ma si capisce benissimo perché Ovidio

<sup>6</sup> Sono incerto se (con Franz 1890, 285ss.) dobbiamo credere a questo testimone ben poco attendibile, e interpretare l'altra versione come la variante di un mitografo. Nella versione 'callimachea' è sconveniente la duplice vendetta di Era. Nell'altra (in Apollodoro III 100ss.) è molto ben inventato il fatto che Era, dopo aver osservato la metamorfosi (come nel caso di Io), metta la cacciatrice Artemide sulle tracce dell'orsa, per non gettare lei stessa le mani sulla fanciulla odiata e suscitare così l'ira di Zeus: una nuova motivazione, finemente escogitata, dell'antica forma del mito secondo la quale Artemide avrebbe ucciso Callisto. Ne deriva, inoltre, una serie di mosse e contromosse di Zeus ed Era, in rapido succedersi: 1. Infedeltà di Zeus. 2. Scoperta da parte di Era. 3. Metamorfosi di Callisto da parte di Zeus. 4. Uccisione da parte di Era-Artemide. 5. Innalzamento a costellazione da parte di Zeus. A ciò seguirebbe, nel migliore dei modi, la sesta mossa, che compare solo in Ovidio, ma che è di certo ellenistica: l'ultima vendetta di Era sulla fanciulla assunta fra le stelle. (Qui è completamente eliminata la costellazione di *Arktophylax*: per ordine di Zeus, Arcade è tolto dal corpo della madre uccisa, e affidato alle cure di Maia.) La versione 'callimachea' mi sembra un evidente peggioramento di quella così ricostruita; lascio in sospeso se si possa ritenerne capace Callimaco.

faccia accadere il parto prima della metamorfosi (non dopo), e quindi non faccia intervenire Giunone direttamente dopo il ripudio: ottiene così il motivo che provoca l'azione di Giunone e il suo astioso discorso (v. 471ss.), e inoltre risparmia a se stesso e al lettore il fatto incredibile che un'orsa dia alla luce un bambino, fatto di cui la poesia più antica non si era affatto scandalizzata (c'è un totale errore su questo punto in Pressler 1903, 56). Certo, il passaggio, così, non è riuscito in modo del tutto impeccabile, ma almeno è comprensibile<sup>7</sup>. – Naturalmente non si può stabilire con assoluta certezza se Ovidio abbia inventato per conto suo questa combinazione dei due castighi (e la forma del primo), ma io (con Ehwald a II 401-530) lo ritengo molto probabile: simili arricchimenti, ottenuti con la fusione di più versioni dei miti, come abbiamo visto a proposito dei *Fasti*, sono caratteristici della *mitopoïia* di Ovidio. – Le scene di Giunone si adattavano perfettamente alla narrazione epica: la violenza della dea piena di odio e gelosia, la sua richiesta alle divinità non-olimpiche<sup>8</sup>, la sua grande *indignatio* ai v. 512-526 (con chiara reminiscenza, al v. 516, dell'*indignatio* di Virgilio in *Aen.* I 48) sono tutti motivi schiettamente epici. Nella narrazione dei *Fasti* il ruolo di Giunone, anche se di contenuto sostanzialmente uguale, è però molto compresso (a solo tre distici in tutto).

2. Una seconda importante innovazione di Ovidio – e questo non risalta affatto nelle analisi finora compiute – è la scena dell'incontro fra la madre e il figlio, e con essa la motivazione del catasterismo. Naturalmente la costellazione di *Arktophylax* un tempo è stata, come dice il suo nome, il guardiano dell'orsa, anche se ciò non è espresso chiaramente nei mal ridotti *Catasterismi* eratostenenici che possediamo (p. 52ss. Robert). Come tale, egli corre sconsideratamente dietro all'orsa (in cui non riconosce sua madre) nel santuario di Zeus

<sup>7</sup> Lo fraintende, per esempio, Wichers (1917, 54ss.), che ne deduce la priorità del racconto dei *Fasti*, dove manca ogni motivazione al rinvio della vendetta. Wichers non è nel giusto nemmeno quando si scandalizza per il v. 453, dove la scoperta è posta al nono mese di gravidanza: ciò corrisponde esattamente all'ἐπίτοκον ἤδη οὖσαν di Eratostene. Il parto avviene naturalmente nel decimo mese (cf. VIII 500, IX 286, X 296, 479, *fast.* II 175 e altri).

<sup>8</sup> Io non credo che, come pensa Wichers (1917, 59), Ovidio abbia solo trasferito questa azione conclusiva da Artemide ad Era. Artemide non ha rapporti con la vecchia coppia delle profondità marine (che Era visita anche in *Iliade* XIV 200), e l'insaziabile sete di vendetta è certamente un tratto inventato per la moglie oltraggiata, non per l'amica delusa.

Liceo, che è un ἄβατον, | e, giacché allora devono essere entrambi uccisi dagli Arcadi per la violazione del comando divino, Zeus li salva trasformandoli in costellazione<sup>9</sup>. La circostanza nella quale Ovidio fa avvenire il mutamento in costellazione non è affatto adatta al nome di *Arktophylax*: per questo io credo che nessun poeta ellenistico sia stato capace di inventarla. Tuttavia, con il suo pathos accresciuto e la raffinata ideazione del tormento interiore – la madre deve temere di essere uccisa dal proprio figlio, che essa ha riconosciuto, ma da cui non può farsi riconoscere –, essa è perfettamente in linea con il modo di comporre ovidiano.

3. C'è infine un terzo punto, in realtà meno importante, ma comunque caratteristico per Ovidio. L'epitome di Eratostene (Esiodo) e gli scolii ad Arato raccontano semplicemente che Artemide avrebbe scoperto la gravidanza quando, una volta, aveva visto Callisto λουομένην; le narrazioni latine ampliano il fatto a *lavacro partum accelerans* (scolio a Germanico), oppure a *prope diem partus in flumine corpus exercitatione fessum cum recrearet* (Igino [*astr.* II 1,1]); intendono, cioè, certo molto giustamente, che la fanciulla è stata sorpresa da Diana mentre faceva il bagno. Nella versione 'callimachea' la scoperta non avviene. Solo Ovidio racconta che Diana fa il bagno con la sua cerchia, e che Callisto è costretta a spogliarsi. La sua fantasia sensuale si compiace dell'immagine, ma così egli, e questo è ancora più importante per lui, ottiene l'occasione di descrivere la condizione spirituale di Callisto (*erubuit / ... moras quaerit; dubitanti vestis adempta est / ... attonitae manibusque uterum celare volenti* [v. 460ss.]). Per lo stesso motivo ha arricchito la storia con la scena (interamente priva di conseguenze per l'intreccio) dell'incontro con Diana subito dopo l'aggressione di Giove (v. 441-452), e questa è senz'altro una sua trovata.

<sup>9</sup> La vicenda è stata spesso fraintesa (così da Franz 1890 e Pressler 1903); qui non si parla affatto di un intento ostile di Arcade. In questa versione, poi, mitografi latini (p. 76ss. Robert) hanno interpolato la versione ovidiana: a caccia nei boschi, Arcade si imbatte nell'orsa, e la insegue nel territorio sacro; c'è quindi un raddoppiamento del pericolo mortale per l'orsa, e la rinuncia a dare un senso al nome *Arktophylax*. L'inventore della versione eratostenica (certo non Eratostene stesso) ha presumibilmente attribuito all'orsa (che anche qui mantiene la sua coscienza umana: ἀγνοήσασαν τὸν νόμον) l'intento di chiedere a Zeus la salvezza nel suo santuario.



È proprio questo, allora, l'aspetto essenziale, più importante di tutte le innovazioni tecniche: in modo totalmente diverso da quel che dobbiamo supporre, ad esempio, per il racconto ellenistico sopra ricostruito, in Ovidio è posta in primo piano l'esperienza e la sofferenza spirituale di Callisto. Si consideri di nuovo il racconto solo da questo punto di vista, e si rimarrà stupiti dell'abbondanza di stati e processi psichici cangianti che il poeta ci descrive.

### III (a pag. 48)

#### I monologhi delle *Metamorfosi*

I monologhi delle *Metamorfosi* si dividono chiaramente in vari gruppi: |

1. Monologhi di indignazione e minaccia: Giunone (prima della vendetta su Semele) in III 262-272; (prima della vendetta su Ino) in IV 422-431; Borea (prima del rapimento di Oritia) in VI 687-701. Discorsi minacciosi più brevi: Giunone (a Eco) in III 366ss.; Minerva (prima della punizione di Aracne) in VI 2ss.; Diana (contro Oineo) in VIII 279ss.; Canente (contro Pico) in XIV 355-357. Anche il discorso minaccioso di Giunone a Callisto in II 471-475 è da considerare senz'altro un monologo emotivo, non una vera allocuzione. – Il modello di questi monologhi sono le grandi *indignationes* di Giunone in Virgilio (*Aen.* I 37ss.; VII 293ss.), che dal canto loro si ricollegano ai monologhi di Poseidone in Omero (cf. Heinze 1915<sup>3</sup>, 428 [= 454]).

2. Gli *ultima verba* prima della morte, specialmente prima del suicidio, che viene motivato in un monologo: Piramo in IV 108-115; Tisbe in IV 148-171; Alcione in XI 684-707 (prima in risposta alle domande della nutrice, poi come vero monologo emotivo rivolto al marito defunto, culminante nella decisione di morire, che però non è subito eseguita); Aiace in XIII 387-390; Ifi in XIV 718-732. – Qui c'erano a disposizione di Ovidio diversi precedenti: il dramma (specialmente le ultime parole di Aiace in Sofocle), poeti ellenistici (le parole d'addio di Ifi sono in strettissimo rapporto con Teocrito XXIII), i monologhi di Didone in Virgilio. Si può supporre che questi *ultima verba* siano mancati raramente nei racconti ellenistici che terminavano col suicidio degli amanti infelici.

3. Il lamento funebre: Apollo per Giacinto in XI 778-782

(culminante nella decisione delle onoranze postume); Venere per Adone in X 724-731 (che prepara la metamorfosi); Ecuba per Polissena in XIII 494-532 (la conclusione porta avanti per bocca di Ecuba, abbastanza freddamente, il racconto che altrimenti avrebbe dovuto fare lo stesso poeta); Esaco per Esperia in XI 778-782 (finisce con la decisione del suicidio). – Anche questo era, da molto tempo, un modello tradizionale (cf. Heinze 915<sup>3</sup>, 430 [= 455]), ma Ovidio non ha trovato adatta al poema epico la monodia puramente lirica: ha sempre elevato il lamento al rango di componente dell'intreccio, facendolo sfociare in una decisione.

4. Più originale, e chiaramente trattato da Ovidio con speciale predilezione e impiego di tutta la sua arte, è un gruppo di grandi monologhi che descrivono il contrasto di due forze nell'animo del parlante. Nonostante tutta la loro sostanziale affinità, le differenze di impianto ed esecuzione sono così grandi che vale la pena trattarli separatamente. |

*Medea* (VII 11-71) diviene consapevole del suo amore per Giasone quando si accorge che non può obbedire all'ordine del padre (v. 11-21). E allora, rintuzzando le obiezioni della propria *ratio*, si figura ciò che accadrà, in quattro parti e in sequenza cronologica: il pericolo di Giasone, nel quale sarebbe crudele non aiutarlo (v. 21-38)<sup>10</sup>; il comportamento di Giasone dopo il salvataggio: egli non la lascerà da parte (v. 39-50); l'abbandono della patria e dei suoi: in cambio avrà

<sup>10</sup> Il motivo ritorna nel monologo di Atalanta prima della gara di corsa con Ippomene (X 611-635), in cui Ovidio, diversamente dal monologo di Medea, ha cercato di mostrare l'amore non ancora consapevole di se stesso (*ignorans amat et non sensit amorem*) in lotta col proposito di rimanere nubile (che qui è motivato da un oracolo di cattivo augurio, non da una libera decisione della fanciulla). Anche lì, accanto alla bellezza di lui (e Atalanta si convince di non esserne colpita), stanno *actas et genus et virtus* (v. 615-617), ma vi si aggiunge l'amore di Ippomene (v. 618, 627). Non è perfettamente chiaro se e come nella versione esiodea del mito, che Ovidio segue per il resto (cf. Robert 1887, 448), l'amore di Atalanta (che in ogni caso Ovidio non ha inventato da sé, cf. Teocrito III 40) fosse collegato al motivo delle mele di Afrodite che ostacolano la sua corsa; nel racconto di Ovidio sulla gara di corsa l'amore non è più menzionato, anche se il desiderio *utinam velocior esses* (v. 629) sembra predisporre il contributo. Ovidio, però, ha creduto forse di aver svelato a sufficienza, con le parole conclusive del monologo («*quodsi felicior essem / nec mihi coniugium fata importuna negarent*»), la decisione di Atalanta di fermarsi. S'intende, poi, che il tema dell'amore è obiettivamente superfluo, e forse Ovidio lo introduce nella versione esiodea, prendendolo da un'altra fonte, solo per poter inserire il monologo, ossia la complicazione psicologica.

di meglio (v. 51-61); i pericoli del viaggio: unita all'amato, per lei sarà una gioia affrontarli (v. 62-68). Inaspettatamente, però, in un breve pezzo conclusivo (v. 69-71), ancora per questa volta il dovere riporta la vittoria sull'amore<sup>11</sup>, perché il poeta, in seguito, possa descrivere la vittoriosa impressione del reincontro con Giasone, e quindi introdurre un ultimo cambiamento drammatico. – È chiaro che Ovidio, quando compose il proprio monologo, aveva davanti agli occhi la Medea di Apollonio, ma non sono meno evidenti le grandi differenze. L'eroina di Apollonio è l'innocente e timida fanciulla in cui il sentimento di pudore virginale e di castità lotta con l'amore; nel decisivo incontro con Giasone non pensa ancora a seguirlo come sua sposa: tutto ciò che desidera è che egli, una volta in patria, non voglia dimenticarla rivelandosi ingrato. Nella Medea di Ovidio non lottano fra loro due sentimenti, ma *ratio* e *furor* (v. 10), *mens* e *cupido* (v. 19), e le conseguenze della sua decisione (la fuga, il matrimonio, i pregi della Grecia civilizzata | di fronte alla sua patria barbarica), le si presentano chiaramente davanti agli occhi prima ancora che Giasone abbia avuto l'occasione di parlarle anche solo della possibilità che lei lo segua. Non agisce dunque per un vago impulso, ma con la chiara consapevolezza della sua meta e delle strade che vi conducono: il monologo esprime tutto questo nel modo più trasparente. Si può definire 'retorica' questa intellettualizzazione dell'esperienza interiore, ma non si dovrebbe pensare di poter ricondurre senza fatica a un paio di regole scolastiche e di formule declamatorie l'innegabile affinità della poesia ovidiana con la retorica contemporanea, un fenomeno le cui radici affondano profondamente nel modo di concepire la vita da parte della generazione ovidiana. Il monologo di Medea non è una *suasoria* (in cui l'oratore deve prima di tutto sapere esattamente ciò che vuole), e nemmeno una *thesis* (quale principio di validità generale sarebbe dimostrato qui?), e non si ottiene proprio niente per la comprensione del passo se si appiccicano alle sue singole parti le etichette dei *τελικὰ κεφάλαια*<sup>12</sup>. Prima, però,

<sup>11</sup> «*Coniugiumne putas speciosaque nomina culpae / inponis Medea tuae?*», sulla traccia della Didone di Virgilio (IV 172) *coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam*.

<sup>12</sup> Brück (1909, 19ss.) ha cercato di analizzare, in quanto *θέσεις*, il monologo di Medea e gli altri discussi qui nel seguito: un tentativo che è adattissimo ad illustrare la sterilità di simili, superficiali metodi di studio. Quando Medea cerca di convincersi che per non essere crudele dovrebbe salvare, anche se non lo amasse, l'innocente, il

continuiamo nella rassegna, per richiamarci alla mente la varietà dei passi analoghi.

Il monologo di *Scilla* (VIII 44-80) deve mostrare come la fanciulla innamorata giunga all'orribile decisione di offrire in sacrificio al suo amore la testa del padre. Qui lo scopo non è stabilito fin dal principio, e non si tratta di sostenere l'affetto passionale contro gli argomenti della ragionevolezza o del senso del dovere. Scilla fissa lo sguardo sulla splendente tenda militare di Minosse; all'inizio pensa solo alla guerra, che le ha portato dolore e gioia insieme: dolore perché l'amato è un nemico, gioia perché lo ha conosciuto (v. 43-46). Il dolore, però, potrebbe già essere finito, se Minosse prendesse proprio lei come ostaggio, come pegno di pace (v. 47 e 48; qui ha in mente la possibilità dell'accordo pacifico: il pensiero del delitto è ancora lontano). Quest'immagine risveglia di nuovo l'ardente bramosia per l'uomo bellissimo, da cui nasce il desiderio, prima assolutamente assurdo (*pennis lapsa per auras*), di poter condurre lei stessa la trattativa | col nemico; gli concederebbe tutto, eccetto il tradimento della patria (v. 48-56)<sup>13</sup>; quando in lei affiora il pensiero che Minosse potrebbe esigerlo, non può fare a meno di abbandonarsi a quest'idea, e cerca di convincersi che, forse, sarebbe persino una fortuna per la patria: dopo tutto, quest'ultima è destinata a soccombere, e allora perché Minosse non dovrebbe ottenere il successo grazie al suo amore, invece che con le proprie armi? Senza che essa lo voglia, l'amato si spinge di nuovo al centro della sua riflessione: così, non lo minaccerebbe più alcun pericolo. Questo le dà l'ultima spinta: il tradimento è una faccenda risolta (v. 57-68). La sua attuazione, però? Soltanto adesso pensa al padre: lui è l'unico ostacolo su quella strada; lo scellerato desiderio preme sulle sue labbra: *di facerent sine patre forem* [v. 72]. Dal desiderio alla decisione di esaudirlo da sola c'è solo un passo (la *pietas* non riesce nemmeno a parlare): si

---

bello, nobile, valoroso giovanotto, ciò equivale a una *λύσις κατὰ τὸ δίκαιον*; quando si figura i pericoli del viaggio, si tratta di una *ἀντιθεσις ἐκ τοῦ χαλεποῦ*, e via dicendo: si può davvero credere che Ovidio abbia preso le mosse da questi *κεφάλαια*, così poco intonati all'esposizione? E se questo è assolutamente inaccettabile, che senso ha apporre delle etichette? Naturalmente, l'ordine dei pensieri davvero attribuito da Ovidio, come io l'ho brevemente abbozzato sopra, non si nota con una simile 'analisi'.

<sup>13</sup> Nei v. 44-54 dobbiamo riconoscere, secondo Brück (1909, 21), un *prooemium* ἀπ' ἐγκωμίου (cf. Teone *prog.* 121, 2); ciò è sbagliato tanto quanto è ottuso il riassunto dell'intero monologo: *deliberat illa, an patrem prodat Minoique adsit*.

convince che sia *ignavia* aspettare l'esaudimento dagli dèi, *fortitudo* eliminare l'ostacolo all'amore, e con quale facilità può farlo: le basta solo rubare la ciocca del padre, e allora avrà in mano la più grande gioia della vita (v. 69-80). Si dice che il 'modello' di Ovidio sia il monologo di Tarpea in Properzio IV 4: il risoluto proseguire dell'ordinata argomentazione di Ovidio si distingue tanto dalle sregolate e ondegianti fantasticherie di Tarpea (che già dal principio trova comprensibile il tradimento di Scilla e di Arianna, e che alla fine del suo monologo non è andata più lontano rispetto all'inizio) quanto è possibile, in genere, nel trattamento di due temi molto affini. Il monologo di Tarpea offre un quadro lirico della passione sfrenata; il monologo di Scilla mostra la genesi di una decisione, ed è quindi una parte dell'intreccio, del progressivo racconto epico in forma di monologo. Ovidio ha ben ponderato il fatto che Scilla se la cavi con un sofisma a buon mercato riguardo al tradimento della patria, e che essa non indietreggi nemmeno di fronte al delitto contro il padre: la sua Scilla è davvero, come la chiama lo *iustissimus Minos*, una *infamia saeculi* (v. 97)<sup>14</sup>, ed è completamente diversa dalla Scilla della *Ciris*, che soccombe dopo una lunga lotta alla passione impostale dall'ira divina. |

Il monologo di *Bibli* (IX 474-516) mostra il modo in cui l'innamorata giunge alla inaudita decisione di offrirsi da sola al fratello come amante. Qui, diversamente da Medea, non si tratta di una lotta del sentimento passionale contro il raziocinio, né, come per Scilla, della crescita graduale di un piano criminoso abbellito dalla sofistica dell'amore: Bibli, fino alla decisione, non si nasconde ancora di desiderare un peccato, ma non può resistere alla brama peccaminosa, che si era impadronita della sua fantasia ancor prima che lei fosse disposta

<sup>14</sup> A ciò corrisponde perfettamente il resto del racconto. Al posto dei lamenti e delle preghiere toccanti di Scilla legata alla nave da Minosse nella *Ciris*, Ovidio, ai v. 108-142, ha lo scoppio d'ira di fronte alla partenza di Minosse *consumptis precibus violentam transit in iram* (non in un monologo, ma rivolta a Minosse), in cui essa si riconosce da sé colpevole dello *sceclus*; soltanto, non si capacita del fatto che Minosse, dopo aver vinto grazie a quel delitto, non si mostri grato: solo in questo vede la sua *feritas*. Non è nemmeno legata alla nave da Minosse, come in tutto il resto della tradizione (eccetto che in Igino, *fab.* 198, dove però è probabile, secondo me, un prestito da Ovidio, nonostante Knaack 1902, 220) – questo potrebbe suscitare pietà –, ma invece si getta in mare dietro alla nave che parte, la raggiunge *faciente / cupidine vires*, e *haeret comes invidiosa carinae* [v. 143s.]: questa è, credo, un'invenzione di Ovidio, in cui egli rimane fedele alla sua interpretazione di Scilla.

ad ammettere a se stessa, con chiara consapevolezza, il suo amore. Si compiace del sogno che le simula l'unione col fratello, mentre respinge ancora lontano da sé il pensiero dell'unione reale, ma l'immagine viva del piacere sognato la trascina già più avanti, verso il desiderio di non essere parente di Cauno, per poter diventare sua moglie: con ciò l'amore, fin qui negato, è ammesso, benché non sia ancora esplicito, ma rimane ancora salda l'impossibilità del suo appagamento (v. 492-494). Ritorna di nuovo al suo sogno, con parole simili a quelle adoperate all'inizio del monologo, ma ormai gioca con la possibilità che la visione diventi realtà (*an habent et somnia pondus*), per poi respingerla subito da sola, inorridita: *di melius!* [v. 496], e rifiuta senza indugio anche l'idea, nata dal richiamo agli dèi, che dopo tutto sull'Olimpo ci sono matrimoni tra fratelli, per rafforzarsi nella decisione di strappare dal cuore l'amore proibito – qui infine l'*ardor* è ammesso apertamente –; in caso contrario, prega di morire: allora il fratello la bacerà distesa sul *torus*; si vede come la fantasia innamorata vince col suo fascino persino il pensiero della morte. Ora pensa per la prima volta a come il fratello potrebbe mai considerare i suoi desideri<sup>15</sup>: di certo come un delitto! Eppure le Eolidi non la pensarono così: si spaventa da sé di avere subito a sua disposizione questo esempio, e respinge via, per l'ultima volta, le *obscenas flammias*. La fantasia, però, si è ormai impadronita di quel ragionamento sulla decisione del fratello, e lo volge dall'altra parte: dopo tutto, se avessimo i ruoli scambiati, e se fosse lui a corteggiare me, | allora, lo ammette, lei forse potrebbe soccombere; e questo grande passo in avanti, non appena è compiuto, la trascina più lontano: le si presenta alla mente *l'ipsa petam*, si raffigura l'incontro col fratello, sa che l'amore vincerà ogni ritegno, e ora le sembra un'inezia confessare il suo amore, almeno per lettera. – Qui il sogno, in cui vengono a mancare gli impedimenti della coscienza desta, fa maturare i desideri segreti, e quindi Bibli, da sveglia, pensa di poter giocare senza pericolo col ricordo del sogno, finché esso, a lungo andare, conquista anche il pieno controllo delle sue azioni. Come ciò accada è rappresentato con

<sup>15</sup> «*Et tamen arbitrium quaerit res ista duorum: / finge placere mihi, scelus esse videbitur illi*» (v. 505), cioè: «e anche a prescindere da quel che è stato appena detto (questo significato di *et tamen* come 'e del resto' è ripetutamente sottovalutato, cf. V 373, IX 601, *fast.* III 79, IV 699), cioè dalla mia decisione: dopo tutto qui sono due, non una, le persone che devono decidere; e, se anche io volessi, mio fratello non lo farebbe certamente».



una sorprendente raffinatezza psicologica, ma anche con sorprendente audacia: la scena ai v. 470ss. è forse quanto di più ardito, in campo erotico, s'incontri nelle *Metamorfosi*. Qui è assolutamente impossibile pensare alla scuola retorica come alla madre di una simile prodezza. Lo sviluppo prosegue col suo passo sicuro: ogni anello della catena è saldamente legato col precedente e col successivo<sup>16</sup>. |

Il monologo di *Altea* (VIII 481-551) presenta una lotta interiore non erotica, il conflitto fra amore fraterno e materno: è un monologo risolutivo in senso doppio, poiché decide della morte di Meleagro e del suicidio di Altea. I *dubii affectus* sono ampiamente descritti già prima (v. 462-477); in verità il monologo fa solo vedere ancora una volta, dal punto di vista drammatico, ciò che prima era presentato dal punto di vista epico: si vede come Ovidio si sforzi di esaurire il problema sotto ogni forma. La particolarità del caso è che qui lottano

<sup>16</sup> Ben più scadente nell'invenzione e nell'esecuzione è il monologo di Mirra in X 320-355, che tratta un tema simile (amore della figlia per il padre). Già l'introduzione alla vicenda non è accurata: il monologo non accenna nemmeno con una parola alla circostanza nella quale è posto – decisione fra i pretendenti, vedi v. 315 e 356 –. Mirra si attiene, in un primo tempo, agli argomenti cinico-stoici in favore del matrimonio fra parenti (*damnare negatur / hanc venerem pietas* [v. 323s.]: c'è quindi un richiamo ad altri), cioè l'usanza degli animali ed i νόμιμα βαρβαρικά (cf. Diogene in Dione Cr. X p. 305 R.) contro la ristrettezza mentale di Edipo: ἡγανάκτει καὶ ἐβόα μεγάλα, ὅτι τῶν αὐτῶν πατήρ ἐστὶ καὶ ἀδελφὸς καὶ τῆς αὐτῆς γυναικὸς ἀνὴρ καὶ υἱός (cf. v. 438: *tunc soror nati genetrisque vocabere fratris?*): οἱ δὲ ἀλεκτρούνες οὐκ ἀγανακτοῦσιν ἐπὶ τούτοις οὐδὲ οἱ κύνες οὐδὲ τῶν ὄνων οὐδεῖς, οὐδὲ οἱ Πέρσαι καὶ τοὶ δοκοῦσι τῶν κατὰ τὴν Ἀσίαν ἄριστοι (cf. Zenone in Sest. Emp. *Pyrrh. hyp.* III 246). Il secondo tentativo di dimostrare il suo diritto ad amare il padre (v. 337-340, trattato, proprio come il precedente e il successivo, con particolare incapacità di comprensione da Brück 1909, 24, seguito purtroppo da Ehwald) – *quia iam meus est, non est meus?* e così via – non è davvero nient'altro che una debole sentenza declamatoria; il collegamento del v. 341 non è chiaro: una rarità in Ovidio. Poi, ai v. 345-353, c'è una autoinveittiva poco convincente, con un palese prestito da una celebre invettiva di Cicerone (*quot confundas et iura et nomina, sentis: tunc eris et matris paelex et adultera patris etc.*; cf. Cic. *Cluent.* 199 *atque etiam nomina necessitudinum, non solum naturae nomen et iura mutavit: uxor generi, noverca filii, filiae paelex*; così anche Sen. *contr.* VI 6: *generi adultera, filiae paelex*), e un avvertimento contro la punizione delle Erinni, che, notizia a me altrimenti ignota, puniscono anche i peccati del pensiero. Fa stupire che qui sia proclamata la sacralità del *naturae foedus*, dopo la frase (v. 330): *quod natura remittit, invida iura negant*; è come se Ovidio volesse mostrare in che modo simili argomenti si lascino volgere in entrambe le direzioni. La conclusione (v. 354ss.), una ripresa più opaca della riflessione di Scilla in IX 505ss., prepara la scena seguente: dobbiamo sapere quali desideri ha in cuore Mirra quando affronta il padre.



affetto contro affetto, non affetto contro ragione, o senso del dovere, o intento. I monologhi finora discussi s'iniziavano, in modo relativamente tranquillo, col dilemma: Altea comincia con l'invocazione alle Erinni, nella massima *ira* (v. 474), chiaramente decisa allo *scelus* e al *nefas* del sacrificio che vuole offrire ai Mani dei fratelli. Quando, però, pronuncia l'*accipite inferias* e vuole porre il tizzone sul fuoco, la mano rifiuta di obbedire: l'affetto opposto agisce contro il suo volere. Essa gli si ribella, *resuscitat iram* figurandosi le conseguenze che avrebbe la sua debolezza, e giunge di nuovo al *pereat sceleratus*, ma, mentre in un nuovo accecamento trionfa sulle conseguenze di questa rovina per il padre e la patria – *spemque patris regnumque trahat patriaeque ruinam* [v. 498] –, sente che con ciò cadono per sempre anche la sua speranza, un tempo portata nel suo grembo per dieci lunghi mesi, e tutta la gioia che le ha dato il figlio adolescente: se il fatale tizzone fosse bruciato subito dopo la nascita, quanto più facilmente, allora, lei avrebbe sopportato la perdita! Proprio il pensiero che ancora la trattiene dall'agire, però, è destinato adesso ad offrirle la forza necessaria: se ha dato due volte la vita al figlio, ora egli può restituirla, in compenso dei suoi delitti; così sembra che proprio lei, come madre, sia autorizzata ad agire, e che con ciò il conflitto sia risolto. Eppure al *redde animam* non segue ancora l'adempimento: *et cupio et nequeo*. Così sembra che si sia raggiunto un punto morto: le si rivela pienamente – solo in questo momento – il tremendo dilemma. E qui si presenta all'improvviso una via d'uscita: i fratelli avranno la loro giustizia, ma lei stessa non sopravviverà al suo sacrificio; così essa paga la colpa nei confronti del figlio, e vincono entrambi gli *affectus*, che sembravano escludersi a vicenda.

I monologhi qui discussi non sono affatto costruiti secondo un unico modello – è un fatto divenuto molto chiaro –, ma rappresentano tutti lo stesso tipo di monologo patetico, che mostra uno stato d'animo travagliato e il difficile percorso verso una decisione fra opposte forze spirituali: nella bilancia si abbassa, sempre, il piatto della passione peccaminosa o delittuosa. Qui a che cosa si è ispirato Ovidio? Anzitutto, non agli esercizi di retorica, sicuramente. I monologhi testé considerati non hanno niente che fare con le forme della *Suasoria* e della *Thesis*, | ma non si ottiene proprio nulla al fine di comprenderli nemmeno se si definiscono *προσωποποιῖαι* o *ῥητοποιῖαι*. Anzi, questo *προγύμνασμα* – sul quale, del resto, ci sono molti dubbi che fosse adottato nelle scuole di retorica già all'inizio dell'età augustea – comprende

tutti i discorsi che non si immaginano pronunciati dall'oratore a proprio nome, ma sono invece posti in bocca a qualche persona, sia caratterizzata solo in generale sia definita individualmente in qualche occasione definita. Teone (*Rh. Gr.* II 115), il nostro testimone più antico, nomina, come esempi, «Parole d'addio di un uomo che parte rivolte a sua moglie», o «Parole di Datis al Gran Re dopo la battaglia di Maratona» (quindi non pensa affatto a monologhi). Al massimo, si potrebbe trovare un'influenza di questo esercizio nel fatto che Ovidio, più spesso dei poeti epici precedenti, fa esprimere ai suoi personaggi le loro emozioni in soliloqui abbastanza lunghi (non in un dialogo, ma in un'allocuzione, o in un monologo). Noi però vediamo che questa propensione è in crescita già nella poesia ellenistica, e, dopo, a Roma, del tutto indipendentemente dalla retorica (si pensi a Catullo 64). E poi, anche se si ammettesse quell'influenza in sé, rimarrebbe sempre aperta la questione sull'origine delle singole forme: un problema che, allora, andrebbe soltanto posto per le *prosopopoiie* retoriche invece che per quelle poetiche<sup>17</sup>. Nel caso che qui ora ci riguarda possiamo comunque prescindere assolutamente dalla retorica: non c'è la minima

<sup>17</sup> Almeno finché si considererà possibile che forme artistiche letterarie nascano da elementari esercizi per principianti. Io, però, non spreco nemmeno una parola contro una simile ipotesi, così come non può saltarmi in mente di lottare contro la curiosa ipotesi secondo la quale il romanzo d'amore greco si sarebbe sviluppato dai *progymnasmata*. Su questo punto sono perfettamente d'accordo con Reitzenstein (169), ma devo altresì rifiutare le sue singolari congetture riguardo all'influsso dei *progymnasmata* sull'elegia latina. Un *πρώτον ψεύδος* mi sembra questo: quando Teone, per un paio di particolarità della teoria sulla *διήγησις*, menziona esempi da Menandro, e quando Cicerone cita *narrationes* terenziane come esempi di certi generi di racconto (e, per un altro, un brano di Ennio), lì Reitzenstein vede espresso manifestamente il concetto che «imitare uno di quei brevi racconti da commedia, sia in poesia sia in prosa» era un *προγύμνασμα*. Di tutto ciò io non trovo che si dica nemmeno una parola né in Teone né in Cicerone. Da qui, poi, Reitzenstein conclude che per esempio Ovidio *am.* I 8, il discorso della mezzana, sarebbe una *προσωποποιία*, in riferimento a Menandro (Plaut. *Mos.* I 3,157ss.). Ora, la *προσωποποιία* non è un racconto, né io capisco perché abbiamo bisogno di fare la strada più lunga, attraverso la prosa, per collegare Ovidio (o il suo predecessore elegiaco) a Menandro, tanto più che, appunto, non ci è pervenuto niente di quel presunto esercizio della scuola di retorica. Ho dubbi altrettanto seri sul modo in cui, nel prosieguo, Reitzenstein tratta componimenti tibulliani e properziani, ma non occorre che mi ci soffermi qui.

traccia del fatto che Ovidio, per i suoi patetici monologhi deliberativi, abbia potuto imparare nella scuola di retorica nient'altro | che, molto in generale, l'arte del discorso, e la tecnica per acuire il pensiero con le parole giuste<sup>18</sup>.

Leo traccia una linea dai monologhi ovidiani a Menandro: «I monologhi delle donne innamorate nelle *Metamorfosi* di Ovidio presentano, nel modo più chiaro e più ampio, questo monologo d'amore, derivato dalla commedia e passato attraverso la poesia ellenistica, e mostrano come egli, da un lato, ne abbia ripreso l'antica componente drammatica nello scontro fra passione e raziocinio, e, dall'altro, abbia schematizzato, per mezzo della tecnica retorica, proprio il trattamento di questo soggetto patetico, e come l'abbia intensificato e amplificato per mezzo della prassi retorica»<sup>19</sup>. Io credo che qui sia sopravvalutata l'importanza storico-letteraria dei monologhi delle commedie: al contrario, da una parte ho qualche dubbio nel far derivare da essi il monologo dell'elegia narrativa (il monologo delle commedie, di gran lunga nel maggior numero dei casi, si muove al di sotto della sfera emotiva: non la evita, ma, a prescindere da pochissimi casi che stanno a sé, non sa soffermarsi affettuosamente, non sa immergersi nella rappresentazione del sentimento in grazia del sentimento stesso) e, dall'altra, il monologo delle commedie non ha nemmeno alcun'altra analogia con i monologhi ovidiani di cui ci occupiamo se non il fatto, esiguo a paragone del resto e puramente tecnico, che si tratta in entrambi i casi di veri soliloqui, durante i quali non c'è nessun'altro personaggio accanto a chi parla. In sostanza, invece, soprattutto nell'atteggiamento spirituale e nel valore poetico, non potrebbero essere più diversi: l'autore comico non

<sup>18</sup> Eppure Brück (1909, 75) pensa di trovare testimoniata in Sen. *contr.* VII 1,20 una preferenza di Porcio Latrone, il maestro di Ovidio, per simili narrazioni: *Latro illum introduxit colorem rectum in narratione, quo per totam actionem usus est: non potui occidere. Et cum descripsisset ingenti spiritu titubantem et inter cogitationem fratris occidendi concidentem, dixit: noverca, aliud quaere in privignum tuum crimen; hic parricidium non potest facere.* Basta leggere quel che Seneca, prima (VII 1,17), cita da questa declamazione di Latrone: *volui fratrem occidere, non potui. Obortae sunt subito tenebrae, dirigit animus, sublapsus est intercepto spiritu corpus. Non possum fratrem occidere*, per vedere che qui era descritto semplicemente il cedimento dei nervi, non una lotta interiore; inoltre non si può pensare nemmeno lontanamente ad un monologo.

<sup>19</sup> Leo 1908, 117ss. Per il rapporto dei monologhi ovidiani con l'elegia ellenistica, vedi *ivi*, 6.

cerca, nemmeno nei rari casi in cui descrive dei πάθη in un monologo, di suscitare alcuna συμπάθεια, tantomeno la prova lui stesso; egli, e di conseguenza anche lo spettatore, assiste piuttosto allo sfogo emotivo dei suoi personaggi con un certo ironico divertimento, o persino con una specie di moralistico piacere maligno, se per caso il furfante o il briccone si strugge di paura o di rabbia. Questo atteggiamento non dispone a penetrare nei segreti degli sviluppi psichici e dei conflitti | che provocano una decisione importante: il poeta non persegue il fine di costringere l'ascoltatore ad accettare la necessità di una tale decisione introducendolo nell'animo di chi lotta con sé stesso, in modo da fargli comprendere, grazie alla συμπάθεια, ciò che sarebbe incomprendibile ad un intelletto in grado di ragionare con calma. In questo, che è il punto fondamentale, i monologhi di Ovidio hanno piuttosto il loro unico riscontro nella tragedia. Non ha nessuna importanza che il monologo, in senso tecnico stretto, manchi pressoché del tutto nella tragedia, che conosce la solitudine di un personaggio quasi esclusivamente prima della πάροδος; in verità, dal punto di vista poetico, i surrogati del monologo (il parlare appassionato senza riguardo per i presenti, la preghiera patetica, anche l'allocuzione, nella quale la persona cui le parole son rivolte non è il loro obiettivo reale) sono sullo stesso identico piano del monologo. Credo che soprattutto una tragedia sia stata della massima importanza per lo sviluppo del monologo patetico: la *Medea* di Euripide. Le sue grandi ῥήσεις dei vv. 364-409 e 1019-1080 sono pronunciate entrambe in assenza del coro, e la seconda, in parte, anche in assenza dei figli: sono davvero monologhi deliberativi, dei quali il primo provoca l'impiego del veleno magico, il secondo l'assassinio dei figli; il primo, anche se pronunciato con forte pathos, è più riflessivo, mentre il secondo rivela direttamente la lotta fra la sete di vendetta e l'amore materno. È abbastanza notevole che Euripide stesso non sembri aver proseguito risolutamente sulla strada qui intrapresa: nelle tragedie conservate non si trova nulla di perfettamente simile, anche se c'è qualche esempio affine<sup>20</sup>. È anche vero che in nessuna di esse si prende una decisione pari a quella di Medea: l'assassinio dei propri figli. Euripide ha sentito che non si può far spiegare da altri l'atto così orribile di una madre, e che essa non può lasciarsi indurre

<sup>20</sup> Per esempio la ῥήσις di Ione (v. 369ss.), nella quale egli giunge a decidere di aprire la cassetta (cf. v. 1385: καὶ τοὶ τί πάσχω, l'abbandono di una decisione per un'altra).

da altri a compierla: solo ad un animo deviato da un'ira e da una sete di vendetta folli può venire in mente una tale mostruosa azione contro natura; e il compimento di una tale decisione, nonostante tutto quel che è accaduto, non sarebbe credibile, se non ci fosse mostrato come il sentimento più naturale, l'amore materno, vi si oppone, certo, ma alla fine soccombe. Così, il problema di rendere comprensibile un gesto senza pari ha portato alla soluzione presente. I casi ovidiani, però, sono simili a quello di Medea, e anche le eroine ovidiane lottano con la decisione di agire contro natura; l'incesto col fratello o col padre, il tradimento del padre e della patria, il sacrificio del figlio adulto: queste sono imprese che | esigono di essere preparate secondo lo stesso principio della Medea di Euripide. Non sembra affatto che sia su questo stesso piano la decisione della Medea ovidiana di aiutare il nemico contro il padre e di abbandonare con lui la casa natale e la patria, ma proprio qui Ovidio ha avuto senza dubbio davanti agli occhi il modello euripideo, anzi, il suo lettore, grazie alla ripresa di una caratteristica espressione euripidea, si ricorda di quel modello<sup>21</sup>. Ora, noi sappiamo bene che il problema di Medea ha, più di altri, affascinato Ovidio: la sua tragedia non avrà certo mancato di rivaleggiare con Euripide nella scena che prepara l'ultima decisione; noi vi immaginiamo un monologo che può essere stato il diretto predecessore dei monologhi delle *Metamorfosi*<sup>22</sup>. Molto probabilmente la tragedia post-euripidea aveva già seguito l'esempio euripideo, e Ovidio disponeva di modelli diretti per l'una o l'altra delle sue eroine che pronunciano monologhi; il 'racconto' d'epoca ellenistica, il più antico come il più recente, rappresentato per noi dai romani, non ci offre niente di paragonabile, e anche questo, accanto alla scarsezza del nostro materiale, non ci permette di trarre una conclusione sicura; nondimeno è possibilissimo che Ovidio sia giunto per proprio conto all'idea di introdurre monologhi tragici

<sup>21</sup> Alla fine della pericope introduttiva [VII 19ss.]: *aliudque cupido, / mens aliud suadet: video meliora proboque, / deteriora sequor*; alla fine della ῥῆσις euripidea: *καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά, θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων*.

<sup>22</sup> Seneca naturalmente non si è lasciato sfuggire questo pezzo fondamentale (*Med.* 893-977). – Di contenuto affine è, in Ovidio, il monologo, solo abbozzato, non interamente reso, di Deianira, alla quale Ovidio attribuisce anche il pensiero di assassinare la rivale (IX 143-151): su questo culmine di pathos il monologo si interrompe.

nell'epica, e che non vi sia stato indotto da poeti epici ellenistici. La tragedia di Seneca ci mostra il tipo ben fissato e stabilito: con ogni probabilità, anche qui non è stata normativa l'epica di Ovidio, ma la tragedia post-euripidea<sup>23</sup>.

5. Altri due monologhi sono in stretto rapporto con gli ultimi qui discussi; non presentano propriamente una lotta interiore, ma una condizione interiore lacerata, per così dire, cioè un amore che | è consapevole della propria insensatezza: il monologo di Ifide, la quale si trova di fronte al matrimonio con una fanciulla amata (IX 726-763), e quello di Narciso, il quale, di fronte alla sua immagine riflessa, si rende conto che ama se stesso (III 442-473). Il tema del monologo di Ifide lo dichiara Ovidio stesso (v. 724s.): *Iphis amat, qua posse frui desperat, et auget / hoc ipsum flammis*. I versi nei quali essa si esorta da sola a rinunciare al suo amore (v. 745-750) avvicinano questo monologo al gruppo appena discusso; per il resto Ifide declama esclusivamente sul fatto che il suo amore è contro natura (v. 726-737) e senza speranza (v. 737-750), e il poeta ha davvero cercato di mostrare il modo in cui ciò *flammis auget*: mentre essa si immerge nel contrasto fra la sua fortuna apparente e l'impossibilità di godere di questa fortuna (v. 750-763), e si figura che cosa le sarebbe destinato se lei fosse ciò che fa finta di essere, la sua passione cresce; nella chiusa (*iam mea fiet Ianthe / nec mihi contiget*) noi dobbiamo sentire che Ifide è disperata. Date le circostanze, questo monologo non può condurre ad una decisione. – Il monologo di Narciso comincia, proprio alla maniera del lamento d'amore elegiaco, con un'apostrofe alle *silvae*, che egli chiama a testimoni del suo dolore, ma il poeta non si sofferma liricamente sul lamento, bensì fa proseguire epicamente l'azione nel monologo: mentre Narciso osserva, in particolare, la concordanza fra i propri gesti e quelli dell'altro essere immaginario, si accorge dell'identità (*iste*

<sup>23</sup> Leo (1908, 90) indica come modello più vicino per i monologhi di Seneca le *Metamorfosi* di Ovidio, ma dice (1908, 118): «come Ovidio da Menandro, così Seneca deriva da Euripide, lungo una linea spezzata dalla retorica»; Seneca avrebbe tratto dalla retorica «tanto la preferenza per l'espressione monologica del sentimento» (il che io considero assolutamente indimostrabile), «quanto la tecnica esecutiva, specialmente l'acuito argomentare sulla passione» (il che, *cum grano salis*, può essere giusto, ma noi non sappiamo affatto quanto di 'retorico' contenessero già i *lacrimosa poemata Pupi* e altre tragedie molto patetiche d'epoca augustea – cf. Hor. *epist.* I 3,14 *an tragica desaevit et ampullatur in arte?* – cui Seneca si sarà ispirato direttamente).

*ego sum*, v. 463) e quindi, al contempo, capisce che il suo desiderio non è esaudibile; sente inoltre come le sue forze siano già consumate dalla bramosia, come egli sia vicino al disfacimento: la metamorfosi si prepara. – In entrambi i casi l'interesse del poeta per l'anormalità psichica ha portato al monologo: l'amore di Ifi e di Narciso sono 'casi' in sé ben paragonabili a quelli di Scilla e Bibli, che si trovano parimenti in balia di un amore contrario alla natura, ma la grande differenza è che qui il monologo ha un obiettivo stabilito, e l'amore spinge ad agire, mentre Ifi e Narciso restano fermi nell'espressione passiva dei sentimenti. Su questo punto entrambi i monologhi hanno un'inconfondibile somiglianza con il monologo elegiaco, e nel monologo di Narciso ciò vale anche per lo stile formale: quest'ultimo si potrà senz'altro definire come un tentativo di epicizzare il monologo elegiaco, tramite l'introduzione di un progresso dell'azione; nel monologo di Ifi è omesso anche questo tentativo.

6. Un caso a parte è il monologo di Ercole votato alla morte in IX 176-204, introdotto da un'invocazione a Giunone. Qui non c'è alcun dubbio sull'origine: Ovidio ha trasferito nel suo stile un pezzo della grande ῥῆσις di Eracle nelle *Trachinie* (v. 1085-1106); dapprima ha sostituito la giaculatoria a Zeus sulla rapida morte con l'analoga preghiera, piena di rancore, rivolta a Giunone; | poi, al posto della rassegna sofoclea sugli ἄθλα, ne ha fornito una lista molto più completa, e ha chiuso con lo spiritoso effetto finale dell'eroe che, subito prima di essere elevato alla divinità, dubita dell'esistenza degli dèi.

#### IV (a pag. 80)

##### Sullo sviluppo dell'elegia 'soggettiva'

Nello stesso periodo in cui l'epillio subì la trasformazione descritta, io ritengo probabile che anche l'elegia soggettiva, per la quale, credo, i Greci hanno avuto una cura costante, abbia virato verso il sovrasentimentale e, come anche l'epillio, verso quell'artificiosità della composizione e quel sovraccarico del contenuto che incontriamo in Catullo (68): l'elegia ad Allio avrà avuto, con un'elegia del primo ellenismo, un rapporto simile a quello delle nozze di Peleo con un epillio di Teocrito. Probabilmente già Cornelio Gallo, e poi Tibullo e Propertio, sono tornati, nella composizione, alla semplicità più antica (a meno che



non potessero rifarsi anche in questo ad esempi più recenti, poiché non è affatto sicuro che lo stile di Catullo 68 fosse diventato l'unico dominante), mentre rimasero moderni nell'atteggiamento patetico-sentimentale. Che aspetto poteva avere un'elegia 'sogettiva' d'epoca callimachea? Press'a poco quello della *Chioma di Berenice*. Questo miscuglio di encomio, di lamento, di contemplazione e di racconto stemperato nel sentimento può valere, col suo contenuto ancor più variegato eppure unito da un'unica atmosfera, come stadio iniziale dell'elegia ad Allio; io accetto che, per esempio, i v. 43-50, con la loro maledizione agli inventori dell'acciaio, appaiano molto efficaci solo se mi immagino che, in toni simili, poeti elegiaci 'sogettivi', non solo i personaggi dei racconti elegiaci, si siano lamentati per la separazione dall'amico o dall'amata. Il saggio molto discusso di Jacoby 1902 ha il merito di aver inappellabilmente provato l'infondatezza dell'idea che l'elegia latina sia la copia di un qualche corrispettivo di Callimaco e Filita solo perché Properzio li nomina come suoi modelli; io gli do ragione anche sul fatto che, nonostante tutti gli sforzi, non si è riusciti a dimostrare l'esistenza di un modello greco, per qualche elegia tibulliana o properziana, all'incirca nel senso in cui un giambo archilocheo è stato il modello per Orazio *epod.* 10. Tuttavia la tesi: «l'elegia romana si è sviluppata | dall'epigramma erotico» a me, come a Leo<sup>24</sup>, Reitzenstein, Pohlenz e ad altri, sembra insostenibile. Per quanto sia accertato che i romani abbiano ripreso nell'elegia motivi epigrammatici (di questo non ha dubitato, naturalmente, neanche Leo), e per quanto volentieri io creda che nessun greco abbia mai circondato di un'aureola il proprio amore sfortunato come fanno i romani, mi sembra innegabile l'esistenza, anche per l'epoca ellenistica, di una spiccata forma elegiaca, che si deve ben separare da quella epigrammatica, nonostante gli elementi di transizione esistenti, una forma che poteva raccogliere i più svariati contenuti sentimentali, anche se forse con una preferenza per le atmosfere serie o persino tristi (come succede anche

<sup>24</sup> Leo (1912<sup>2</sup>, 144, n.1), come indica la sua osservazione, si è mantenuto fedele alla sua convinzione dell'esistenza di una elegia erotica ellenistica, nonostante il parere contrario di Wilamowitz e Jacoby; purtroppo non ha più potuto attuare il suo proposito di ritornare su questo problema. Sarebbe molto auspicabile che fosse reso noto ciò che egli, forse, ha espresso a voce sulle proprie ragioni. Anch'io mi riconosco molto stimolato dagli studi più recenti, che egli menziona approvandoli, anche se molto di quel che è lì esposto non mi sembra probante.

presso i romani): partecipazione al dolore e alla gioia altrui, lamento funebre e festosa esultanza, amicizia e amore, e, sì, anche odio; quest'ultimo, però, sembra che se lo sia permesso solo Callimaco, originale come sempre, nell'*Ibis*, e certo in una specie di opposizione all'elegia d'amore. L'esistenza di questa forma me la garantisce appunto l'elegia ad Allio di Catullo, per tacere del resto, che esigerebbe un vasto trattamento: la forma sofisticata ne presuppone una più semplice, proprio come da Catullo 64 potremmo dedurre con sicurezza l'esistenza di semplici, lineari piccoli componimenti epici, anche se non ce ne fosse stato tramandato nulla. L'elegia 'erotico-soggettiva', però, non è un genere a sé (ed è anzi un errore fatale parlare, come dice Jacoby, di una «costrizione del genere» che avrebbe indotto Tibullo a rovinare i suoi versi bucolici), così come non lo è l'ode erotica di Orazio. *Quis fuit horrendos primus qui protulit enses* di Tibullo [I 10,1] apparterebbe certamente allo stesso genere di *Castra Macer sequitur: tenero quid fiet Amori?* [II 6,1] anche senza la conclusione erotica (ma non erotico-soggettiva), e questo non soltanto per la sensibilità antica, ma anche per la nostra (e non occorre parlare della terminologia letteraria). La limitazione degli argomenti, che è insita nella fortissima predilezione per quello erotico, è una circostanza che rientra nella storia non delle forme poetiche, ma della vita spirituale (e qui è senza dubbio un fatto molto importante e degno di nota). Analogamente, il motivo per cui Callimaco non ha scritto alcuna elegia d'amore è una questione psicologica, e non di storia delle forme.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

von Arnim 1910

H. von Arnim, *Zum neuen Kallimachos*, «Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Klasse» Bd. 164., Abh. 4., 1910.

Bährens 1880

*Sex. Propertii elegiarum libri IV*. Recensuit Ae. Baehrens, Leipzig 1880.

Brinkmann 1918

A.Brinkmann, *Kallimachos Kydippe*, «Rheinisches Museum» LXXII (1918), 473-478.

Brück 1909

C.Brück, *De Ovidio scholasticorum declamationum imitatore*, Diss. Gießen 1909.

Butler

*Sexti Properti opera omnia*, with Commentary by H.E.Butler, London 1905.

Castiglioni 1906

L.Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa 1906.

Cauer 1887

F.Cauer, *Die römische Aeneassage von Naevius bis Vergil*, «Jahrbücher für classische Philologie», Supplbd. XV (1887), 97-182.

Crusius 1892

O.Crusius, *Ad scriptores latinos exegetica*, «Rheinisches Museum» XLVII (1892), 61-73.

Dessau 1914

H.Dessau, *Vergil und Karthago, Dido und Anna*, «Hermes» XLIX (1914), 508-537.

Dessau 1917

H.Dessau, *Aeneas in Karthago*, «Hermes» LII (1917), 470-472.

Deubner 1910

L.Deubner, *Lupercalia*, «Archiv für Religionswissenschaft» XIII (1910), 481-508.

Dilthey 1863

K.Dilthey, *De Callimachi Cydippa*, Leipzig 1863.

- Ehwald  
 P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. I, *Buch I-VII*. Erklärt vom M.Haupt, nach den Bearbeitungen vom O.Korn und H.J.Müller, herausgegeben von R.Ehwald, Berlin 1915<sup>9</sup>.
- Ehwald 1892  
 R.Ehwald, *Ad historiam carminum Ovidianorum recensionemque symbolae*, Progr. Gotha 1892.
- Ellenberger 1907  
 O.Ellenberger, *Quaestiones Hermesianactae*, Diss. Gießen 1907.
- Elter 1910  
 A.Elter, *Cremera und Porta Carmentalis*, Progr. Bonn 1910.
- Endt 1905  
 J.Endt, *Der Gebrauch der Apostrophe bei den lateinischen Epikern*, «Wiener Studien» XXVII (1905), 106-129.
- Enk 1911  
 P.I.Enk, *Ad Propertii carmina commentarius criticus*, Zutphaniae 1911.
- Franke 1909  
 C.Franke, *De Ovidii Fastorum fontibus capita tria*, Diss. Halle 1909.
- Franz 1890  
 R.Franz, *De Callistus fabula*, «Leipziger Studien zur Classischen Philologie» XII (1890), 235-365.
- Hampel 1908  
 E.Hampel, *De apostrophae apud Romanorum poetas usu*, Diss. Jena 1908.
- Haupt 1876  
 M.Haupt, *Opuscula*, II, Leipzig, 1876, 67-89 (= Index lectionum aestivarum 1855).
- Heikel 1912  
 E.Heikel, *Adversaria ad Ciceronis de consulatu suo poema*, Diss. Helsingfors 1912.
- Heinze 1915<sup>3</sup>  
 R.Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig 1915<sup>3</sup> [tr. it. *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna 1996].
- Jacoby 1905  
 F.Jacoby, *Zur Entstehung der römischen Elegie*, «Reinisches Museum» LX (1905), 38-105.

- Kiessling–Heinze  
 Q.Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, erklärt von A.Kiessling, sechste Auflage besorgt von R.Heinze, Berlin 1917.
- Knaack 1880  
 G.Knaack, *Analecta Alexandrino-romana*, Diss. Greifswald 1880.
- Knaack 1902  
 G.Knaack, *Hellenistische Studien I*, «Reinisches Museum» LVII (1902), 205-330.
- Knögel 1885  
 G.Knögel, *De retractatione Fastorum ab Ovidio Tomis instituta*, Diss. Münster 1885.
- Krampf 1913  
 F.Krampf, *Die Quellen der römischen Gründungssage*, Diss. Leipzig 1913.
- Kretschmer 1909  
 P.Kretschmer, *Remus und Romulus*, «Glotta» I (1909), 288-303.
- Lafaye 1909  
 G.Lafaye, *Les métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1909.
- Leo 1908  
 F.Leo, *Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, «Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse», N. F. Bd. X. Nro. 5, Berlin 1908.
- Leo 1912<sup>2</sup>  
 F.Leo, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin, 1912<sup>2</sup>.
- Leo 1913  
 F.Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, I. *Die archaische Literatur* (im Anhang *Die römische Poesie in der sullanischen Zeit*), Berlin 1913.
- Maass 1889  
 E.Maass, *Alexandrinische Fragmente*, «Hermes» XXIV (1889), 520-529.
- Malten 1910  
 L.Malten, *Ein alexandrinisches Gedicht von Raube der Kore*, «Hermes» XLV (1910), 506-553.

- Malten 1918  
L.Malten, *Ein neues Bruchstück aus den Aitia des Kallimachos*, «Hermes» LIII (1918), 148-179.
- Mommsen 1906  
T.Mommsen, *Gesammelte Schriften*, I, *Historische Schriften*, Berlin 1906.
- Münzer 1911  
F.Münzer, *Cacus der Rinderdieb*, Progr. Basel 1911.
- Peter 1889<sup>3</sup>  
P. Ovidi Nasonis *Fastorum libri sex*, für die Schule erklärt von H.Peter, II. *Kritische und exegetische Ausführungen und Zusätze zum Kommentar enthaltend*, Leipzig 1889<sup>3</sup>.
- Peters 1908  
H.Peters, *Symbola ad Ovidii artem epicam cognoscendam*, Göttingen 1908.
- Pohlenz 1911  
M.Pohlenz, *Die hellenistische Poesie und die Philosophie; Charites, F. Leo zum 60. Geburtstag dargebracht*, Berlin, 1911, 76-112 (= *Kleine Schriften*, II, Hildesheim 1965, 1-37).
- Pokrowskij 1902  
M.Pokrowskij, *Beiträge zur Charakteristik Ovids*, «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum» IX (1902), 252-262.
- Preller 1864  
L.Preller, *Ausgewählte Aufsätze aus dem Gebiete der klassischen Altertumswissenschaft*, Berlin 1864.
- Pressler 1903  
B.Pressler, *Quaestionum Ovidianarum capita duo*, Diss. Halle 1903.
- Rehm 1896  
A.Rehm, *Mythographische Untersuchungen über griechische Sternsagen*, Diss. München 1896.
- Reitzenstein 1904  
R.Reitzenstein, rec. a H.Th.Plüss, *Das Jambenbuch des Horaz im Lichte der eigenen und unserer Zeit*, «Göttingische Gelehrte Anzeigen» XII (1904), 947-961.
- Reitzenstein 1906  
R.Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig 1906.



- Ribbeck 1889  
O.Ribbeck, *Geschichte der römischen Dichtung*, II. *Augusteisches Zeitalter*, Stuttgart 1889.
- Ritter 1901  
R.Ritter, *De Varrone Vergilii in narrandis urbium populorumque Italiae originibus auctore*, Diss. Halle 1901.
- Robert 1887  
C.Robert, *Archaeologische Nachlese*, «Hermes» XXII (1887), 445-464.
- Rohde 1900<sup>2</sup>  
E.Rohde, *Griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1900<sup>2</sup>.
- Rossbach 1912  
O.Rossbach, *Castrogiovanni, das alte Henna in Sizilien*, Leipzig 1912.
- Rothstein 1898  
*Die Elegien des Sextus Propertius*, erklärt von M.Rothstein, Berlin 1898.
- Samter 1891  
E.Samter, *Quaestiones Varronianae*, Diss. Berlin 1891.
- Schur 1914  
W.Schur, *Die Aeneassage in der späteren römischen Literatur*, Diss. Straßburg 1914.
- Schwegler 1853  
A.Schwegler, *Römische Geschichte*, I. *Römische Geschichte im Zeitalter der Könige*, Tübingen 1853.
- Skutsch 1906  
F.Skutsch, *Gallus und Vergil*, Leipzig und Berlin 1906.
- Sofer 1906  
E.Sofer, *Livius als Quelle von Ovids Fasten*, Progr. Wien 1906.
- Trieber 1888  
C.Trieber, *Die Romulussage*, «Reinisches Museum» XLIII (1888), 569-582.
- Unger 1881  
G.F.Unger, *Die Luperkalien*, «Reinisches Museum» XXXVI (1881), 50-86.
- Vollgraff 1901  
W.Vollgraff, *De Ovidi mythopoeia quaestiones sex*, Diss. Berlin 1901.

- Vollgraff 1909  
W.Vollgraff, *Nikander und Ovid I*, Groningen 1909.
- Washietl 1883  
J.A.Washietl, *De similitudinibus imaginibusque Ovidianis*, Diss. Wien 1883.
- Werner 1918  
H.Werner, *Zum Λούκιος ἡ ὄνος*, «Hermes» LIII (1918), 225-261.
- Wichers 1917  
F.Wichers, *Quaestiones Ovidianae*, Diss. Göttingen 1917.
- Wilamowitz 1883  
U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Phaeton*, «Hermes» XVIII (1883), 396-434.
- Wilamowitz 1893  
U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Über die Hekale des Kallimachos*, «Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg-Augustus-Universität in Göttingen», 1893, 731-747 (= *Kleine Schriften*, II, Berlin 1941, 30-47).
- Wilamowitz 1906  
U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlin 1906.
- Wilamowitz 1912  
U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Neues von Kallimachos*, «Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin» I (1912), 524-550.
- Wilamowitz 1914  
U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Neues von Kallimachos II*, «Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin» (1914), 222-244.
- Wissowa 1912<sup>2</sup>  
G.Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München 1912<sup>2</sup>.
- Wünsch 1901  
R.Wünsch, *Zu Ovids Fasten Buch I und II*, «Reinisches Museum» LVI (1901), 392-403.

Indice dei passi discussi di Ovidio  
(secondo il verso iniziale del racconto)

ars	II	21 : 60	fast.	V	605 : 47
		561 : 12		VI	355 : 55
	III	687 : 39 n. 65			797 : 35
fast.	I	263 : 28	met.	I	162 : 9
		479 : 54			452 : 83
		543 : 15. 34		II	401 : 46
	II	155 : 46.			836 : 47
		195 : 34		III	442 : 102
		361 : 22		IV	171 : 12
		383 : 21		V	341 : 1ss.
		459 : 14		VI	331 : 11 n. 10
		481 : 14. 31		VII	11 : 91
		685 : 36		VIII	44 : 93
	III	11 : 19			183 : 60
		179 : 30			481 : 96
		461 : 48			738 : 10 n. 10
		545 : 17		IX	176 : 103
		853 : 43 n. 73			474 : 94
	IV	249 : 11 n. 11			726 : 102
		417 : 1ss.		X	320 : 96 n. 16
		807 : 25			611 : 91 n. 10
		879 : 18		XI	410 : 16 n. 21
	V	297 : 13		XIV	778 : 29
		451 : 26			805 : 14. 31
		495 : 43. 53 n. 91		XV	622 : 11

Indice dei nomi, degli autori antichi e delle opere anonime

- Acate 18  
 Acca Larenzia 22.26  
 Achille 34.75  
 Achille Tazio 47  
 Acilio, Gaio 23  
 Aconzio 74-77.79  
 Acron 62  
 Adone 86.91  
 Agostino 20.22  
 Agrippa 27  
 Aiace 90  
 Alcione 17.90  
 Alessandro Etole 72  
 Allio 103-105  
 Altea 96.97  
 Amata 41  
 Amore 5.6.84  
 Amulio 23  
 Andromaca 41  
 Anfide 86  
 Anna Perenna XII.13.17.18.54.107  
 Anteo 73  
 Antimaco 70-73.75  
 Antiope 69.70  
 Apollo 37.52.59.67.77.83-86.90  
 Apollonio Rodio XIII.6.43.73.92  
 Aracne 47.85.90  
 Arato 89  
 Arcade 60.86.87.89  
 Ares vd. Marte  
 Aretusa 1.3.7.41  
 Argonauti 70  
 Arianna 48.49.54.94  
 Ariete, costellazione 43  
 Arione 36.50  
 Aristeneto 74.76  
 Aristeo 26.81  
 Arktophylax, costellazione 87-89  
 Arpago 21  
 Artemide vd. Diana  
 Ascalabo 3.7  
 Ascanio 19  
 Asclepio 11  
 Atalanta 91  
 Ateio Filologo 17  
 Atlante 44  
 Atridi 38  
 Augusto vd. Ottaviano  
 Bacchilide 71  
 Bacco 11.48.49  
 Batto 18  
 Bauci 16.44.45.53  
 Bibli 94.95.103  
 Bione 81  
 Bittis 72.74  
 Bona Dea 66.67  
 Borea 83.90  
 Boreadi 68  
 Bruto 37.41  
 Butas 23.24  
 Caco 16.34.65-67  
 Cadmo 34  
 Callimaco 2.6.10.11.45.52.73-79.  
 87.89.104.105.107.110.112  
 Callino 72  
 Callisto 46.50.59.86-90  
 Camilla 41  
 Camillo 55  
 Canente 90  
 Carmenta 54  
 Carna 50  
 Cassio Dione 40  
 Cassio Emina 27  
 Catone Uticense 19.23.41  
 Catullo 49.79.81.98.103-105  
 Cauno 95  
 Cefalo 39  
 Ceice 17

Celeo 2.5.6.22.45.53  
 Celer 25.26.28  
 Centauri 35  
 Cerere XII.1-8.10.11.15.16.22.45.  
 53.54.74.76  
 Cesare 10.54  
 Chione 85  
 Cicerone 7.22.25.27.33.41.77.78.  
 96.98.108  
 Cidippe 52.74.75.77.79.107  
 Cigno 34  
 Ciparisso 86  
*Ciris* 2.79.81.94  
 Ciro 21  
 Claudia Quinta 11  
 Claudio Marcello 63  
 Collatino 40  
 Conone 20-22  
 Coridone 73  
 Coronide 83.86  
 Cranae 13  
*Culex* 28  
 Cupido 43  
 Cyane 1.3.6.7  
 Dafne 72.83.84  
 Danae 85  
 Dedalo 60  
 Deianira 48.101  
 Demetra vd. Cerere  
 Derketo 43  
 Diana 13.45-47.86-90  
 Didone 17.18.41.51.54.56.90.92.107  
 Diocle 20  
 Diodoro Siculo 7.26.40.  
 Dione Crisostomo 96  
 Dioniso vd. Bacco  
 Ecale 44  
 Eco 90  
 Ecuba 91  
 Edipo 70.96  
 Elio 67  
 Elle 43  
 Emilio, Lucio 36  
 Enea XII.17-19.39.54.107.111  
 Ennio 21.23.27.31.32.98  
 Eolidi 95  
 Era vd. Giunone  
 Eracle vd. Ercole  
 Eratostene 45.86.88.89  
 Ercole 11.16.24.34.35.48.52.65-68.76.  
 81.103  
 Erinni 96.97  
 Erisittone 10  
 Ermesianatte 64.71.72.74  
 Erodoto 38  
 Erse 85  
 Ersilia 30.31  
 Esaco 91  
 Esiodo 89.91  
 Esperia 91  
 Eumeo 45  
 Euripide 100-102  
 Europa 47.48.50.69.85  
 Evandro 22.23.34.54.66  
 Fabia, gens 23.35.36.50.56  
 Fabiani 23  
 Fabio Pittore 20-22.40  
 Fama 11  
 Fames 11  
 Fanocle 73  
 Fasti Prenestini 19  
 Fauno 13.23.25  
 Faustolo 19.20.22.26  
 Febo vd. Apollo  
 Ferecide 76  
 Festo 19  
 Filemone 16.44.45.53  
 Filita 72-74.104  
 Fillide 79  
 Filomela 2.57  
 Filosseno 80  
 Fineo 34  
 Flora 53  
 Fobio 73

Fortuna 13  
Frisso 43  
Gaia vd. Terra  
Gallo, Cornelio 68.103  
Ganimede 85  
Gellio, Aulo 30.31  
Gemelli, costellazione 43  
Germanico 26-28.46.89  
Giacinto 72.86.90  
Giano 13.28.29.50.  
Giasone 43.91.92  
Giove XII.3-5.7.9-11.13.-16.18.19.  
23.32.33.45-47.53-56.59.62.69.  
78.83.85-89.103  
Giulio Ossequente 22  
Giulio Proculo 32.33  
Giunone 11.17.24.25.28-30.47.50.  
53.55.74.78.86-88.90.103  
Giuturna 41  
Gracco, Gaio 39  
Icaro 60  
Iereo 44.45.53  
Ifi 51.90.103  
Ifide 102  
Ificle 75  
Igino 89.94  
Ila 68.70  
Ilia 20.21.48.54  
Inaco 56  
Ino 39.90  
Io 83.87  
Ione 100  
Ipermestra 69  
Ippomene 91  
Iride 17  
Irieco 16.22  
Ithacus vd. Odisseo  
Iti 2  
Kalais 73  
Lapiti 35  
Larenzia vd. Acca  
Latona 11  
Lavinio 41  
Leda 85  
Leonzio 71.72  
Leto 45.46  
Leucippo 71  
Leucotoe 12.85.86  
Licaone 9.10  
Liceo 22.89  
Linco XVI.1  
Lino 52.76  
Livio XIII.21-25.30-33.36-41.55.63  
Lotide 13  
Lucano 41  
Lucilio 9.56.72  
Lucrezia XIII.37.40-43.49.50.54  
Luperci 22-25  
Lycinna 69  
Macrobio 29.30.66  
Magna Mater 11  
Maia 87  
Mani 26.97  
Marcia, moglie di Paolo Fabio  
Massimo 35.  
Marcia, moglie di Catone 41  
Marcio Filippo 35  
Marte XIII.12-15.19-21.30-32.50.  
55.56.79  
Mavors vd. Marte  
Medea 43.57.91.92.94.100.101  
Medusa 34  
Meleagro 96  
Mercurio 13.16.47.78.85  
Mezenzio 10.18.19  
Mida 75  
Mimnermo 72  
Minerva 76.79.90  
Miniadi 12  
Minosse 93.94  
Mirra 42.51.96  
Mosco 47.48.67.80  
Muse 35.75  
Nanis 64

Narciso 51.68.102.103  
 Nettuno 13.16.53.83  
 Nevio 17.107  
 Nicandro 11.17.80.84  
 Nicippa 10  
 Ninfe 10.13.14.26.29.30.47.68  
 Niobe 11.57  
 Nonno di Panopoli 49  
 Numa 13.16.53  
 Numitore 23.25  
 Oceano 86  
 Odisseo 38.45  
 Oineo 90  
 Omero 12.36.41.45.52.67.75.80.90  
 Onfale 13.67  
 Orfeo 26.71.73.85.86  
*Origo gentis Romanorum* 20.22.23  
 Orione 43-46  
 Oritia 83.90  
 Orsa, costellazione 86  
 Ottaviano 2.9.10.27.29.33-35.62  
 Pallade vd. Minerva  
 Pan 83  
 Paolo Fabio Massimo 35  
 Parche 5  
 Partenio 64.71.72  
 Pasifae 50  
 Patroclo 28  
 Penelope 41  
 Penteo 39.57  
 Perseo 34  
 Persefone vd. Proserpina  
 Pesci, costellazione 43  
 Pico 13.90  
 Pieridi 14  
 Pigmalione 17  
 Pinarii 24  
 Piramo 90  
 Pitagora 15  
 Pitone 84  
 Plauto 98.109  
 Plutarco 16.19-25.31-33.64.70  
 Plutone XII.3.5.6.32  
 Polidoro 10  
 Polissena 91  
 Pollide 78  
 Pomona 85  
 Pomponio 27  
 Porcio Latrone 99  
 Posidonio 77  
 Potizii 24  
 Priapo 13  
 Procne XIII.42  
 Proculo vd. Giulio Proculo  
 Procri 39.51  
 Properzio 2.27.35.39.41.55.62-69.  
 72.76.79.80.94.103.104.107.  
 108.111  
 Proserpina XII.1-9.32.49.52.53.59  
 Quintiliani 24  
 Quirino 33.55  
 Rea Silvia 21  
 Remo XIII.14.15.23.25-28.50.54  
*Rhetores Graeci* 57  
*Rhetorica ad Herennium* 5.22  
 Romolo XIII.14.17.19-28.31-34.50.  
 62.63  
 Rutuli 18.19  
*Scholia Bernensia* 23  
 Scilla 64.93.94.96.103  
 Semele 90  
 Seneca 54.96.99.101.102  
 Servio Onorato 20.23.26.28  
 Sesto 37.38.40.42.43  
 Sesto Empirico 96  
 Sibilla 54  
 Sileno 13  
 Silio Italico 18  
 Simylos 64  
 Sinone 38  
 Sirene 1  
 Siringa 83  
 Sofocle 90.103  
 Sole 11.12.39.52.60.85.86



Stazio 2  
Stobeo 73  
Tarpea 30.63-65.76.80.94  
Tarpeo 64  
Tarquini 37  
Tarquinio 37-40.42  
Tazio 14.30.64  
Teiodamante 76  
Teocrito 68.80.90.91.103  
Teone 57.93.98  
Terenzia 41  
Terenzio 98  
Tereo XIII.42.  
Terra 3.5  
Teseo 44.49.77  
Tetide 86  
Tibullo 54.62.98.103-105  
Tifeo 5.6.14  
Tifone 43  
Timeo 7  
Tiresia 76  
Tiro 20  
Tirteo 72  
Tisbe 90  
Tuberone, Q. Elio 22.24  
Tullo Ostilio 33  
Turno 41  
Valerio Massimo 23.55  
Varrone 17.19.22.30.66.111  
Venere 5.6.12.14.30.43.55.86.91.96  
Verrio Flacco X.18  
Vertumno 85  
Vesta 13.55.65.78  
Viridomaro 63  
Virgilio IX.-XIII.6.7.9-11.15-18.26.  
27.38.51.52.54-58.66.67.73.80.  
81.88.90.92.108  
Vulcano 12  
Xenomede 74  
Zenone 96  
Zeus vd. Giove  
Zopyros 38

