

INVIGILATA LVCERNIS
rivista annuale

Comitato scientifico: Pasqua Colafrancesco, Leopoldo Gamberale, Domenico Lassandro, Aldo Luisi, Matteo Massaro, Luigi Piacente (*direttore responsabile*), Maria Lisa Ricci

Segreteria: Patrizia Mascoli

Corrispondenza, invio contributi per pubblicazione: *Invigilata lucernis* - Dipartimento di Studi Classici e Cristiani, Strada Torretta, 6 - 70122 Bari (Città vecchia)
Tel. 080.5717909 - Fax 080.5717918

Amministrazione e abbonamenti: Edipuglia srl - Via Dalmazia, 22/B
70127 Bari-S. Spirito - Tel. 080.5333056 - Fax 080.5333057

Condizioni di abbonamento (spese postali incluse): Italia € 26,00 Estero € 37,00

L'abbonamento, salvo revoca scritta, si intende automaticamente rinnovato. Sono disponibili tutti i numeri arretrati al prezzo dell'annata in corso. Sottoscrizione della serie completa: sconto del 30%.

Sommario del n. 29-2007

Maria Luisa Amerio, *Un nuovo frammento dei Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως* - **Nicoletta Francesca Berrino**, *Ovidio, Tristia 2, 105-106: l'inscius Actaeon* - **Nicola Biffi**, *Come il 'Coricio in ascolto'?* (Nota a *Heliod.* 5, 20, 2-9) - **Antonella Bruzzone**, *Tipologia e stile dei composti nominali in Ammiano Marcellino* - **Pasqua Colafrancesco**, *Un caso fortunato: dall'integrazione alla ricomposizione di CE 2018* - **Paolo Cugusi**, *Manus lebo contra deum* - **Alessandro Lagioia**, *Nota esegetica a Lycophr. Alex. 1265-1266* - **Carmela Laudani**, *Una cena nella cena (Petronio 65, 3 - 66)* - **Aldo Luisi**, *La terza moglie di Ovidio: coniunx exulis viri* - **Matteo Massaro**, *Che cosa mutano gli dèi?* (Ovidio, *met.* 1, 2) - **Mihaela Paraschiv**, *La lingua latina nei documenti medievali romeni* - **Violeta Pérez Custodio**, *Los comentarios complutenses a la Sintaxis de Nebrija: el conflicto entre Alfonso de Torres y sus Plagiaris* - **Luigi Piacente**, *Nicola Trevet e la scolastica virgiliana* - **Ilaria Ramelli**, *Mansuetudine, grazia e salvezza negli Acta Philippi* - **Arianna Sacerdoti**, *L'area semantica di squalo nell'epica latina imperiale* - **Giovanna Luisella Sciarabba**, *Opulenza e prosperità nella Tomi del I secolo d.C. Una tesi controversa* - **Francesco Scoditti**, *Ovidio e la musica* - **Romilda Uciero**, *Il genere bucolico tra pratica poetica e riflessione esegetica* - **Luca Ventricelli**, *Il fallimento di Nettuno (Ov. met. 2, 270-271)* - **Nelu Zugravu**, *Di nuovo dal latino basilica al romeno biserică* - **Discussioni:** **Maria Zilli**, *«Impero romano e Cristianesimo». Su una recente raccolta di scritti di Marta Sordi* - **Gaetano Colantuono**, *Letture ambrosiane. Note su una nuova rivista patristica milanese* - **Cronache:** **Emanuele Castelli**, *Qumran, Nag Hammadi e il gioco dei dadi. La XIII Settimana di Studi di Trani (6-8 giugno 2007)* - **Lucia M.M. Olivieri**, *Decima settimana di studi tardoantichi e romanobarbarici (Monte Sant'Angelo, 15-19 ottobre 2007)*

Dipartimento di Studi Classici e Cristiani
Università degli Studi di Bari

INVIGILATA LVCERNIS

29
2007

E S T R A T T O


EDIPUGLIA

Che cosa mutano gli dèi?
(Ovidio, *met.* 1, 2)

*In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa[s?])
adspirate meis, primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

La recente edizione critica oxoniense di R. J. Tarrant (2004) e la successiva edizione con ampio commento di A. Barchiesi nella prestigiosa 'Collezione Valla' (Milano 2005) concordano nell'assumere con sicurezza alla fine del v. 2 la forma *illa* in luogo di *illas* della tradizione manoscritta pressoché unanime e della *vulgata* editoriale fino alla prima edizione teubneriana di W. S. Anderson (1977), il quale nella 2^a edizione del 1993 optò invece per *illa*, così mostrando di accogliere una proposta formulata da E. J. Kenney¹, cui aderiva lo stesso Tarrant nella sua recensione alla prima edizione di Anderson². Sebbene, fra i più recenti editori di Ovidio, N. Scivoletto abbia preferito tornare al tradizionale *illas*³, si può ritenere che abbia buoni motivi Barchiesi per sostenere che *illa* «si avvia... a diventare il testo canonico», e che questo costituisca quindi «un esempio memorabile di come un testo famosissimo può essere rivisto con successo dopo secoli e secoli di fraintendimento indisturbato – e sicuramente un invito ad argomentazioni più rigorose da parte di futuri sostenitori di *illas*»⁴. Una sfida stimolante, che mi proverò a raccogliere in questa nota.

¹ E. J. Kenney, *Ovidius prooemians*, «Proc. Camb. Philol. Soc.» 22, 1976, 46-53. Vd. pure la nota *ad loc.* di W. S. Anderson in *Ovid's Metamorphoses, Books 1-5*, ed. w. Introd. and Comm., Norman and London 1997, 151, che considera congettura già medievale la variante *illa* in un manoscritto.

² R. J. Tarrant, *Editing Ovid's Metamorphoses: problems and possibilities*, «Class. Philol.» 87, 1982, 351.

³ P. Ovidio Nasone, *Opere: Metamorfosi*, a cura di N. Scivoletto, Torino 2005, 30. *Illas* appare pure nella citazione di questi versi, ed è presupposto nella loro interpretazione da parte di P. Fedeli, *Il poema delle forme nuove*, in *Metamorfosi* (Atti Conv. Sulmona 1994, a cura di G. Papponetti), Sulmona 1997, 72.

⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, vol. I (Libri I-II), a cura di A. Barchiesi, traduzione di L. Koch, Milano 2005, 139.

Partendo dalla tradizione manoscritta, lo stesso Barchiesi osserva che *illa* non è solo congettura moderna, ma compare già come variante di *illas* in un singolo codice di Erfurt del XII secolo. Dal momento tuttavia che questo codice non rappresenta di certo un ramo significativo o in qualche modo autonomo della tradizione, tale variante sarà da considerare piuttosto una congettura medievale che un documento di tradizione differente, e non saprei se riferita, nelle intenzioni del copista dubbioso, piuttosto a *corpora* dell'inizio del verso che al più vicino *coeptis*, come intendono i critici moderni che la sostengono, con una argomentazione forse troppo sottile o elaborata per un dotto medievale.

Il nucleo della esegesi che fonda la congettura sarebbe infatti questo, nelle parole stesse di Barchiesi: «o dèi, assistete la mia impresa, perché voi avete mutato anche la mia impresa». Si ritiene in questo modo di superare la difficoltà posta dalla collocazione di *et*, che, per ottenere un senso accettabile della frase, si dovrebbe intendere riferito al precedente *mutastis* o addirittura al più lontano *vos*; ma proprio una tale forzatura sintattica è apparsa difficilmente accettabile, tanto più in un poeta come Ovidio, e nei versi proemiali del lungo poema, che si dovrebbero caratterizzare per accuratezza e pregnanza⁵. Non sarebbe dunque *illas* in sé a porre difficoltà, ma il precedente *et*⁶: Kenney ha buon gioco a dimostrare che, nello specifico contesto espressivo, non si può considerare in anastrofe, perché quando altrove, in Ovidio e in altri, si utilizza la possibilità di una anastrofe di *et*, essa non dà mai luogo ad ambiguità ermeneutica, come accadrebbe in questo caso. Occorre dunque porre a confronto le possibili esegesi di *et illas* della tradizione e *et illa* dell'emendamento congetturale.

Il 'classico' commento alle *Metamorfosi* di Haupt – Ehwald – v. Albrecht proponeva una interpretazione della lezione tradita in senso 'filosofico', partendo da una considerazione sintattica di *illas* come «effizientes Objekt», ossia: «giacché come tutte le altre (le cosmiche e le fisiche)⁷, così anche queste trasformazioni sono opera vostra»⁸. Kenney tuttavia la rigettava cursoriamente senza discuterla, preferendole,

⁵ Così già L. Galasso in Ovidio, *Opere, II: Le metamorfosi*, trad. G. Paduano, comm. L. G., Torino 2000, 736, con cui Barchiesi dichiara di concordare in pieno.

⁶ Si può nondimeno constatare che questo *et* non è reso neppure nella traduzione della Koch (invero anteriore al 1993, quando la studiosa morì improvvisamente lasciandola incompiuta, come informa Barchiesi, XIII): «al progetto, dèi, date respiro (siete voi che lo avete cambiato)», non «siete voi che avete cambiato anch'esso», probabilmente per l'imbarazzo di far capire a quale operazione di 'mutamento' si aggiungerebbe quella del progetto del poeta, cosa che il commento di Barchiesi da parte sua non esplicita. Che se poi si dà per inteso nel *mutastis* un implicito riferimento primario alla iniziativa degli dèi nelle metamorfosi (ossia nel *mutare formas*), a cui si aggiunge (*et*) quella di *mutare coepta*, ne deriverebbe che fra i due ambiti indicati di attività metamorfica degli dèi, ossia le *formae* e i *coepta*, l'enfasi maggiore (*et = etiam*) della motivazione (*nam*) della loro invocazione sarebbe data al secondo, quello che riguarda l'attività del poeta, e non al primo, che riguarda l'argomento del poema, quasi a dire: «se si trattasse solo dell'argomento e della sua trattazione, avrei un minore bisogno della vostra assistenza e favore, che invece vi chiedo di assicurarmi perché (o specialmente perché) avete mutato il mio progetto». Sulla difficoltà di una tale complessa interpretazione vd. anche *infra* n. 22.

⁷ Veniva richiamato in merito Posidonio in Stob. *ecl.* 1, 2, 29 § 58.

⁸ P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, I Band: Buch I-VII, Dublin-Zürich 1966¹⁰, 14. Vd. anche M. von Albrecht, *Zum Metamorphosenprooem Ovids*, «Rhein. Mus.» 104, 1961, 269-278: specialmente notevole qui l'osservazione (p. 275) che nell'uso ovidiano delle parentesi *hic* si riferisce al termine immediatamente precedente la parentesi, *ille* a uno anteriore (cf. *met.* 9, 356; *fast.* 6, 576): in questo caso

se mai, quella che Lee riferisce a Housman, ossia: «Ispiratemi di parlare di trasformazioni, giacché voi pure foste la causa di esse»⁹, che però suppone la posposizione di *et*, e viene quindi rigettata anch'essa: non resterebbe dunque che abbandonare l'impossibile *illas* con un minuscolo emendamento, che consentirebbe invece una interpretazione assai soddisfacente e anzi specificamente in linea con l'arte ovidiana.

Dal momento che l'argomentazione di Kenney è accolta e sviluppata da Barchiesi, basterà seguire quest'ultimo: riferendo *illa* a *coeptis*¹⁰ si invocherebbero gli dèi come 'responsabili' anche di un altro genere di metamorfosi, quello operato nella poetica dell'autore, che per la prima volta abbandona il distico elegiaco e i generi 'leggeri' ad esso collegati, per passare a un più impegnativo poema epico. Egli osserva in particolare che la parentesi si innesta nel punto preciso in cui il ritmo poetico cessa di essere parallelo a quello dell'elegiaco, e quindi nel punto il cui il lettore avverte che la composizione questa volta (a differenza di come era abituato nelle opere di Ovidio) è in esametri continui. Questa interpretazione, come già suggeriva Tarrant, sarebbe sostenuta dal confronto con il proemio di *Amores*, in cui Ovidio sostiene che un suo originario progetto epico sarebbe stato 'forzosamente' tramutato in elegiaco da Cupido con la sottrazione di un piede al secondo verso: «come Cupido negli *Amores* aveva cambiato epica in elegia, qui gli dèi hanno trasformato Ovidio da elegiaco in epico. Sarebbe questa, prima ancora del passaggio dal caos al cosmo, la prima metamorfosi del poema... Da notare che questa complessa partita fra autore e lettore [chiamato a intendere le molteplici allusioni] si giuoca tutta in un inciso parentetico, *nam vos mutastis et illa*» (p. 140).

Cominciamo dunque da questo confronto con il proemio di *Amores*. Qui con l'immagine briosa di Cupido che sottrae un piede all'esametro si esprime apertamente, in modo originale e acuto, l'ormai tradizionale *topos* callimacheo della *recusatio* del poema (o dello stile) epico: l'immagine peraltro è ampiamente sviluppata e non richiede quindi alcuno sforzo ermeneutico o sagacia d'un intuito dotto, quale si richiederebbe invece per la 'complessa partita' del nostro emistichio nel prologo delle *Metamorfosi*.

D'altra parte, alcuni riscontri dello stesso Barchiesi indirizzerebbero a interpretare il genere letterario delle *Metamorfosi* non solo nella tradizione del poema epico, ma anche nella tradizione del poema didascalico. Ne sarebbe un primo indizio proprio l'invocazione generale o generica agli dèi, anziché alla o alle Muse, che Barchiesi confronta con il *De re rustica* di Varrone¹¹ e con le *Georgiche* di Virgilio: *dique deaeque omnes*,

vos al più vicino, *illas* al più distante (in altri termini, se avessè voluto riferirsi a *coepta*, ci saremmo attesi piuttosto *haec*). Al medesimo stadio della discussione si pone l'ampio commento di F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar, Buch I-III*, Heidelberg 1969, 13.

⁹ P. Ovidi Nasonis *Metamorphoseon liber I*, ed. by A. G. Lee, Cambridge 1953, 69.

¹⁰ Cf. il richiamo dello stesso Ovidio in *trist.* 2, 555-556: *dictaque sunt nobis, quamvis manus ultima coeptis / defuit, in facies corpora versa novas*.

¹¹ Cf. Varro *rust.* 1, 1, 4: *Et quoniam, ut aiunt, dei facientes adiuvant, prius invocabo eos, nec, ut Homerus et Ennius, Musas, sed duodecim deos Consentis; neque tamen eos urbanos..., sed illos XII deos, qui maxime agrorum duces sunt*. Merita tuttavia osservare che sia da Varrone che da Virgilio

studium quibus arva tueri (1, 21), al termine di un lungo elenco di singole divinità legate alla terra e alle attività di agricoltura e allevamento. Anzi, da un verso finale della lunga invocazione proemiale delle *Georgiche* (1, 40: *da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis*, rivolto a Ottaviano, nuovo *deus praesens*) lo stesso Barchiesi suggerisce che Ovidio abbia ripreso come il termine, quasi allusivo, di *coepita*, così l'immagine marina di *adspirate*, che evoca il soffio del vento favorevole a una navigazione. Ora, se l'invocazione alla Musa del poeta epico è giustificata dal fatto che le Muse sono le dèe in sé del canto, in particolare della 'memoria' della materia epica, gli dèi invocati nelle opere didascaliche devono avere una speciale relazione con la materia che si vuole 'insegnare' (più che con il canto in sé, o con la memoria poetica).

Ne troviamo conferma nell'ultimo libro delle stesse *Metamorfosi*, con la nuova invocazione, questa volta alle Muse (15, 622-625), che apre l'ultima sezione del poema, in funzione di un omaggio finale a Cesare e ad Augusto: *pandite nunc, Musae, praesentia numina vatium (scitis enim, nec vos fallit spatiosa vetustas), unde...*¹². Il parallelo con la invocazione iniziale si può indicare sia nella parentesi con *enim*, sia nella stessa dimensione complessiva dei quattro versi. Ora, questa nuova invocazione appare per l'appunto orientata in senso epico¹³, con la caratterizzazione delle Muse come dèe del canto epico (per cui il poeta si annovera fra i *vates*), in quanto custodi e quindi ispiratrici della 'memoria'¹⁴: *scitis*, e questo *scitis* 'cognitivo' sembra diret-

è si invocata una pluralità di dèi, ma solo quelli 'attinenti' o 'interessati' alla materia specificamente trattata, cosa che del resto varrebbe per l'assolutamente generico *di* di Ovidio, in quanto il suo poema mostra il potere e l'attività di metamorfosi come connotazione degli dèi in quanto tali.

¹² Dopo F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar, Buch XIV-XV*, Heidelberg 1986, 420, che, passate in rassegna le principali opinioni in merito, conclude: «Eine allseits befriedigende Antwort gibt es nicht», anche Galasso nel suo commento (cit., 1596) si rassegna a un sostanziale *non liquet* sul motivo e la collocazione di questa nuova invocazione, salvo la generica funzione di «segnalare l'elevata dignità del capitolo conclusivo», senza nascondersi tuttavia che «con questo non si risponde alla domanda sul motivo per cui il segmento finale cominci proprio qui», dal momento che «in ogni caso, viene introdotta una narrazione di metamorfosi e il richiamo alla *spatiosa vetustas* dovrebbe scoraggiare il lettore razionalista dalla ricerca di spiegazioni plausibili». Eppure Ovidio non chiede alle Muse di ispirargli o illustrargli metamorfosi, bensì un concreto evento storico-eziologico, che quindi giustifica l'invocazione alle Muse, come vedremo in casi analoghi.

¹³ Si può osservare una specifica affinità con l'invocazione proemiale di Virgilio, *Aen.* 1, 8-11 (*Musa, mihi causas memora, quo numine...*), nella integrazione sintattica con una interrogativa indiretta (*quo numine... impulerit* in Virgilio ~ *unde... adiecerit* in Ovidio), relativa, in sé, a un argomento circoscritto (l'ira di Giunone in Virgilio, l'origine del culto di Esculapio a Roma in Ovidio), tuttavia determinante per lo sviluppo del racconto/canto epico (qui naturalmente sorge la macroscopica sproporzione tra l'intera *Eneide* virgiliana e la successiva, tutto sommato assai breve sezione finale del poema ovidiano dedicata ai nuovi dèi 'indigeni' romani Cesare e Augusto). Altri esempi di topica invocazione delle Muse in funzione della 'memoria' di un evento storico antico, con la medesima struttura tipica della interrogativa indiretta, offre Ovidio in *fast.* 2, 269: *dicite, Pierides, sacrorum quae sit origo...*; 6, 798: *dicite, Pierides, quis vos addixerit isti...* (qui poi risponde specificamente Clio). Anche per quest'uso, del resto, trovava un modello in Virgilio, che in *Aen.* 9, 77 invoca le Muse con una domanda diretta: *quis deus, o Musae, tam saeva incendia Teucris / avertit?... / dicite* (all'inizio di un racconto ampiamente ripreso da Ovidio - e 'personalizzato' come suo solito - in *met.* 14, 530-565: vd. R. Lamacchia, *Precisazioni su alcuni aspetti dell'epica ovidiana*, «Atene e Roma» n.s. 14, 1969, fasc. 2-3, 9-12). La vitalità del *topos* nella tradizione letteraria perdura ancora in Claud. 1, 71-72 *tu, precor, ignarum doceas, Parnasia, vatem, quis deus ambobus tanti sit muneris auctor*.

¹⁴ Vd. E. Livrea in Colluto, *Il ratto di Elena*, a cura di E. L., Bologna 1968, 56-57, il quale, a propo-

tamente richiamare in contrasto il *mutastis* 'operativo' rivolto agli dèi nel proemio. Si può inoltre osservare che l'ultima sezione introdotta da questa nuova invocazione contiene sì anch'essa alcune trasfigurazioni, ma di tipo diverso da quello abituale, perché collocate in un determinato momento storico¹⁵, e finalizzate a illustrare un evento specifico, mentre le altre metamorfosi (quelle tipiche del complesso dell'opera) si collocano in una dimensione temporale indefinita, appartengono, come diremmo oggi, più al mito che alla storia, e illustrano di solito l'origine di specie animali o vegetali, di fenomeni naturali (come l'eco), o comunque l'incessante e quasi 'onnipotente' energia di trasformazione della natura (nel racconto 'rappresentata' dai singoli dèi), la cui dimostrazione filosofica è affidata al lungo e retoricamente appassionato discorso di Pitagora nella parte precedente del medesimo ultimo libro. Anche sul piano tipologico, la trasfigurazione di Esculapio potrebbe riconoscersi in linea con altre trasfigurazioni divine nel poema¹⁶, ma ne differisce radicalmente, perché non è né arbitraria né finalizzata a una azione o relazione individuale, né operata per rendersi irriconoscibile, bensì apertamente preannunciata in sogno, effettuata in modo riconoscibile nell'animale legato iconologicamente al dio, e compiuta al fine generico di potersi accompagnare 'fisicamente' nel viaggio per mare con la delegazione romana, senza abbagliare o imbarazzare quegli uomini se manifestasse loro il suo volto divino, per riprendere poi la sua figura divina abituale (743: *specie caeleste resumpta*, s'intende in effigie) una volta giunto a destinazione; d'altra parte di Cesare verrà, dopo la morte, tramutata in astro solo la sua anima separata dal corpo: l'esito delle metamorfosi non è dunque un *novum corpus* che quasi protrae fisicamente 'all'infinito' la vita di esseri umani sotto altra forma, come nel resto del poema e come annunciato appunto nel proemio.

sito della invocazione proemiale alle Ninfe che appaiono poi solo 'spettatrici' dell'evento narrato, osserva che sostanzialmente tale è la «caratteristica delle Muse nell'epica, ministre della memoria ed intermediarie fra gli eventi narrati e le capacità rievocative del poeta». A. Barchiesi, *Il poeta e il principe: Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari 1994, 254, sembra trovarne incongruente che «le Muse sono invocate come testimoni che dominano la *spatiosa vetustas* proprio quando, per una volta nel poema, non ci sarebbe bisogno di loro: quando il tema è storia recente, ben documentata dalle fonti scritte... un lungo poema che mobilita le Muse solo nel suo ultimo libro è un dato sorprendente». La nota *ad loc.* di Bömer, cit., 419-420, documenta ampiamente la tipica connotazione epica di questa invocazione (che invece non presenta l'invocazione proemiale agli dèi), e l'epica è considerata in sostanza il modo poetico di raccontare la storia (proprio a Roma l'epica tende ad avvicinarsi intimamente alla storia romana, fin da Nevio ed Ennio, che nondimeno nel proemio invocava appunto le Muse), e le Muse devono rivelare a Ovidio i dettagli di svolgimento dell'evento noto e in particolare sostenerne lo stile narrativo. Un assai valido spunto di riflessione offre peraltro lo stesso Barchiesi, nell'indicare come possibile modello o suggestione per Ovidio l'invocazione a Calliope di Lucrezio nell'ultimo libro del suo poema, 6, 92-95: per l'appunto mi sembra che sarebbe da approfondire la relazione del poema di Ovidio con il poema di Lucrezio, in quanto entrambi si propongono come interpretazioni globali (sebbene divergenti) della storia e del mondo: qualche cenno su questo nella *Introduzione* di Barchiesi a Ovidio, cit., CXX-CXXI, con la bibliografia richiamata *ivi*.

¹⁵ «Questa possibilità di datare è una curiosa anomalia nel contesto di un'opera pancronica» osserva Barchiesi, *ibid.*, senza tuttavia che gli sembri motivo in sé sufficiente a giustificare qui una invocazione alle Muse, che se mai si sarebbe attesa nel prologo iniziale: essa, del resto, non avrebbe neppure «un rapporto diretto con la sezione augustea», ma solo con il racconto del viaggio di Esculapio (p. 253).

¹⁶ Tipico della metamorfosi temporanea di dèi l'uso di *vertar* (v. 661), come vedremo.

Una ulteriore conferma ricaviamo dalla invocazione proemiale all'inizio del lungo canto di Orfeo¹⁷, che occupa quasi per intero il libro X: *ab Iove, Musa parens (cedunt Iovis omnia regno), / carmina nostra move* (vv. 148-149). Invero, anche il suo canto appare scandito in effetti da una serie di metamorfosi, questa volta del genere abituale nel poema ovidiano; però prima Orfeo, chiedendo alla Musa (che del resto gli era madre) di ispirargli un inizio da Giove (cioè dal nonno...), ricorda la sua pregressa produzione propriamente epica, rispetto alla quale dichiara di scegliere qui un genere più leggero; quindi ne definisce il contenuto come erotico, distinguendo amori omosessuali di dèi (per potere appunto iniziare da Giove), e amori perversi e quindi giustamente puniti di donne. Dunque non è qui dichiarata la metamorfosi in sé come oggetto del canto, bensì vicende amorose particolari, in larga parte condannate per la loro empietà: Ovidio presta a Orfeo un orientamento poetico diverso da quello suo proprio in questo poema¹⁸, e la differente invocazione a *Musa parens* risponde alla presentazione di Orfeo come poeta della 'memoria', che da eventi più gravi quale la battaglia dei Giganti passa a eventi più leggeri come gli amori di dèi (non giudicabili) e donne colpevoli¹⁹; ma resta pur sempre poeta di *exempla*, anzi poeta 'giudice', che presenta la metamorfosi come evento di potenza degli dèi e di salvezza o, più spesso, condanna per gli uomini; mentre l'atteggiamento abituale di Ovidio di fronte alle sue metamorfosi appare piuttosto di curiosità e stupore (senza giudizio morale diretto²⁰), per trarne (e trasmetterne) una concezione del mondo e della storia come teatro di incessanti e mirabili trasformazioni o trasfigurazioni, quale sarà illustrata in forma 'dottrinale' da Pitagora²¹.

¹⁷ Per l'appunto qualificato *vates* sia qui a v. 143, sia al termine del canto in 11, 2.

¹⁸ Per l'inserimento di un canto di Orfeo in un'opera epica Ovidio disponeva (almeno) del modello di Apollonio Rodio, 1, 496-511 (in cui tuttavia il canto è riferito solo in forma indiretta, e quindi senza invocazione iniziale): s'intende che, secondo la sua prassi di stravolgere spesso il modello letterario (come si riscontra più volte in relazione a Virgilio), egli pone qui sulla bocca di Orfeo un canto erotico, mentre in Apollonio Orfeo cantava una cosmogonia, confrontabile piuttosto, nella movenza iniziale, con quella stessa di Ovidio all'inizio del suo poema. Si direbbe che con questo espediente Ovidio abbia voluto evitare di cantare in prima persona metamorfosi legate a 'perversioni' erotiche.

¹⁹ Merita ricordare che Ovidio stesso all'inizio del poema accenna alla gigantomachia, e la prima metamorfosi che narra nasce da una punizione di empietà da parte di Giove (*ab Iove principium*: quasi un necessario tributo a convenzioni poetiche); ma la condanna è posta direttamente sulla bocca di Giove, e comunque resta una circostanza isolata, che non connota certamente l'insieme del poema. Naturalmente non sarebbe da trascurare l'appellativo di *parens*, che giustificerebbe l'invocazione anche su un piano, per così dire, 'familiare'.

²⁰ S'intende che, quando non è invocata da uomini o donne perseguitati o afflitti, o non 'sanziona', per così dire, una situazione psicologico-esistenziale senza via d'uscita, la metamorfosi è spesso irrogata da divinità come 'vendetta' o come punizione di un comportamento umano perverso (a partire dalla prima di Licaone); ma il giudizio è espresso dalla divinità stessa, non dal poeta in prima persona, come nel proemio del canto di Orfeo. Vd. in merito l'osservazione di O. S. Due, *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen 1974, 131, sulla analoga trasformazione in piante delle donne amate da Sole nel racconto delle Mineidi in 4, 241-270, ma Leucotoe per 'ricompensa', Clizia per 'punizione', così che «at least these metamorphoses should not be interpreted in normal moral sense».

²¹ Una approfondita disamina del discorso di Pitagora (con la ricca bibliografia che vi si è accumulata) in A. Setaioli, *L'impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle Metamorfosi*, in *Ovid: Werk und Wirkung* (Festgabe M. von Albrecht), hrsg. von W. Schubert, Frankfurt/M. & al., I,

Fra le altre opere di ampio respiro di Ovidio, in apertura dell'*Ars amatoria* Venere è prima dichiarata come autorevole 'assegnatrice' del compito di maestro d'amore (*ars* 1, 7 *me Venus artificem tenero praefecit Amori*), poi, alla fine del proemio, è invocata la sua assistenza nell'espletamento di tale compito, in quanto madre di Amore (1, 30: *coeptis*²², *mater Amoris, ades*), e proprio qui l'immagine del 'vento in poppa' è utilizzata apertamente in chiave didascalica: *arte citae veloque rates remoque moventur... arte regendus Amor* (1, 3-4). Ma anche altre invocazioni ovidiane 'in corso d'opera' risultano strettamente collegate all'argomento specifico, magari designato con il medesimo termine *coepta*: così in *rem.* 704 *coeptis, Phoebe saluber, ades* è invocato Apollo con l'epiteto di *saluber*, perché l'opera è presentata fin da principio (e nel titolo stesso) come una 'medicina'; e in *fast.* 6, 652 *nunc ades o coeptis, flava Minerva, meis* è invocata la dea, di una cui festa sta per parlare.

Nella tradizione della poesia didascalica, già Lucrezio aveva invocato Venere, in quanto ipostasi della vitalità universale, che è l'argomento fondamentale del suo poema, a prescindere dalla specifica esposizione della dottrina epicurea su tale vitalità. E in seguito Manilio dichiarerà nel proemio il suo debito ad Apollo come generico ispiratore di poesia, ma più specificamente ad Ermes-Mercurio come *princeps auctor* per l'argomento del suo poema dottrinale (1, 19. 30). Né trascurerei alcuni segnali linguistici nei primi versi del poema di Manilio (*Carmine divinas artes et conscia fati / sidera diversos hominum variantia casus, / caelestis rationis opus, deducere mundo / aggredior*), che sembrano rinviare allusivamente al proemio di Ovidio: l'ini-

1999, 487- 514, che in particolare ne individua una fonte prevalente precisa nel *De mundo* pseudo-aristotelico, accanto a già rilevati elementi o 'atteggiamenti' empedoclei, così riconoscendo una certa serietà di intenti a questa 'escursione filosofica' di Ovidio. Viceversa Fedeli, *Il poema* cit., 88-90, nega un coinvolgimento convinto di Ovidio nella dottrina pitagorica esposta con l'enfasi retorica di una arringa, e ne considera quindi sostanzialmente marginale la sua funzione nel poema. Un efficace quadro sintetico della discussione su questa sezione del poema offre Galasso nel suo commento, cit., 1562-3, partendo dalla osservazione che «forse su nessun'altra sezione delle *Metamorfosi* la letteratura secondaria è così ampia ed è pervenuta a risultati altrettanto contraddittori». Sul piano stilistico-letterario Galasso individua qui l'intenzione di offrire un saggio di poesia didascalica in senso stretto, in cui Lucrezio finisce per costituire «un modello imprescindibile, anche se rovesciato nei contenuti»; ma nello stesso tempo riconosce nel discorso di Pitagora «la contiguità che presenta rispetto al resto del poema», nonché il richiamo alla cosmogonia iniziale. D. Marin, in una indagine troncata dalla morte improvvisa (*Spunti di meditazione esoterica orientale in Ovidio? L'origine del mondo*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, Roma 1979, 633-641 [pubblicato postumo a cura di M. Marin]), aveva pensato di esplorare la possibilità di conoscenza, più o meno indiretta, di fonti filosofiche indiane. A prescindere da una tale discussione sulle fonti, ininfluente per la nostra questione, non mi sembra negabile che il motivo unificante del gusto narrativo e della fantasmagoria episodica nelle *Metamorfosi* trovi fondamento su una peculiare concezione della realtà, secondo la formula, precisa nell'apparente vaghezza o indeterminazione, adoperata nella sintetica proposizione iniziale.

²² Come si vede, lo stesso termine adoperato per le *Metamorfosi*, e similmente in stretta relazione con la divinità invocata; quanto dunque sarebbe stato più difficile per il lettore (ascoltatore) comprendere che invece nelle *Metamorfosi* gli dèi sarebbero invocati perché hanno mutato il progetto originario del poeta, anziché per una relazione specifica con la materia del poema. Un deciso confronto diretto tra l'invocazione dell'*Ars* e quella delle *Metamorfosi* propone M. von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur*, Bern-München 1994²; trad. it. *Storia della letteratura latina*, a cura di A. Setaioli, Torino 1995, 813: «L'ispirazione per le *Metamorfosi* viene invocata — come per l'*Ars* — dall'istanza competente per il tema prescelto: le divinità che hanno provocato le trasformazioni».

ziale *carmine* corrisponde al finale *carmen* di Ovidio, mentre il finale *aggredior* di Manilio corrisponde al (quasi) iniziale *fert animus* di Ovidio; l'uso 'tecnico' nel linguaggio poetico di *deducere*²³ si accompagna all'ablativo *mundo* come in Ovidio a *ab origine mundi*; anche la parechesi *diversos... variantia*, che esprime l'*ethos* fondamentale dell'opera di Manilio, richiama il poliptoto *mutatas... mutastis*, che esprime il nucleo tematico del poema ovidiano. S'intende che, come di consueto nei richiami allusivi, le affinità apparenti si accompagnano a profonde divergenze: così qui alla impostazione 'temporale' di Ovidio risponde l'impostazione 'spaziale' di Manilio, al mutamento delle forme la diversità e variazione delle vicende umane sotto il governo degli astri, a una interpretazione globale nel segno della fantasia imprevedibile (anche se non priva di una sua razionalità nella relazione causa-effetto) una interpretazione nel segno di leggi cosmiche: il confronto avviene comunque consapevolmente nel campo delle interpretazioni globali della *rerum natura*, secondo il modello offerto primariamente a Roma da Lucrezio.

Nella tradizione epica, Apollonio Rodio, innovando il modello omerico delle Muse, aveva invocato all'inizio del suo poema il dio Apollo (Febo), in relazione più specifica – come sembra – con l'argomento della sua narrazione epica, che prende le mosse da un oracolo di quel dio, il quale d'altra parte era considerato anche 'musa-gete'²⁴. All'inizio del III libro invece Apollonio invocava Erato, Musa 'specializzata' nella poesia d'amore, perché gli eventi di quel libro sono mossi dichiaratamente «dall'amore di Medea»; all'inizio del IV, infine, si rivolgeva alla Musa divina, figlia di Zeus, perché lo aiutasse a capire se Medea nel fuggire con Giasone (e compiere tutti i misfatti collegati) agisse piuttosto sotto lo stimolo dell'amore o della paura dell'ira implacabile del padre: come sarà dunque nell'*Eneide* di Virgilio, la Musa, per la sua conoscenza 'divina' degli eventi, è invocata specificamente per garantirne al poeta, insieme con la 'memoria', una verace 'spiegazione'.

A partire poi, per quanto ci consta, da Callimaco, si instaura una tradizione per cui

²³ Su cui vd. Barchiesi, in Ovidio, *Metamorfosi* cit., 144-145, che tuttavia non considera Manilio.

²⁴ Così nel più recente commento di R. Gleis-S. Natzel-Glei, *Apollonios von Rhodos: Das Argonautenepos*, I, Darmstadt 1996, 147: appare innovazione ellenistica invocare in luogo delle Muse divinità legate al tema specifico: «Apollonios ruft Phoibos Apollon an – einerseits als den Gott der Dichtkunst, andererseits als den Gott des Orakels, das den Anlass zur Fahrt bot»; similmente già A. Romeo, *Il proemio epico antico*, Roma-Reggio Calabria 1985, 21. Più orientato alla prima interpretazione (come dio della poesia) sembra E. Livrea nel suo commento a *Apollonii Rhodii Argonauticon liber quartus*, Firenze 1973, 3, e così M. Campbell, *Studies in the Third Book of Apollonius Rhodius' Argonautica*, Hildesheim-Zürich-New York 1983, 128; mentre in modo univoco a favore della relazione specifica con l'argomento si era espresso H. Fränkel, *Noten zu den Argonautika des Apollonios*, München 1968, 35: «Mit einem Anruf an Apollon beginnt Ap. sein Argonautenepos weil (Vs. 5 γαρ) dieser Gott durch sein Orakel zu dem Argonautenzug den Anstoß gegeben hat» (corsivi dell'autore); e continua sottolineando che di proposito il poeta invoca a benedire e far prosperare la sua opera il medesimo dio, che ha provocato l'azione argomento del suo poema. Le Muse saranno invece richiamate al v. 22 in funzione specifica del 'catalogo degli eroi' (come in Omero per il catalogo delle navi). Questo richiamo è stato notoriamente assai discusso per la funzione 'subordinata' che avrebbero le Muse rispetto al poeta (Romeo, *Il proemio* cit., 26-27); ma ai nostri fini basti rilevare che comunque la loro invocazione è connessa a una 'memoria'.

è attribuito tipicamente allo stesso Apollo il saggio e severo richiamo ai poeti che incautamente pensino di affrontare temi epici o esprimersi nello stile tradizionalmente legato all'epica, mentre hanno una diversa 'vocazione' poetica: a Roma la documenta per noi prima Virgilio come poeta (ancora) bucolico (*ecl.* 6, 3 ss.: *cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem / vellit et admonuit...*), poi Propertio come poeta d'amore (3, 3)²⁵, quindi Orazio come poeta lirico nell'ultima sua ode (4, 15, 1-4: *Phoebus volentem proelia me loqui / victas et urbis increpuit lyra...*)²⁶.

Tornando alla nostra questione di partenza, secondo i sostenitori della lezione *illa* Ovidio attribuirebbe qui agli dèi in generale una iniziativa nei suoi confronti contraria a quella del *topos* della *recusatio* (in cui abbiamo visto tipicamente chiamato in causa Apollo), in quanto avrebbero indotto il poeta a passare da generi più leggeri a quello più impegnativo dell'epica, e coerentemente sul piano metrico dal distico elegiaco all'esametro continuo. Ora, è notoriamente nel gusto di Ovidio utilizzare in modo inedito (non di rado ironico o inverso) un modello specifico o un *topos* tradizionale; ma perché questo procedimento sia riconosciuto ed apprezzato deve partire da un dato di tradizione, e magari stravolgerlo o rifiutarlo apertamente, come accade nel proemio dell'*Ars* quando nega la topica ispirazione di Apollo o delle Muse. Qui dunque, il presunto ribaltamento del *topos* tradizionale avrebbe dovuto mantenere almeno un elemento tipico di esso, come la menzione di Apollo o di una Musa o di altra singola divinità a cui attribuire motivatamente una tale iniziativa nei confronti del poeta. Attribuirle invece genericamente agli dèi, che tutti insieme, o come categoria, si sarebbero premurati di mutare il progetto del poeta, non avrebbe – mi sembra – un senso plausibile²⁷, tanto più in un contesto particolarmente sensibile e pregnante come un proemio.

Ma poi, in fondo, in che cosa consisterebbe la 'rivoluzione' delle *Metamorfosi* nel corso della produzione poetica di Ovidio? Si è osservato che tema dominante e unificante nella sua poesia resta in sostanza l'eros, quale che sia il genere adottato o anche ideato (come quello delle *epistulae heroidum*): «anche nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti* egli rimane irrimediabilmente un poeta erotico»²⁸, e solo come *tenerorum lusor amorum* egli chiede di essere ricordato nella iscrizione sepolcrale che detta in *trist.*

²⁵ Per un ampio commento dell'elegia vd. Propertio, *Il Libro Terzo delle Elegie*, Introd. testo e commento di P. Fedeli, Bari 1985, 109-155.

²⁶ Vd. P. Fedeli, *Il congedo dalla poesia lirica: Hor, Carm. 4,15*, «Boll. St. Lat.» 37, 2007, 517-521. Alla fine del proemio dell'*Ars amatoria* anche Ovidio richiama questo ruolo ispiratore di Apollo o delle Muse, ma per negarne l'esercizio nei suoi confronti, giacché egli ha derivato la conoscenza della materia di questa sua opera solo dall'esperienza, accogliendo l'investitura ricevuta da Venere, e lei sola quindi invocando come propiziatrice.

²⁷ Si può infatti immaginare che tutti gli dèi, concordi come nel concilio rappresentato nel I libro, si siano un giorno dati pensiero di far cambiare progetto poetico a Ovidio, perché scrivesse le *Metamorfosi* come poema epico invece di continuare con la poesia elegiaca ed erotica? Eppure G. Luck, *Zum Prooemium von Ovids Metamorphosen*, «Hermes» 86, 1958, 500, ha sostenuto proprio che il passaggio di Ovidio alla poesia epica si deve considerare un evento così 'straordinario', che non bastava l'invocazione a un dio o alle Muse: occorre davvero tutto il *pantheon*! Osservava argutamente in merito già Due, *Changing Forms* cit., 178: «This seems to me to be more Ovidian than Ovid himself».

²⁸ Von Albrecht, *Storia* cit., 815.

3, 3, 73 (cf. 4, 10, 1). È vero che, quando in *trist.* 2, 531 ss. passa in rassegna la sua produzione poetica per giustificarsi dinanzi ad Augusto, distingue consapevolmente dalle giovanili, più apertamente erotiche, le opere di maggiore impegno, quelle che hanno richiesto *grandia vela* alla sua barca (v. 548), ossia i *Fasti*, la perduta tragedia (*Medea*) e appunto le *Metamorfosi*; ma non si può negare che in queste opere maggiori la 'corda' più tipica di Ovidio si avverte nel racconto di storie d'amore e nel tratteggio dei loro protagonisti, specialmente femminili, sebbene largo spazio sia lasciato a ogni genere di narrazione del meraviglioso e di indagine psicologica anche fuori dell'ambito erotico. Appare significativo, ad esempio, che nell'agone poetico tra le Pieridi e le Muse in *met.* 5, 318-661 il canto perdente delle prime è uno dei più tradizionali temi epici, la gigantomachia, mentre Calliope (in rappresentanza delle Muse) svolge il tema del ratto di Persefone, non senza l'esplicito intervento di Venere e Cupido, perché la storia riceve una tipica connotazione ovidiana, ossia erotica. Rare inserzioni di racconti di tono più tradizionalmente epico (come la rissa cruenta che occupa la prima parte dello stesso libro V), si comprende che, oltre alla funzione connettiva occasionale, rispondano all'intento poetico di manifestare una capacità di composizione narrativa 'a 360 gradi', come si può dire per l'inserimento anche della lunga 'arringa' filosofica di Pitagora nell'ultimo libro (o per il saggio di canto di Orfeo per gran parte del X libro, come abbiamo visto, o per la lunga 'controversia' retorica tra Aiace e Ulisse in 13, 1-381); ma non appaiono certamente queste inserzioni il *proprium* delle *Metamorfosi*. Piuttosto, si deve osservare l'assenza nel poema di un elemento costitutivo nella nozione comune e universale della poesia epica, in cui le vicende narrate ruotano sempre intorno alla figura di uno o più 'eroi' (o 'eroine'), che ne rappresentano i personaggi principali, la cui memoria è celebrata nelle loro gesta, le quali pertanto hanno una certa definizione, maggiore o minore, di luogo e di tempo o di 'ambiente'²⁹. Ovidio dichiara espressamente di non avere per argomento né uomini illustri né le loro gesta, bensì *formas mutatas*, ossia una serie di eventi caratterizzati solo dalla loro tipologia, che hanno naturalmente coinvolto una quantità di uomini e dèi, tra i quali però nessuno spicca come protagonista 'eroico' o perno della narrazione complessiva. Questa sarebbe una novità di rottura nel genere epico, se davvero egli intendeva proporsi come autore 'epico'³⁰, ma assai meno di rot-

²⁹ Anche un innovatore come Apollonio, che introduce nell'*epos*, con pari dignità, il motivo erotico, impernia comunque il suo poema intorno a Giasone (con gli eroi che lo accompagnano) e poi Medea, con le loro gesta 'eroiche'. Così un altro innovatore come Lucano, che tra l'altro estromette gli dèi dal suo poema, sebbene proponga nel proemio il suo argomento della guerra civile come 'furore collettivo', impernia poi in effetti la sua narrazione poetica intorno ai due protagonisti antagonisti Cesare e Pompeo, con qualche 'eroe secondario' come Catone.

³⁰ Sintetico e incisivo von Albrecht, *Storia* cit., 806: «Le *Metamorfosi* sono un poema epico per il metro, ma senza unità di tempo, luogo, persona e azione». Elencate quindi le molteplici fonti (generalmente perdute in modo più o meno integrale) che Ovidio può avere utilizzato (in particolare, per il genere letterario, i cataloghi poetici esiodici ed ellenistici), così conclude: «Ne deriva un poema composito enciclopedico *sui generis*, quale poteva essere scritto in questo modo solo a Roma e da Ovidio». In effetti il genere epico è tipicamente caratterizzato dalla presenza di una dimensione narrativa e di una dimensione celebrativa: nelle *Metamorfosi* è presente solo la prima, che si accompagna piuttosto a una dimensione 'ideologica' e quindi a una latente prospettiva didascalica (la dimensione celebrativa è con-

tura nella produzione sua stessa, caratterizzata dalla connotazione tematica: un esercizio poetico preparatorio si possono considerare le *epistulae heroidum*, 'variazioni sul tema' della allocuzione a distanza di una donna all'amato lontano (o viceversa)³¹; e i contemporanei *Fasti* risultano anch'essi costituiti da una serie di narrazioni legate dal vincolo tematico della pertinenza al calendario romano. La singolarità delle *Metamorfosi* è anch'essa dichiarata da Ovidio nella parte finale della sua frase proemiale, ossia nel volere essere questo (a differenza di tutto il resto della sua produzione, anche successiva) un *perpetuum carmen*, un carme cioè 'senza cesure', diversamente anche dai *Fasti* contemporanei, che nel disegno completo avrebbero avuto una estensione non molto dissimile, ma non sono un *carmen perpetuum*, perché scandito dai singoli giorni del calendario, e di conseguenza le narrazioni al suo interno sono chiuse ciascuna in sé stessa. Questa singolarità si riflette nel metro, perché il *carmen perpetuum* ha bisogno di un *metrum perpetuum*, un metro unitario, placido e fluido, senza variazioni, senza il 'singulto' tipico dei due *hemiepe* che costituiscono il pentametro nell'ambito dell'elegiaco, metro quindi più adatto a narrazioni o comunque composizioni 'conchiuse' di ampiezza non eccessiva. Ora, proprio il fatto che Ovidio lavorasse simultaneamente a due opere di tenore e ampiezza confrontabili, l'una però in esametri, l'altra nel suo metro più abituale dell'elegiaco, contribuisce a rendere inverosimile l'ipotesi che egli invocò all'inizio delle *Metamorfosi* il *pantheon* divino come artefice di un suo mutamento di rotta poetica, che si esprimerebbe per l'appunto nell'adozione dell'esametro³².

La lezione *illas*, con la connessa relazione della invocazione proemiale generica agli dèi con l'argomento specifico del poema, si inserisce invece agevolmente, come abbiamo visto, nella tradizione letteraria sia esterna che interna alla produzione stessa di Ovidio. Anzi, non solo il plurale generico *di* si giustificerebbe come richiamo collettivo ai singoli dèi artefici di ciascuna *metamorfosi*; ma non mancano nel poema specifiche azioni metamorfiche attribuite genericamente agli dèi, come quella di Atlante in 4, 661: *sic di statuistis*³³. Resterebbe la questione cruciale di *et*, che pre-

finata – come abbiamo osservato – nella sezione finale introdotta per l'appunto da una consentanea invocazione alle Muse).

³¹ Del resto anche negli *Amores* si riconosce un disegno tematico unitario, sviluppato attraverso una serie di componimenti in sé autonomi.

³² Come propone Barchiesi, *Metamorfosi* cit., 140: «Se si usa questo primo proemio di Ovidio (quello di *Amores*) come modello, è interessante che nel proemio epico delle *Metamorfosi* l'espressione *nam vos mutastis et illa* si collochi nella prima sede metrica in cui il lettore verifica una differenza tra esametri e distici elegiaci. I due schemi metrici sono infatti indistinguibili da *In nova a coeptis*. Può darsi quindi che Ovidio implichi che il suo nuovo testo, che sorprendentemente e per la prima volta non è elegiaco, sia il risultato di un cambio di piani sostenuto dall'intervento divino». Ma il cambio di piani sarebbe simultaneo alla realizzazione di un progetto di altrettanto ampio respiro in elegiaci.

³³ Anche Cadmo in 4, 574-5 riconoscendo la *cura deum* in relazione al serpente che aveva ucciso, chiede loro indistintamente di essere trasformato egli stesso in serpente, e similmente poi la moglie al v. 594 (*caelestes*); e già per Piramo e Tisbe che colorano insieme in rosso il gelso in 4, 164 *vota tamen tetigere deos*; per la 'confusione' di Ermafrodito 4, 371-373 *ita di iubeatis... vota suos habuere deos*, e così via. Pure la singolare preghiera di Pigmalione, tendente a una *metamorfosi* inversa (ossia di una sta-

supporrebbe un oggetto 'implicito' di *mutastis*, a cui *illas* si aggiunga con enfasi maggiore, così che ci si chieda: in che cosa consiste l'*opus* o la *vis mutandi* che sarebbe tipica o connaturata agli dèi?³⁴ in quale ambito più ampio o generico essa si esplica, così che la *mutatio formarum in nova corpora* ne possa essere dichiarata un esercizio particolare, argomento del canto del poeta, per cui egli invoca la loro *adspiratio*? Come abbiamo accennato sopra, si è pensato a un riferimento alla connotazione ontologica degli dèi come artefici di tutti i 'mutamenti' che accadono in natura, secondo la formula che troviamo espressa ad esempio in Cic. *nat. deor.* 3, 92: *numine deorum omnia fingi, moveri mutarique posse* (qui attribuita alla dottrina stoica)³⁵. Il poema stesso di Ovidio, del resto, si apre con una cosmogonia imperniata sulle grandiose 'metamorfosi' del mondo e della terra governate in qualche modo da un principio divino³⁶, e Pitagora, nell'ultimo libro, è presentato come colui che *mente deos adiit* (15, 63)³⁷, e dagli dèi apprese la dottrina cosmologica basata sul principio *omnia mutantur, nihil interit* (15, 165), che costituirebbe il fondamento 'ideologico' del poema di Ovidio: le *formae mutatae in nova corpora* non sarebbero altro che una delle manifestazioni dell'universale e perenne 'metamorficità' del reale, quella che ha attirato lo specifico interesse di Ovidio come poeta, e per la quale invoca l'assistenza degli dèi che ne sono artefici, così come di ogni altro mutamento che si opera in *rerum natura*. D'altra parte, tornare alla lezione e interpretazione tradizionale non priva il breve proemio di Ovidio di altri fattori di originalità o peculiarità: nella invocazione a (tutti) gli dèi in generale (singolare – per quanto ne sappiamo – fra i poeti epici o didascalici) si coglie anche una rispondenza specifica con il progetto (i *coepita!*) di un *carmen perpetuum* dalle origini del mondo ai giorni suoi³⁸. Sul piano

tua in donna), sebbene accolta specificamente da Venere, è rivolta agli dèi indistintamente, riconoscendo la loro potenza universale: *si, di, dare cuncta potestis, sit coniunx, opto...* (10, 274-275).

³⁴ Illuminante l'asserzione di Mercurio (tramutato in Sosia) nel brioso prologo dell'*Amphitruo* plautino: *deus sum, commutavero* (v. 53), riferito al fatto che saprà volgere in comico l'argomento in sé tragico dell'opera.

³⁵ Ma si può richiamare anche dal nostro poema l'espressione *moderantum cuncta deorum* in 1, 83, al termine della cosmogonia.

³⁶ Invero, si osserva che in 1, 21 Ovidio usa il singolare *deus*, a v. 32 *quisquis fuit ille deorum*, a v. 57 *mundi fabricator*, a v. 79 *ille opifex rerum*. Tuttavia, il plurale *di* del proemio può avere senso 'categoriale' e funzione di termine sintetico o generico, dovendo comunque riferirsi anche a *illas*, cioè alle varie metamorfosi senz'altro attribuite a una pluralità di dèi differenti.

³⁷ Questa premessa al discorso di Pitagora appare particolarmente illuminata dal confronto che per la invocazione proemiale generica agli dèi propone Barchiesi (*Metamorfosi* cit., 138) con il passo del *Timeo* platonico, in cui l'interlocutore eponimo, a cui è affidato il discorso ἀπὸ τῆς τοῦ κόσμου γενέσεως (come in Ovidio *prima... ab origine mundi*), dichiara che non si può avviare un discorso del genere senza prima invocare θεοὺς τε καὶ θεός (27c), affinché parliamo secondo il loro pensiero. E A. E. Taylor, *A Commentary on Plato's Timaeus*, Oxford 1928, 59, riporta proprio a «recognized Pythagorean doctrine» il principio e costume di iniziare ogni attività di rilievo con una preghiera agli dèi.

³⁸ È notoriamente questione assai dibattuta e tuttora aperta l'interpretazione propria di *perpetuum*: segnalerei nondimeno la breve ma efficacemente sintetica e incisiva annotazione di Scivoletto alla sua traduzione, cit., 42-43: «abbiamo reso il termine con «universale», sia sulla base di Cicerone (*fam.* 5, 12, 2), che nella convinzione che il programma di Ovidio fosse quello di comporre un poema che narrasse l'*ininterrotta* metamorfosi avveratasi sulla terra dal chaos ad Augusto», anche se non esclude altre funzioni semantiche di tale termine «polisemico».

contenutistico e strutturale, infatti, abbiamo osservato che il poema è caratterizzato dalla assenza di personaggi o eventi centrali, intorno ai quali ruoti la narrazione, come d'uso nei poemi epici, o anche di una trattazione sistematica di una disciplina, come nei poemi didascalici: di conseguenza non poteva avere Ovidio una o più divinità comunque determinate da invocare, bensì solo le divinità in genere, in quanto indistintamente coinvolte non solo come autrici delle singole metamorfosi (sia quando agiscono di loro iniziativa, sia quando rispondono a invocazioni umane), ma come esse stesse cangianti nella forma e nell'aspetto secondo la loro volontà, o il loro capriccio.

Partendo da questa considerazione, potremmo forse tentare una ulteriore esegesi della frase ovidiana, che appare del resto corrente, con sfumature diverse, fra traduttori e interpreti italiani dell'800, sebbene trascurata da interpreti e critici più recenti: la possibilità cioè di considerare *vos* non soggetto (enfatico), ma oggetto di *mutastis*³⁹. Un noto episodio all'inizio del VI libro (ossia della seconda pentade) presenta la sfida, ovviamente impari e blasfema, lanciata da Aracne a Minerva nella abilità della tessitura istoriata o ricamo. Scene di metamorfosi sono raffigurate da entrambe le contendenti; ma quelle di Minerva, agli angoli di una maestosa raffigurazione centrale della disputa tra Nettuno e lei stessa per la signoria di Atene, rappresentano punizioni divine di orgoglio umano nei confronti degli dèi; quelle invece di Aracne, che affollano per intero la tela, rappresentano tutte trasfigurazioni che gli dèi (maschi) compiono di sé stessi per soddisfare i loro capricci erotici, 'gesta' che il poeta stesso designa, come in parentesi, *caelestia crimina* (v. 131). D'altra parte, tali 'imprese' divine sotto mentite spoglie sono spesso narrate per esteso nel poema, altre volte sono appena accennate o richiamate di scorcio come ben note al lettore, comunque rappresentano una parte considerevole così da apparire una modalità alternativa di 'metamorfosi' accanto a quella più tipica e più sviluppata delle *formae mutatae in nova corpora*. Si deve infatti osservare questa differenza determinante, che le trasfigurazioni degli dèi (come è necessario per la loro natura 'superiore') sono sempre immediate⁴⁰, temporanee e investono solo l'aspetto esterno, per il soddisfacimento di un capriccio o comunque di uno scopo occasionale e immediato: il *novum corpus* che essi assumono serve di solito (come nella tela di Aracne) ad avvicinare in modo in-

³⁹ Vd. P. Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, espurgate e corredate di note italiane da A. Vannucci, Napoli 1861³ (1840¹), 1: «Ad aiutatori di questa difficile impresa chiama gli Dei... perché si tratta di cose che anche a loro appartengono, avendo sovente cambiate le loro figure»; G. Brambilla, *Le trasformazioni di Ovidio recate in versi italiani* (1863), a cura di L. Corio, Milano 1927, 31: «Spirarmi, o Dei, vi piaccia, ché voi pur vi mutaste»; *Opere di P. Ovidio Nasone* tradotte da L. Dorrucchi: *Le metamorfosi*, Firenze 1885, 1: «In questa impresa ispiratemi, o Dei, però che voi ancor vi trasformaste»; *Le metamorfosi di P. Ovidio Nasone tradotte in ottava rima* da L. Goracci, Firenze 1896² (rist. 1996), 3: «O Dei, che le mutaste e voi con quelle, ardidete benigni al gran concetto». Nell'apparato della sua edizione, Berlin 1914 (rist. New York 1979), H. Magnus, recensite le diverse varianti manoscritte e lezioni congetturali, attribuiva a C. Pascal (in un'opera del 1902 a me inaccessibile) l'interpretazione di *vos* accusativo e quindi *et* copulativo.

⁴⁰ Perciò non sono di solito 'descritte' nelle loro fasi o nella loro articolazione, come è tipico per le metamorfosi che investono gli esseri inferiori ad opera degli dèi, secondo l'arte peculiare di Ovidio; ma solo indicate nel loro 'prodursi'.

sospettabile la loro 'preda' (altre volte però con intento benefico), senza privarli neppure delle loro prerogative divine (ossia 'superiori'), o in particolare delle loro capacità sessuali. La differente modalità di metamorfosi si riflette in parte nel lessico: proprio *muto*, che è tipico nelle metamorfosi umane, è attestato invece solo due volte in forma participiale in riferimento a una metamorfosi divina: *te quoque mutatum torvo, Neptune, iuvenco* (6, 115, nella descrizione della tela di Aracne), e *tauro mutatus membra rebello*, nel racconto di Acheloo⁴¹ in 9, 81; viceversa il più raro *induitur* con valenza metamorfica appare più tipico per gli dèi⁴², ma una volta adoperato per Mida che per punizione *induitur aures lente gradientis aselli* (11, 179). Del resto, un altro verbo tipico del vocabolario delle metamorfosi, *verto*, risulta adoperato in modo abbastanza indifferente e con frequenza analoga per le trasfigurazioni degli dèi come per le trasformazioni degli uomini: s'intende però che questi le subiscono, e quindi per loro ricorrono solo forme medie o passive, per gli dèi invece forme attive o medie, oltre quelle partecipiali comuni a entrambi.

La storia singolarmente edificante di Filemone e Bauci nel libro centrale del poema (8, 620-724) si apre con la metamorfosi divina di Giove e Mercurio in sembianze umane (v. 626: *specie mortali*) e si chiude con la metamorfosi dei due coniugi, *annis aevoque soluti* (712), in alberi contigui⁴³, operata da quegli dèi che essi avevano ospitato, in premio della *pietas* da cui si erano mostrati animati, sia nella premurosa ospitalità, sia nello stesso desiderio espresso di potere morire insieme al termine di una vita dedicata al culto divino. Un momento di svolta nella storia è determinato peraltro da una ulteriore metamorfosi: la vecchia casupola in cui i poveri coniugi avevano ospitato gli dèi *vertitur*⁴⁴ *in templum* (700). Se si considera che la storia è raccontata da un uomo *animo maturus et aevo* (617) per rimbeccare l'espressione di un dubbio proprio sulla potenza metamorfica degli dèi⁴⁵, se ne può dedurre che di proposito Ovidio rappresenti qui emblematicamente insieme le varie modalità in cui tale potenza si esercita e manifesta, nei confronti di sé stessi, delle cose inanimate, degli esseri animati mutati *in nova corpora*. L'intenzione appare confermata dall'intervento di Acheloo al termine di questo racconto: rivolto a Teseo che dichiara il suo particolare interesse per i *mira deum*, le meraviglie che operano gli dèi, egli coglie l'occasione per puntualizzare la duplice modalità in cui si esplica il prodigio metamorfico: ci sono esseri che una volta trasformati conservano stabilmente la loro nuova forma, ce ne sono altri, *quibus in plures ius est transire figuras* (730), e porta l'esempio tipico di Proteo, con il quale confronta poi quello della figlia di Erisittone (vv. 852-

⁴¹ Che del resto è una divinità 'minore' dotata di peculiari capacità 'trasformiste'.

⁴² *Met.* 2, 425 *induitur faciem* di Giove in aspetto di Diana; 2, 850 ancora Giove *induitur faciem tauri*; 11, 230 *Febo mortalem induitur formam* per aiutare Laomedonte a costruire le mura di Troia.

⁴³ *Tiliae contermina quercus*, come descrive il narratore, che prende le mosse proprio dalla osservazione autoptica di questi alberi recintati (v. 620), per illustrarne l'origine metamorfica.

⁴⁴ Verbo, come abbiamo osservato, tipico e quasi tecnico di metamorfosi; d'altra parte anche la descrizione complessiva corrisponde alla prassi ordinaria di Ovidio per le metamorfosi umane.

⁴⁵ Espresso da un ascoltatore dei racconti metamorfici di Acheloo: *ficta refers nimiumque putas, Acheloe, potentes / esse deos... si dant adimuntque figuras* (vv. 614-615).

874), dichiarando infine che anch'egli è dotato di una per quanto limitata facoltà di mutarsi in corpi differenti e riprendere la sua forma propria (879-883). Mentre però la figlia di Erisittone riceve da Nettuno, che ne ha goduto le primizie sessuali, le trasfigurazioni temporanee che la salvano dagli uomini a cui il padre la vende⁴⁶, Proteo e Acheloo, come divinità (per quanto inferiori), esercitano da sé le facoltà trasformiste di cui sono dotati⁴⁷, come del resto per loro natura tutti gli dèi superiori.

In conclusione, mi sembra che sussistano buoni motivi a sostegno della ipotesi che *vos* possa intendersi anche come primo oggetto di *mutastis*, che cioè si invocano gli dèi in generale perché è a loro 'congeniale' la metamorfosi, della cui facoltà si avvalgono volentieri sia nei confronti degli altri esseri, in particolare degli uomini, sia nei confronti di sé stessi, nelle loro relazioni con gli uomini⁴⁸. Partendo anzi da questa considerazione, riceverebbe maggiore pregnanza di significato l'ultima grande metamorfosi narrata nel poema, quella di Esculapio in serpente per accompagnare l'ambasceria che lo deve trasferire a Roma, come è annunciata nelle parole stesse solenni del dio: *vertar in hunc (serpentem), sed maior ero tantusque videbor, in quantum verti caelestia corpora debent* (15, 661-662). Dunque anche gli dèi hanno un *corpus* che possono trasfigurare all'occorrenza o quando vogliono, s'intende sempre temporaneamente, a differenza delle trasformazioni che operano sugli altri esseri, generalmente perpetue. Se poi di proposito Ovidio intendesse giocare sulla anfibia di quel *vos*, così da lasciare di conseguenza ambiguo il riferimento da sottintendere in aggiunta al successivo *et illas*, una tale arguzia risponderebbe al suo spirito e al suo stile, in particolare perché, come abbiamo visto, salvo nobili ma rare eccezioni, per lo più gli dèi, a cominciare dal sommo Giove, esercitano la loro facoltà di autotrasfigurazione per soddisfare capricci estemporanei o pulsioni sessuali, come del resto era già stato messo in scena a Roma da Plauto nell'*Amphitruo*: c'era dunque motivo sufficiente per una espressione velata perché potenzialmente maliziosa, in cui il coin-

⁴⁶ Questo è propriamente dichiarato per la prima trasfigurazione in pescatore: *qui (Neptunus)... formam... novat vultumque virilem induit et cultus pisces capientibus aptum* (852-853); ma si dovrà intendere anche per le successive a cui il padre la 'costringe' quando si accorge della sua facoltà di *transformia corpora* (871): possiamo immaginare l'invocazione a Nettuno come quella della lampada di Aladino; si tratta comunque di una facoltà concessa dall'esterno, non una prerogativa propria.

⁴⁷ Come dichiara Acheloo per sé stesso: *mihī saepe novandi est corporis... potestas* (879-880), e nella serie di trasfigurazioni che attribuisce a Proteo *saepe lapis poteras, arbor quoque saepe videri* (735). Così analoga facoltà propria è attribuita a Teti in 11, 241 ss. (cf. v. 261: *illa novat formas*). In modo piuttosto singolare è presentata la metamorfosi umana temporanea e reversibile di Tiresia in 3, 324-331, imputata non ad azione divina diretta, bensì a una sorta di effetto magico.

⁴⁸ Nelle *Narrationes fabularum Ovidianarum*, attribuite a Lattanzio Placido, l'indice delle trasformazioni premesso ai singoli libri allinea senza distinzioni linguistico-formali le autotrasfigurazioni degli dèi con le metamorfosi (da loro) operate su esseri inferiori (p. es. dal libro I: *Io, Inachi filia, in vaccam. - Mercurius in pastorem*; dal libro VIII: *Iuppiter et Mercurius in hominum species. - Casa Baucidis... in templum et Baucis et Philemon in arborum species*). A volte sembra presupposto che un 'adattamento' alla figura umana sia necessario agli dèi per le loro relazioni con uomini, come si evincerebbe e contrario dall'episodio di Semele (3, 273-309); peraltro questo stesso episodio è introdotto da una metamorfosi di Giunone nella vecchia nutrice della stessa Semele (v. 275: *simulavit anum*), compiuta con l'intento doloso indubbiamente più abituale nelle trasfigurazioni di dèi, anche quando lo scopo sia solo erotico o addirittura benefico.

volgimento personale degli dèi nell'attività metamorfica (diciamo: il loro gusto di mascherarsi in forme differenti) fosse lasciato alla... libera interpretazione del senso di *vos* da parte del lettore, come soggetto enfatico o primo oggetto di *mutastis*. Il 'percorso' del breve proemio si potrebbe quindi tracciare così: io voglio raccontare mutamenti di forme (corporee) in corpi diversi; voi dèi tutti, che di tali trasformazioni avete il 'genio' e il potere esclusivo, assecondate il mio canto che abbraccia la storia universale (concepita come un caleidoscopio metamorfico). Introdurre in questa linea di pensiero e di espressione proemiale un riferimento alla genesi letteraria del poema, per di più affatto criptico e cursorio oltre che anomalo, e quindi privo di adeguato rilievo, mi parrebbe incongruo con la stessa autostima di Ovidio come poeta, per la quale alla fine del poema dichiara che sulla sua opera non avrà potere neppure l'ira di Giove (*Iovis ira*: 15, 871)⁴⁹, quella che aveva determinato invece la prima metamorfosi di Licaone in lupo (1, 166 [*pater Saturnius, i. Iuppiter*] *ingentes animo et dignas Iove concipit iras*): come a dire che la sua poesia (essa soltanto) si sottrae al potere metamorfico degli dèi.

⁴⁹ Non entro qui nel merito della interpretazione 'politica' nel senso di 'l'ira di Augusto', sostenuta da alcuni studiosi sulla base del riscontro con *trist.* 1, 5, 78 e paralleli; mi basti rinviare, anche per la nutrita bibliografia, a Bömer, *Metamorphosen XIV-XV* cit., 488-489, il quale da parte sua interpreta 'der Blitz' (il fulmine: così già i traduttori indicati a n. 39), come concreta manifestazione dell'ira di Giove. S'intende che il riscontro che propongo qui è solo una suggestione, forse ardita; ma sta di fatto che l'epilogo orgoglioso di Ovidio si fonda in sostanza sulla asserzione che l'opera che egli *exegit* non potrà fare la fine della scalata al cielo dei Giganti, che prelude appunto alla storia di Licaone, a sua volta preludio del diluvio universale: tutto effetto dell'ira di Giove, il quale del resto, come è il sovrano degli dèi, così è il supremo artefice di metamorfosi (sue e altrui): essa invece sarà sottratta alla generale metamorficità dell'universo (per quanto incoerente si possa giudicare un tale pensiero), perché sottratta a quell'ira metamorfica, così come a ogni forza della natura e del tempo stesso.