

the *Aeneid* works towards and projects narrative completion, even as it calls the possibility of closure and narrative into question, Virgil seems to want to believe in the first opinion of Tacitus's *prudentes*; the questioning, however, contains a darker fear that their second opinion may be closer to the truth.

If that fear were confirmed the *Aeneid* would look differently; just how differently may be seen in one of the first critical rewritings of the poem. Ovid's relationship to Virgil is rarely less than sardonic, his relationship to the Augustan regime earned him banishment. In Book 14 of the *Metamorphoses* he includes a version of the *Aeneid* itself in a miniaturized, literally belittling form. Here is his summary description of the war in Italy:

perstat, habetque deos pars utraque, quodque deorum est
instar, habent animos; nec iam dotalia regna,
nec sceptrum soceri, nec te, Lavinia virgo,
sed vicisse petunt deponendique pudore
bella gerunt, tandemque Venus victricia nati
arma videt, Turnusque cadit (14.568-573)

[the war goes on, and each side has its gods, and what is equivalent to gods, they had spirits filled with animosity; and now neither the dowry of a kingdom, nor the sceptre of a father-in-law, nor you, Lavinian maiden, do they seek, but only to have conquered, and they wage war on account of the shame of yielding, until at length Venus sees her son's arms victorious and Turnus fell.]

This is a worst-case scenario of the *Aeneid* and of the Roman history that it seeks symbolically to represent. The later Augustan poet depicts the epic struggle as a contest of sheer power and will. The divinely sanctioned historical plan of the *Aeneid* is meaningless not only because both Trojans and Latins have gods on their side, but because the gods – through an ironic version of the proverbial *audentes deus ipse iuvat* (*Met.* 10.586) – are interchangeable with the animosity of the warriors. The ostensible causes, just or unjust, that might distinguish the beligerents are swept aside as the war progresses and is fought solely for the sake of domination. One cannot construct a narrative out of naked violence, and Ovid does not even try.

Princeton University

Alessandro Barchiesi

Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio

Il lettore delle *Metamorfosi* sperimenta una continua variazione di voci, di destinatari, di livelli, di cornici narrative: ma c'è, negli studi sulle *Metamorfosi*, una crescente tendenza a non prendere sul serio il fenomeno. Sarebbe certo necessaria, e vorrei proporla altrove¹, una trattazione complessiva dell'atto di narrare, della metadiegesi come tema fondamentale delle *Metamorfosi*. Ma una simile trattazione risulterebbe svuotata di interesse se si accetta la professione di fede formulata da un critico recente: «I believe there is basically a single narrator throughout, who is Ovid himself»². Lo scopo di questo lavoro è suggerire che si è andati troppo oltre in questa direzione, e che qualcosa di prezioso potrebbe, così, andare perduto.

Una breve precisazione è necessaria. Lo stile narrativo di Ovidio non è polifonico: il poeta delle *Metamorfosi* non è impegnato a caratterizzare stilisticamente, per contrapporre l'una all'altra, le singole 'voci' narrative di cui si serve. Perciò la differenza fra le singole voci è, per un certo aspetto, neutralizzata: se si ragiona in termini di stile, la definizione di 'narratore unico' può essere convincente. La polifonia delle *Metamorfosi* non è una separazione di voci narrative, ma un'alternanza di registri

1. In un saggio sulla poetica di Ovidio, di cui questo lavoro è un'approssimazione: li affronterò due aspetti a cui in questa sede non posso rendere giustizia, cioè l'uso della narratività come tema di racconto, e il rapporto fra generi letterari e narrazione.

2. Solodow 1988, 38: lo cito senza alcuna polemica, perché ha il merito di esprimere con più chiarezza una posizione che domina ancora, implicitamente, gli studi ovidiani (v. contra Hinds 1987a, 126); e d'altra parte, nel saggio promesso alla n. 1, intendo studiare un problema in qualche modo collegato all'idea del 'narratore unico', cioè la tendenza di Ovidio a demotivare i procedimenti metadiegetici, a svelarne l'arbitrarietà. (Per comodità e per chiarezza, sto seguendo la terminologia di G. Genette, *Figure III*, Torino 1976, e *Nouveau discours du récit*, Paris 1983: perciò con 'metadiegesi' designo il racconto inserito in un altro racconto).

gestiti direttamente, secondo una logica spettacolare, dalla voce del 'narratore unico'. È una qualità mimetica che riguarda più o meno tutta l'opera di Ovidio: «our poet excels in dropping just momentarily into a given style» (Hollis 1977, 123), ma che si fa dominante nelle *Metamorfosi*, dove il progetto stesso dell'opera delinea «an anthology of genres» (Kenney 1986, XVIII: un'ottima definizione, anche se un po' statica). Più che di polifonia dovremmo parlare di *polyeideia*, di multiformità – un termine che sembra adombrato dalle *mutatae ... formae* di *met.* 1, 1. (Nel greco dell'età di Ovidio *polyeideia* significa due cose distinte: 'capacità' metamorfica, e 'pluralità di forme e generi letterari').

Perciò non ci dobbiamo aspettare che la voce dei singoli narratori (come accade, a volte, in Petronio) abbia una sua distinta marca di stile e sia riconoscibile o addirittura separabile. Né possiamo pensare che la pluralità dei narratori abbia soprattutto una funzione *informativa*: Ovidio, anzi, lavora con intensità per de-motivare i procedimenti metadiegetici. Le *Metamorfosi* (è un aspetto su cui vorrei tornare in altra sede) sono attraversate da un flusso di materia narrativa instabile, simile alla natura cantata da Pitagora, e Ovidio si presenta come l'unico arbitro possibile. L'attribuzione di certi tratti del racconto a singoli narratori risulta spesso arbitraria, e i critici funzionalisti cercherebbero invano una spiegazione per l'intercambiabilità di narrazioni dirette con narrazioni metadiegetiche.

Ma non mi pare che tutto questo autorizzi a parlare di un Narratore Unico, se ciò significa negare l'esistenza e la pertinenza dei singoli narratori metadiegetici. L'inserimento di racconti secondari nel racconto principale comporta per Ovidio elaborate e dispendiose cornici narrative. Una certa logica dello spreco e del lusso, della conspicuous consumption, è intrinseca alla poetica di Ovidio: ma non possiamo credere che tutti questi narratori e narratori siano convocati nel racconto *solo* per dimostrare la loro specifica irrilevanza. L'esperienza di altre opere narrative suggerisce che, fra cornici e storie inserite, possono nascere delle implicazioni, dei rapporti di scambio solo suggeriti, ma pertinenti alla formazione del senso. Ad esempio, la ricezione di una storia da parte dell'uditorio può suggerire al lettore un modello di interpretazione (da condividere, o da criticare). Oppure, l'identità del narratore può avere impliciti rapporti con il tema, e magari con lo stile, del racconto che gli viene

affidato³. Sono prospettive generali da tenere a mente, anche se il nostro discorso consisterà quasi solo di esemplificazioni minute.

Un fiume narratore

Una porzione centrale delle *Metamorfosi* (la seconda parte del libro VIII e il principio del IX) è occupata da storie narrate in un banchetto, che il dio fluviale Acheloo offre a Teseo e ad altri eroi suoi ospiti. Un eroe dal nome arcaizzante, Lelex, racconta la storia di Filemone e Bauci (8, 618-724); Acheloo risponde con la punizione dell'empio Erisittone (8, 728-878) e con la vicenda autobiografica del suo duello con Ercole (8, 879-9, 88). Due osservazioni recenti gettano una certa luce sul nesso fra queste storie e la situazione narrativa che le accoglie.

Sul piano letterario, *Filemone e Bauci* ed *Erisittone* hanno una certa affinità: prese insieme, sono il principale 'nido' di influssi callimachei nell'opera di Ovidio (e di qualsiasi altro poeta latino a noi noto). *Filemone e Bauci* ha come suo modello principale il poemetto *Hekale* (i frammenti, per quanto limitati, offrono notevoli possibilità di comparazione) e *Erisittone* ricanta il nucleo centrale del VI inno⁴. Incidentalmente, si tratta quindi di due modelli callimachei in esametri e cioè, tecnicamente parlando, epici, come le *Metamorfosi*. Guardiamo ora alla cornice narrativa ovidiana⁵. La prima storia viene narrata dallo zio materno di Teseo, e Ovidio specifica che Teseo è il più impressionato fra gli ascoltatori:

Desierat, cunctosque et res et moverat auctor
Thesea praecipue

(8, 725 sg.)

3. Sono tutti problemi familiari ai lettori di Petronio: sull'interazione fra metadiegesi, cornici narrative, e struttura del romanzo, v. Petronio Arbitro, *I racconti del 'Satyricon'*, a cura di P. Fedeli e Rosalba Dimundo, Roma 1988, pp. 16-42.

4. I confronti, ovviamente più problematici per la frammentaria *Ecale*, sono trattati in modo sistematico nel commento di Adrian Hollis al libro VIII, Oxford 1970 (1983²). Nelle *Metamorfosi* la vittoria di Teseo sul toro, che dà spunto all'*Ecale*, era già stata richiamata nella celebrazione di 7, 433 sg. (cf. Call. fr. 290 Pf.).

5. Il banchetto e l'ospitalità come luogo di scambio dei racconti sono una tipica situazione callimachea, come provano sia i frammenti dell'*Ecale* che, più ancora, degli *Aitia*: anche se, naturalmente, il convivio come espediente metadiegetico ha una larga diffusione in tutti i generi e livelli della narrativa.

La reazione di Teseo, come osserva Kenney (1986, XXVIII), deve avere una delicata motivazione metaletteraria: la storia lo colpisce tanto perché è lui, Teseo, l'eroe del modello callimacheo di questo racconto. L'ospitalità povera di Bauci e Filemone corrisponde perfettamente all'umile accoglienza della vecchia Ecale, che tanto commuove l'eroe nell'*Ecale callimachea*⁶. C'è anche una sorta di implicazione contrastiva: nella cornice del racconto un dio offre ospitalità a mortali, nella metadiegesi gli dèi sono ospiti di una casa umana.

Ma possiamo considerare con interesse, come ha indicato Hinds (1987b, 19), anche la personalità di Acheloo, padrone di casa e narratore di *Erisittone*. Si tratta in realtà di un personaggio molto particolare, perché è un dio, ma anche un fiume in piena. Curiosa coincidenza: nella varietà infinita dei narratori delle *Metamorfosi*, quello che offre la sede e la voce a narrazioni callimachee è un grosso fiume carico di detriti – il più ovvio simbolo negativo per la poetica di Callimaco.

Questa suggestione merita di essere un po' amplificata. La situazione narrativa del banchetto è introdotta da un'autopresentazione di Acheloo (8, 549 sgg.):

Clausit iter fecitque moras Achelous eunti
imbre tumens. «Succede meis» ait «inclite, tectis
Cecropida, nec te committe rapacibus undis!
Ferre trabes solidas obliquaque volvere magno
murmure saxa solent. Vidi contermina ripae
cum gregibus stabula alta trahi...
Multa quoque hic torrens nivibus de monte solutis
corpora turbineo iuvenalia vertice mersit.
Tutior est requies, solito dum flumina currant
limite, dum tenues capiat suos alveus undas».

Bisogna appetare che le onde ritornino *tenuis*, restare al sicuro (un tema tipico delle *recusationes*, cfr. Prop. 3, 3, 24; 3, 9, 36, e della teoria letteraria, cfr. Hor. A. P. 28).

6. Si potrebbe chiamare a confronto, nel *Satyricon*, la reazione di Lica alla novella della matrona di Efeso: anche lì un narratore della storia è colpito, più degli altri, perché si rispecchia in un certo aspetto della vicenda (cfr. Fedeli-Dimundo, cit., 23). La differenza è che per il lettore di Petronio il rapporto fra storia e narratore è mediato e chiarito dall'antefatto del romanzo (che qualificava Lica, per quanto possiamo capire, come marito gabbato); in Ovidio questa funzione mediatrice è assunta non dal contesto ma dall'inter testo, dal modello callimacheo.

Lo stato di «gonfiore» del fiume (cfr. 8, 583 *intumui*) continua fino al termine della situazione narrativa (9, 94 sgg.):

Discedunt iuvenes: neque enim, dum flumina pacem
et placidos habeant lapsus totaque residunt
opperiuntur aquae.

Un grande fiume *tumens*, in piena, rombante, carico di detriti: l'immagine offre curiose somiglianze con il grande fiume Assiro dell'*Inno ad Apollo* di Callimaco (2, 108-9), simbolo per generazioni di poeti della «grande» poesia da rifiutare. La potenza rapinosa dell'Acheloo ricorda addirittura un forte predecessore dell'Eufrate callimacheo: il Cratino di Aristofane, un torrente che spazzava ogni ostacolo e trascinava con sé tronchi e macigni (Ar. Eq. 526 sgg.). In questa prospettiva, la figura di Acheloo ha qualcosa di emblematico. Il grande fiume, mentre si autodescrive, «parla» uno stile grandioso: le sue prime parole sono epicismi, come il vocativo *inclite* ... *Cecropida*, e il suo stile descrittivo è convenientemente tumido, ridondante. Tutta la testimonianza sugli effetti distruttivi della piena arieggia ben note similitudini proprie dell'epica. Il gonfiore del fiume, occasione del racconto, ne influenza anche lo stile.

La storia narrata da Acheloo è in qualche modo coerente con queste premesse. I confronti fra l'*Erisittone* di Ovidio e quello callimacheo concordano tutti su un punto⁷: Ovidio riscrive il suo modello caricandone i toni. Molti tratti borghesi umoristici e realistici dell'originale vanno perduti. Erisittone, in compenso, assume una statura sinistra, superumana. L'apparato divino si appesantisce, e la demoniaca personificazione della Fame torreggia sulla vicenda. La trascrizione di Ovidio epicizza Callimaco, e l'identità «tumida» del narratore Acheloo è in fondo il segnale di questa conapevolezza. Vorace e insaziabile, Erisittone è un eroe eccessivo, adattato al contesto: la sua fame è una forza che cresce su se stessa, *inattenuata* (8, 844). L'insolito epiteto (*hapax* assoluto in latino) sembra giocare su un registro

7. V. soprattutto H. Diller, *Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen*, «Hum. Gymn.» 45, 1934, 25 sgg.; K. Büchner, *Humanitas Romana*, Heidelberg 1957, 205 sgg.; entrambi finiscono per sottovalutare gli elementi comici della narrazione ovidiana, che nascono insieme al rialzo tonale imposto da Ovidio al suo modello, e non sono separabili da esso. Se è vero, come stiamo osservando, che Ovidio epicizza Callimaco, non per questo è obbligatorio concludere che Ovidio sia in qualche modo «più serio» di Callimaco.

letterario: *attenuatus* è parola tecnica della critica letteraria per uno stile «magro», ridotto, opposto a un'esuberante *redundantia*⁸. Non sapendo ridurre la sua fame, Erisittone consuma avidamente ogni risorsa disponibile, sino a consumare se stesso. Intanto, Ovidio fa «crescere» lo stile del modello⁹ sino a creare un campo di tensioni contraddittorie, imitando Callimaco con mezzi che evocano un rovesciamento del programma callimacheo. Lo stesso campo di tensione investe, come è ormai opinione comune¹⁰, il proemio delle *Metamorfosi*, dove connotazioni opposte sono accostate in modo quasi provocatorio (*deducere* un *carmen perpetuum* è, in termini callimachei, un'oggettiva contraddizione).

L'assimilazione dell'Acheloo all'Eufate callimacheo, su cui si regge tutta questa analisi, può sembrare un indizio troppo debole. Tuttavia, l'importanza di questo simbolo del «tumido» nella poesia romana è difficile da sopravvalutare. Il fiume ovidiano potrebbe aggiungersi a una lista che abbraccia l'Eufate (non solo Callimaco, ma Properzio 2, 10, 13) Simoenta e Scamandro (Prop. 3, 1, 26-27) il Reno fangoso (Hor. *sat.* 1, 10, 37,

8. Così, ad esempio, *attenuate* è opposto a *sublate ampleque* (Cic. *Brut.* 201) e a *redundantia* (Cic. *Orat.* 108); sul *genus adtenuatum* e l'*adtenuatio* v. nel complesso *Rhet. Her.* 4, 10-11. Cicerone definisce 'attenuato' lo stile oratorio di Licinio Calvo, esangue, controllato, accessibile solo a pochi iniziati (cfr. *Brut.* 283). Come è noto (grazie soprattutto a E. Reitzenstein, *Zur Stiltheorie des Kallimachos*, «Festschrift R. Reitzenstein», Leipzig u. Berlin 1931, 25 sgg., in particolare 39 sg.) i seguaci romani di Callimaco delineano l'ideale stilistico del *leptón* appoggiandosi alla terminologia retorica del *genus tenue*.

9. L'insaziabilità di Erisittone sembra collegata a uno stile quasi bombastico, che va oltre la normale elevatezza epica. Un accenno si può cogliere in 8, 855 sg. dove l'eroe – che dovrebbe dire, in parole povere, 'o pescatore' – si esibisce in una perifrasi come «*o qui pendentia parvo / aera cibo celas, moderator harundinis*». (Sulla 'pomposità' dello stile di Acheloo v. anche Hollis a *met.* 8, 549 sgg.). Divertente il confronto con Plaut. *Rud.* 310 sgg. *salvete, fures maritumi ... famelica hominum natio*.

10. La forza di *deducite* in opposizione a *perpetuum* è notata, secondo linee di ricerca indipendenti, da O. S. Due, *Changing Forms: Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen 1974, 95 e n. 8; C. D. Gilbert, *Ovid, Met. 1.* 4, «Class. Quart.» 26, 1976, 111 sg., e E. J. Kenney, *Ovidius prooemians*, «Proc. Camb. Philol. Soc.» n. s. 22, 1976, 51 sg.; cfr. anche Hinds 1987 (a), 18-20. A me la questione sembra ancora aperta. *Deducere* di Verg. *ge.* 3, 11 (come mi fa notare G. B. Conte) non può certamente essere interpretato così. Inoltre non va dimenticato che *deducite* ha comunque una denotazione soddisfacente: il racconto è 'fatto scendere' dall'origine alla destinazione finale (cfr. Dion. Hal. *Ant.* 1, 8 *καταβύξω* ... *τὴν διήγησιν*).

cfr. 62) e inquinato di sangue (Prop. 3, 3, 45)¹¹. È il più grande e più antico tra i fiumi di Grecia, e compare come simbolo di poesia elevata, troppo grande, da rifiutare (legato alla poesia di Antimaco?)¹², nella prima elegia 'callimachea' di Properzio:

tu satius memorem Musis imitere Philitan
et non inflati somnia Callimachi.
Nam rursus licet Aetoli referas Acheloi,
fluxerit ut magno fractus amore liquor...

(2, 34, 31-34)

Il mito evocato da Properzio, la sconfitta di Acheloo nella lotta con Eracle, è narrato dall'Acheloo ovidiano al principio del libro IX, in continuità immediata con la storia di Erisittone.

Prima di abbandonare questo terreno insidioso, vorrei segnalare altre due possibili applicazioni dell'immagine a contesti narrativi: sequenze di racconto in cui l'immagine del fiume impuro, certo coerente e motivata nel contesto, potrebbe trattenere con sé una certa connotazione critico-letteraria.

Sappiamo¹³ che i *Fasti* sono un'opera attraversata da una sor-

11. Il topos è analizzato con ricchezza di materiali da W. Wimmel, *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden 1960 («Hermes» Einzelschriften, H. 16), 222 sg.; 227-233. V. anche R. F. Thomas-R. Scodel, *Vergil and the Euphrates*, «Am. Journ. Philol.» 105, 1984, 339; J. J. Clauss, *ibid.*, 109, 1988, 309-320. Notevole anche Ov. *Fast.* 5, 662 *leves consum sustinuitis aquae*; il Tevere dei *Fasti* ha acque *leves* ma nel modello epico di questo passo (*Aen.* 8,66) il corso del fiume è *tumens*.

12. Antimaco è citato con grande evidenza al v. 45 ed è il più naturale candidato per gli exempla negativi dei vv. 36-40 (il cavallo di Adrasto, Archemoro, Anfiarao, Capaneo), oltre a presentarsi come un tipico antagonista della tendenza callimachea al *leptón*. Come pura curiosità segnalo che l'Acheloo è citato in un testo di Antimaco (*POxy.* 2516 = fr. 62, 4 Lloyd Jones-Parsons, *Supplementum Hellenisticum*; gli editori sospettano, pur tra gravi incertezze, che si tratti di un brano proemiale).

Il contesto di 2, 34 è estremamente complesso, e probabilmente la scelta degli esempi ne risente. La lotta di Eracle e Acheloo è indubbiamente un tema epico, e Properzio lo oppone frontalmente alla tenue poesia d'amore, ma si ha l'impressione di una scelta tendenziosa: l'Acheloo è presentato come *fractus ... amore*, il che da un lato può alludere alla sconfitta subita (Ercole, come ricorda Ovidio in *met.* IX, lo vince e gli spezza un corno), ma dall'altro fa rientrare nel campo dell'epica quel tema d'amore che in termini programmatici dovrebbe stare nel campo opposto. L'effetto è sottile: Properzio presenta a Linceo esempi scelti di una poesia da rifiutare, perché non serve all'amore, ma insieme insinua che anche lì, nel genere epico che Linceo si ostina a praticare, l'amore fa sentire il suo peso.

13. Soprattutto grazie a Hinds 1987 (a), che ammodernava e ridefinisce le posizioni di Heinze 1960 (1919').

ta di nervosa interrogazione: il testo, mentre si sviluppa secondo le norme implicite di una narrativa elegiaca, si confronta anche con i limiti di queste norme, e misura il proprio territorio in un confronto dinamico con altri generi poetici. Il poema è scritto in metro elegiaco, e si profila quindi la concorrenza della «lieve» poesia d'amore in distici. Ma i temi narrativi dei *Fasti* sono spesso un pò più alti, o pesanti, di quanto la forma elegiaca possa sopportare: anche rispetto all'epica, quindi, si pone un problema di contiguità e di sconfinamento. Per garantire la propria autonomia, i *Fasti* evitano certi temi che sono quintessenziali dell'epos eroico (e che si addicono piuttosto alle *Metamorfosi*): è importante, ad esempio, che Ovidio si astenga da scene di battaglia.

Questa regola è confermata da una singola eccezione, ben valorizzata da Richard Heinze (1960, 339): «Wenn Ovid Schlachtberichte ... vermied, so ist der Grund gewiss der, dass die elegische Dichtung prinzipiell solche Schilderungen ablehnt ... Eine [corsivo di Heinze] Ausnahme nur macht Ovid...». Si tratta della battaglia dei Fabii presso il Cremera (2, 195-241). In questa scena, che secondo Heinze va vista come il punto estremo di escursione «epica» concesso ai *Fasti*, figura con grande evidenza un fiume in piena. Il Cremera arresta la marcia dei Fabii e determina lo scenario della battaglia:

ut celeri passu Cremeram tetigere rapacem
(turbidus hibernis ille fluebat aquis)...

(*Fast.* 2, 205 sg.)

Senza dubbio è uno scenario adatto per la più epica scena dei *Fasti*. La descrizione della cruenta battaglia comprende ben tre similitudini epiche, fra cui l'immagine di un torrente impetuoso (che sconfina dalle sue solite rive e invade tutto: 2, 219-222), e si conclude con il riecheggiamento di un famoso verso enniano (v. 242 = Enn. *ann.* 370 V.²). Il dettaglio del fiume ingrossato non figura nelle fonti storiche, a quanto pare, e sospetto che in Ovidio abbia una funzione precisa: i Fabii si fermano al margine di un fiume *rapax* e *turbidus*, quasi a marcare il limite oltre cui l'Ovidio elegiaco dei *Fasti* sconfinerebbe, e il punto di massima estensione dal mondo dei *Fasti* verso quello dell'epica grandiosa.

Qualcosa del genere si potrebbe osservare in un testo elegiaco «puro», posto agli antipodi dell'epica, come *Amores* 3, 6. L'ele-

gia è un lungo appello rivolto a un fiumiciattolo che fa da ostacolo al cammino di Ovidio verso il suo amore. La situazione erotica è totalmente sullo sfondo, astratta e imprecisata: tutta l'attenzione di Ovidio è rivolta all'ostacolo e alle strategie destinate a convincerlo. Il fiume è descritto in termini sostanzialmente «anticallimachei»: ha rive fangose (3, 6, 1), acque abbondanti e addirittura sudicie (v. 8 *et turpi crassas gurgite volvis aquas*). Questo si sposerebbe bene con la funzione narrativa del corso d'acqua, che intralcia le intenzioni amorose del poeta elegiaco. Ma l'aspetto più interessante sono gli argomenti usati da Ovidio per calmare la piena. Per onorare l'anonimo torrente, il poeta elenca esempi aulici di grandi fiumi che hanno sentito la potenza d'amore (fra cui l'Acheloo dal corno spezzato nel duello con Ercole, v. 35 sg.), e sviluppa poi un lungo esempio narrativo. È la storia di un fiume in amore, ma, significativamente, è una storia di provenienza epica: la vicenda di Ilia violata da Marte e poi consolata dal fiume Aniene. Tutto ciò, non solo l'incontro con Marte (fr. XXIX Skutsch), ma anche la definitiva unione con l'Aniene (fr. XXXIX, ma v. anche XXXIV, XXXVI, XXXVII; Skutsch 1985, 206-213), figurava in posizione vistosa al principio degli *Annales* di Ennio. L'episodio, anche se trascritto da Ovidio a modo suo, e in stile elegiaco, è in effetti un ospite inatteso in una poesia degli *Amores*. La conclusione degli sforzi di Ovidio è, in questa luce, piuttosto ironica. Mentre il poeta parla – e cioè mentre ricanta l'epica enniana – il fiume, invece di placarsi, si gonfia ancora: *dum loquor, increvit latis spatiosus in undis, / nec capit admissas alveus altus aquas. / quid mecum, furiose, tibi? ... quid coeptum, rustice, rumpis iter?* Persa ogni speranza, Ovidio svillaneggia il fiume con gli epiteti che gli sono propri: *lutulentus* (v. 95), *non candide* (v. 105). L'elegia è nel complesso molto più divertente se un certo pubblico di Ovidio – cioè naturalmente il circolo degli iniziati alle dispute di poetica – riconosceva la pertinenza reciproca di certi tratti narrativi: il carattere rustico, aggressivo e lutulento del fiume, la sua opposizione all'amore, l'effetto straripante dell'allusione enniana^{13bis}.

13bis. [A lavoro già ultimato, noto su *Am.* 3, 6 il recentissimo Ann Suter, *Ovid, from image to narrative: Amores 1, 8 and 3, 6*, «Class. World» 83, 1989, 15 sgg.: il riferimento a Callimaco è utilizzato in modo divergente dal mio].

Gran parte delle osservazioni sviluppate finora devono restare congetture. Non esiste, dopotutto, una grande varietà di prospettive per descrivere un fiume in piena, e la simbologia callimachea, per quanto notissima e anche un po' trita¹⁴, non aveva posto una specie di esclusiva sull'immagine. Credo, però, che sia salutare tenere aperta questa dimensione connotativa. Il pubblico letterario della Roma tardo-augustea era certamente in grado, per una sua parte significativa, di apprezzare certe manipolazioni di concetti e simboli letterari. Si tratta comunque di una dimensione secondaria e le *Metamorfosi*, per loro fortuna, sono perfettamente godibili e interessanti anche per chi non si pone interrogativi di questo tipo. Ma neppure siamo obbligati a leggere le *Metamorfosi* ignorando l'esistenza di singoli narratori e particolari situazioni di racconto. L'ipotesi che fra 'voci' metadiegetiche, storie, situazioni di racconto, e narratori possano sorgere delle implicazioni, dei riferimenti reciproci, merita almeno di essere considerata ogni volta con serietà. Tanto più che, d'ora in poi, non partiremo più da una dimensione allusiva, pur sempre congetturale e secondaria, ma da concreti problemi di interpretazione: casi in cui l'identificazione della voce narrante, e della sua pertinenza al racconto, fa difficoltà, e comporta non solo implicazioni di poetica, ma differenze di senso.

Orfeo e Ovidio

Ignorando le gradazioni e i livelli del racconto, molti critici ovidiani tendono ad appiattare i narratori e a confondere la loro voce in quella del narratore unico; i personaggi che raccontano diventano così delle funzioni trasparenti, che non trattengono la nostra attenzione. Questo modo di leggere in trasparenza è

14. Credo che questo sia un aspetto importante. La generazione letteraria di Ovidio è ormai satura di appelli al *leptón*, di ricusazioni dell'epica, e di tutto l'armamentario della poetica callimachea. Ovidio, fin dal suo spettacolare ingresso in scena con *Amores* 1, 1, porta aria nuova e rimescola con ironia le opposizioni tradizionali. L'uso del fiume in piena come narratore sembra rientrare in questa tendenza ironica: l'immagine, ormai usurata nelle sue applicazioni 'difensive' contro l'epica, provoca ormai un certo rigetto, e viene la tentazione di guardare le cose per una volta nella prospettiva opposta. Per un certo uso 'dialettico' e problematico dell'*imagery* callimachea l'*Ars poetica* di Orazio offre un riferimento importante (fini osservazioni in C. O. Brink, *Horace on poetry II. The 'Ars poetica'*, Cambridge 1985², 345 sg.; 208 sg.).

basato su giustificazioni reali. Nelle *Metamorfosi* la narrazione è spettacolo, costantemente, e l'attenzione del pubblico è in ogni momento centralizzata verso l'abilità del conduttore; questa voce è onnipresente e avrà (con la parola *VIVAM*) il privilegio di concludere il lunghissimo racconto. Nessun altro poeta (prima di Ariosto) è capace di mantenere così ininterrotta la percezione di una voce narrativa 'centrale', su cui tutto si misura. Ci ritroviamo un po' come il pubblico di Orfeo, il *theatrum* che circonda il cantore e ne resta magnetizzato.

Ma se Orfeo somiglia un po' a Ovidio, è forse il caso di prendere sul serio anche lui. Fra tutti i narratori delle *Metamorfosi*, è quello che più chiaramente si presenta come poeta. Gli altri professionisti della poesia più apprezzati nel poema sono delle divinità, Apollo e Calliope (i genitori di Orfeo, incidentalmente). Non essendo un normale narratore, ma un poeta, Orfeo ha anche il diritto di aprire le sue storie con battute proemiali:

Ab Iove, Musa parens – cedunt Iovis omnia regno –,
carmina nostra move...

(10, 147-48)

Dira canam: procul hinc natae, procul este parentes,
aut, mea si vestras mulcebunt carmina mentes,
desit in hac mihi parte fides, nec credite factum...

(10, 301 sgg.).

Le due introduzioni che riporto corrispondono a due diversi blocchi di storie: gli amori pederastici degli dèi (10, 152-3) e le passioni colpevoli delle fanciulle (10, 153-4). La prima di queste due ouvertures non lascia spazio a controversie. Solo una lettura distratta – che pure continua presso qualche commentatore – può dissociare il proemio dalla personalità di Orfeo e dai temi del canto che così viene introdotto. Non basta, ovviamente, richiamare il cliché *Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα*, *Ab Iove principium*¹⁵. Orfeo non sta citando un cliché (chi dice «cominciamo da Giove» lo fa, di solito, per passare subito ad altro argomento); egli comincia da Giove perché sta per parlare di Giove. Il dio sarà subito il primo protagonista del nuovo canto, che è un catalogo

15. Per la storia del motivo v. M. Fantuzzi, «MD» 5, 1980, 163-72: interessante ricordare che la formula, celebre come incipit dei *Fenomeni* aratei, era attribuita da interpreti antichi di Arato a una matrice orfica (cfr. Fantuzzi, art. cit., 163 n. 1). Callimaco non usa la formula, ma comincia il primo inno della sua raccolta con il nome di Zeus.

di amori degli dèi per ragazzi terrestri, e giustamente mette in prima fila il dio più importante di tutti. Il trito motivo tradizionale viene – con una mossa caratteristica di Ovidio – preso in senso letterale e insieme dissacrato senza pietà. Dato che Orfeo sta per cantare la tecnica usata da Giove per aver ragione di Ganimede, anche la tradizionale predicazione di onnipotenza, *cedunt Iovis omnia regno*, cade sotto una luce assai ambigua. Si dimostra, insomma, come sia possibile trascrivere un vecchio formulario di tipo innologico nell'inatteso registro di una Μοῦσα παιδική¹⁶.

Questa è, infatti, la nuova Musa di Orfeo: non la madre Calliope formalmente invocata al v. 148 – Calliope è del resto, come sappiamo dall'inno a Cerere di 5, 341 sgg., una poetessa estremamente timorata e tradizionale. Orfeo, invece, sta innovando: la sua nuova poetica nasce da una scelta personale, che si afferma dopo la perdita della moglie Euridice:

ille etiam Thracum populis fuit auctor, amorem
in teneros transferre mares, citraque iuventam
aetatis breve ver et primos carpere flores

(10, 82-85).

L'idea di associare Orfeo con l'amore per i fanciulli viene direttamente da un celebre passo di Fanocle, frammento di un ampio poema dedicato alla Musa dei bei ragazzi; l'Orfeo di Ovidio si sta specchiando in questo modello di poesia omoerotica:

...Πρώτος ἔδειξεν ἐνὶ Θρήικεσσιν ἔρωτας
ἄρρενας οὐδὲ πόθους ἤνευσε θηλυτέρων

(Phan. fr. 1, 9-10 Powell)

Si è molto discusso sul collegamento fra i due temi di canto dell'Orfeo ovidiano, gli amori per gli efebi e le illecite passioni delle donne. Il collegamento logico – esaltazione di amori maschili, denuncia di perversioni femminili (cfr. 10, 152 sgg.) – è piuttosto chiaro, e si armonizza bene, come in Fanocle, con la vendetta delle Menadi (cfr. fr. 1, 7 sgg. Powell con *met.* 10, 7).

16. Per una curiosa concomitanza, Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα è l'inizio di uno dei più celebri e dissacranti epigrammi pederastici dell'antichità, un testo di Stratone che diventerà il proemio al libro XII dell'*Antologia Palatina* (cfr. Fantuzzi, cit., 165 e 168). Da notare che Orfeo è reduce dall'aver cantato una *Gigantomachia* (10, 149-51), il genere di poesia più elevato di tutti, quello in cui Zeus è protagonista assoluto e autore di gesta super-epiche.

L'amore omoerotico è descritto come un *diligere*, quello delle donne per gli uomini come lussuria (cfr. 10, 153 sg.). Può darsi anche che Ovidio abbia tratto spunto dal passo di Fanocle, pressandone e alternandone un pò il senso: πόθους θελυτέρων significa chiaramente «il desiderio per le donne» (θηλυτέρων è una semplice variatio del costruito aggettivale ἄρρενας, a fini di eleganza), ma in astratto sarebbe possibile interpretarlo come un genitivo soggettivo (la lussuria delle donne).

Abbiamo quindi un Orfeo cantore di παιδικά¹⁷, che viene dal modello di Fanocle, e nello stesso tempo fa poesia *alla maniera* di Fanocle: gli *Amori* di Fanocle erano, con tutta evidenza, un catalogo, una puntigliosa versione omosessuale del *Catalogo delle donne* esiodeo, del tutto comparabile al canto di Orfeo sugli efebi amati dagli dèi. Questa missione omoerotica di Orfeo va inquadrata non solo nella cultura alessandrina di Ovidio e nel suo interesse per generi poetici poco noti, ma anche nell'ambito della cultura augustea. Il più autorevole manifesto della poetica augustea aveva scelto Orfeo come esempio di vate *civilizzatore*. Secondo Orazio, Orfeo aveva fondato il prestigio della poesia attraverso una missione costruttiva e ordinatrice: insegnare amori regolari e civili, emendare una sessualità promiscua e animalesca:

silvestris homines sacer interpresque deorum
caedibus et victu foedo deterruit Orpheus...

...Fuit haec sapientia quondam,
publica privatis secernere, sacra profanis,
concubitu prohibere vago, dare iura maritis
(Hor. A.P. 391-98)

Questo Orfeo edificante aveva dunque combattuto per le nozze contro una sessualità primitiva, condotta (come spiega Orazio in un passo parallelo, *sat.* 1, 3, 109) *more ferarum*. Lo ritroviamo

17. La versione fanoclea del mito di Orfeo contiene diversi *aitia* (cfr. N. Hopkinson, *A Hellenistic anthology*, Cambridge 1988, 178), fra cui una spiegazione del perché Lesbo è un'isola «musicale», piena di canti e famosa per essi. La spiegazione è ripresa da Ovidio in 11, 50 sgg.: testa e lira di Orfeo viaggiano verso Lesbo producendo un flebile lamento (cfr. 52-3 *fleBILE ... fleBILE ... fleBILE*). Mi sembra concepibile che Fanocle, e Ovidio, vogliano insinuare una certa continuità fra i canti di Orfeo e la grande lirica d'amore lesbica, che ne sarebbe in qualche modo l'erede. Ad esempio, Alceo come famoso cantore di Παιδικά (cfr. Hor. *carm.* 1, 32, 10-12) poteva essere citato a testimoniare questa genealogia poetica.

mo ora a cantare frivoli amori per gli efebi e, come aggressivo rovescio, donne dalle passioni incestuose, e bestiali: Mirra spiega a se stessa, persuadendosi all'incesto, che anche gli animali lo fanno (10, 324 sgg. *coeunt animalia nullo / cetera dilectu...*).

Con queste premesse, anche il secondo 'proemio' riportato sopra appare problematico e ambiguo, o almeno dovrebbe. Ma gli interpreti moderni di Ovidio usano appianare la difficoltà con una semplice mossa esegetica. *Dira canam...*, con quel che segue, è una diretta intrusione del narratore principale, o meglio di Ovidio (perché qui è in gioco, più che il narratore unico, l'autore, l'unico che ha da temere se il testo risultasse troppo immorale...), e dobbiamo, per un certo tratto, dimenticare la voce di Orfeo. L'invadente narratore unico della *Metamorfosi* sta, in questo caso, forzando un po' le regole del gioco, ma i critici moderni sanno come motivare questa intrusione: l'immoralità della storia di Mirra è davvero eccessiva, anche per il libertino Ovidio, e rende necessaria una precauzione dell'autore, un limite alla responsabilità. (Ma non sarebbe stato più semplice sottintendere, alla maniera di Callimaco, «questo mito non è mio, è di altri»? Dopotutto, la *Zmyrna* di Cinna era in circolazione da un paio di generazioni, con un séguito di ammiratori e addirittura di commentatori professionali, ed era per il gusto ovidiano, già antiquata)¹⁸.

È naturale rivolgersi, per analogia, alla storia di Biblide, l'altra narrazione sull'incesto delle *Metamorfosi*. Lì Ovidio esprime, come narratore principale, un diretto caveat sul contenuto scandaloso del racconto che sta per cominciare:

Byblis in exemplo est, ut ament concessa puellae

(9, 454).

Tuttavia, Biblide, prima di diventare un esempio negativo, si incarica di offrire ottimi esempi in senso contrario, che esortano all'incesto: Saturno, Oceano, Giove, i figli di Eolo (9, 498 sgg.), con la divertente giunta *unde sed hos novi? cur haec exempla paravi?* Tutta la storia di Biblide, poi, è svolta su un tono paradossale, in un piccante contrasto fra l'amoralità dei fini e la

18. Nonostante la scarsità di notizie che abbiamo sulla *Zmyrna*, una presenza consistente dell'epillio di Cinna nell'epillio di Orfeo sembra ipotesi verosimile. L'unico punto di partenza sicuro è che il fr. 7 Mor. (cfr. Haupt-Korn-Ehwald-von Albrecht 1966², a 10, 298 sgg.) è riecheggiato nella situazione del v. 503 e nel linguaggio di condanna morale del v. 469 (cfr. anche 474).

tranquilla analisi tecnica dei mezzi impiegati. Il problema dell'incesto, esorcizzato dal poeta in quel solo verso, sparisce dietro a questioni di tecnica della seduzione, a problemi assai concreti di strategia amorosa. L'eroina si comporta come se fosse una lettrice-modello dell'*Ars amatoria*. Nel complesso sarei d'accordo con Kenney (1986, 429 sg.): Ovidio annuncia la sua morale molto «tongue in cheek».

Il caso di Orfeo è reso particolare dalla presenza di un narratore intermedio, di cui saremmo obbligati a violare le prerogative. Quasi tutti gli interpreti concordano che Ovidio «is peeking through the figure of Orpheus» (Solodow 1988, 40) – e con ciò, sorprendentemente, intendono dire che il proemio moraleggiante vada preso sul serio. I disagi che spingono verso questa soluzione sono di varia natura. C'è chi (Galinsky 1975, 90), per salvare il ruolo e la 'voce' di Orfeo, si appiglia al contrasto fra il puro idealizzato amore per la moglie Euridice e la fosca trasgressione di Mirra; ma il passaggio di Orfeo a liberi amori omosessuali rende piuttosto dubbia questa contrapposizione. Allora, si è obiettato (Solodow, cit.), il puritanesimo di Orfeo sarebbe troppo ipocrita: la discrepanza è un invito per il lettore a percepire la voce 'autoriale'. Altri (Haupt-Korn-Ehwald-von Albrecht 1966, ad loc.; Fränkel 1945, 220 n. 70) non accettano che l'antico poeta opponga lussi e profumi d'Oriente alla nativa Tracia, con parole che alludono chiaramente alle tradizionali lodi dell'Italia. Piuttosto che ammettere un Orfeo che si esprime come Virgilio georgico, è meglio pensare che il narratore metadiegetico si eclissi per un po': ogni difficoltà e contraddizione va a posto per chi accetta che la voce proemiale sia di Ovidio.

Ma così andrebbero perduti tutti gli effetti ironici della situazione, che esamineremo uno per uno:

Dira canam: procul hinc natae, procul este parentes

Le implicazioni sono assai simili al caso di *Ab Iove principium*: solo che qui la formula pia non appare estraniata, ma capovolta. Un vero poeta-vate dovrebbe allontanare gli impuri; ed è anzi un tratto specifico della tradizione orfica, cominciare a cantare con la solenne cacciata dei non iniziati. «Parlerò a chi è giusto parlare: chiudete le porte, profani!» è il tipico inizio di uno *ἱερὸς λόγος* orfico, che condiziona l'*arceo* di Hor. *carm.* 3, 1, 1 (cfr. Kiessling-Heinze ad loc.; *Orph.* fr. 245 K.). Invece di con-

tinuare con un *virginibus puerisque canto*, l'Orfeo ovidiano, che annuncia *dira* e non *sacra*, deve escludere dal suo pubblico genitori e figlie. La convenzionale formula di allontanamento è già presente come ipotesto, ironicamente rovesciato, in passi ovidiani quali *am.* 2, 1, 3 *procul hinc, procul este severae!*; *A.A.* 1, 31 *este procul, vittae tenues, insigne pudoris* (cfr. Verg. *Aen.* 6, 258 *procul, o procul este, profani*). Ma un altro effetto importante si coglie, come vedremo fra poco, prendendo in esame il vero pubblico del canto di Orfeo:

aut, mea si vestras mulcebunt carmina mentes,
desit in hac mihi parte fides, nec credite factum;
vel si credetis, facti quoque credite poenam.
Si tamen admissum sinit hoc natura videri...

Questi versi presuppongono chiaramente la voce narrativa di Orfeo. La qualità del *mulcere*, che diventa ora un pericolo contro cui mettere in guardia, è tipica della sua poesia (cfr. Segal 1989, 93), e valorizzata da tutto il contesto. I modi dell'avvertimento sono, nuovamente, ironici. Orfeo prega il suo pubblico di non credere alla realtà dell'incesto, oppure di credere allo stesso modo alla verità della colpa, e della successiva punizione. Questa specificazione dei due momenti, trasgressione e castigo, è tutt'altro che innocente. È evidente che proprio la punizione, la teodicea della storia di Mirra, rappresenta il punto dolente della plausibilità. La trasformazione di Mirra, incinta, in un albero profumato capace tuttavia di partorire un bambino è un tipico esempio di «metamorfosi da non credere» – in termini strettamente ovidiani, si dovrebbe parlare di *in non credendos corpora versa modos* (definizione delle *Metamorfosi* in *trist.* 2, 64). La trasgressione è realistica, l'espiazione fantastica: e la sospensione di fiducia chiesta al lettore non si scarica sul nucleo immorale della storia, ma piuttosto sulla morale conclusiva: come minimo, appaia i due temi in una luce ambigua:

gentibus Ismariis et nostro gratulor orbi
gratulor huic terrae, quod abest regionibus illis
quae tantum genuere nefas

La contrapposizione con le terre lontane dell'Oriente, cariche di spezie e incensi, ma segnate da altri svantaggi, è centrale nell'ideologia delle *laudes Italiae* virgiliane (*ge.* 2, 136-39; cfr. 117):

Sed neque Medorum silvae, ditissima terra,
nec pulcher Ganges atque auro turbidus Hermus
laudibus Italiae certent, non Bactra neque Indi
totaque turiferis Panchaia pinguis harenis.

Proprio questa concordanza è fonte di ironia¹⁹. Orfeo non parla, ovviamente, dell'Italia, ma dimostra che è possibile comporre, con i soliti materiali retorici, delle improbabili *laudes Thraciae*. La situazione ha qualche similarità con l'episodio di Filemone e Bauci (8, 618 sgg.): anche lì la descrizione della vita campagnola semplice e idealizzata richiama volutamente le classiche lodi della vita agreste, virgiliane e oraziane. Qualsiasi lettore si sente trasportato nel mondo tradizionale della campagna italica, visto con gli occhi nostalgici e austeri della prima generazione augustea. Tuttavia, la localizzazione concreta dei contadini-modello produce una leggera dissonanza: Filemone e Bauci vivono *collibus in Phrygiis* (8, 621) e appartengono quindi a un popolo per lo più associato a lussi e vizio, un concentrato di mollezza orientale. L'effetto è quello di relativizzare le restrizioni ideologiche e le convenzioni nazionalistiche su cui si basano le *laudes vitae agrestis*²⁰. Quanto al narratore della storia – non sarà pertinente il fatto che, mentre narra di una cena frugale, sta consumando un banchetto da nababbi (cfr. 8, 573 con 8, 678 sg.; Verg. *ge.* 2, 506)?

Nel nostro passo Orfeo contrasta con il popolo tracio l'Oriente carico di profumi ma anche di passioni aberranti – che formano unità inscindibile, perché Mirra diventerà un profumo d'Oriente, un lussuoso genere d'importazione. In questo quadro è notevole la scelta di *Ismariis*, davvero curiosa se Ovidio

19. La matrice retorica, risolta su un registro poetico elevato da Virgilio, viene appesantita dall'uso ripetuto di *gratulor*, probabilmente uno stilema di tipo declamatorio (cfr. Sen. rhet. contr. 9, 2, 4 *gratulor sorti tuae, provincia, quod...*; 10, 4, 9 *gratulor tibi, Roma, quod in conditores tuos homo non incidit*).

20. Per un effetto simile di contrasto fra localizzazione e qualifica del personaggio v. P. Fedeli in AA.VV., *Semiotica della novella latina*, Roma 1986, 10 sg. (la pudicizia della matrona di Efeso, annunciata in Petron. 111, 1, trova un segnale antagonista nella menzione del toponimo 'Efeso', un porto di mare associato con un'idea di scarsa moralità). Un certo effetto di ironico relativismo va colto anche in *met.* 10, 331 sgg., dove Mirra vagheggia la fortuna di popoli lontani da cui l'incesto è ammesso. Non si chiarisce dove stiano di casa questi popoli, ma qualsiasi lettore abituato alle polarità dell'etnografia antica sarebbe tentato di rispondere «nel lontano Oriente» – solo che l'eroina è già, rispetto a Orfeo, un personaggio orientale.

era interessato a farci dimenticare la situazione narrativa, e a proiettarci nella familiare dimensione delle lodi d'Italia. La sottolineatura tracia è imbarazzante per più motivi. Orfeo, come si è visto, è impegnato a introdurre la pederastia fra i Traci. *Isma-riis* è un epiteto che fa pensare al vino e ai culti bacchici, ben più che a moderazione e semplicità di costumi: Orfeo fra poco sarà vittima di un sanguinario bacchanale, scatenato dal suo disprezzo per le orgie femminili. Certamente i Traci non producono aromi e unguenti, ma sarà anche vero che non conoscono libidini e passioni colpevoli? Il senso comune, opportunamente rappresentato da Cornelio Nepote, si ribella (*Alc.* 11, 4): *Thraecas, homines vinolentos rebusque veneriis deditos*. Il principale episodio delle *Metamorfosi* ambientato in Tracia, la tragedia di Tereo e Filomela, spiega la turpe passione di Tereo per la cognata come un fenomeno tipicamente tracio, legato alla natura libidinosa di tutto quel popolo (6, 458-60):

sed et hunc innata libido
exstimulat, primumque genus regionibus illis
in Venerem est; flagrat vitio gentisque suoque.

Omnia turbasti (6, 537) dirà poi la violata Filomela a Tereo: una tipica deprecazione dell'incesto, adeguata alle dimensioni del crimine. L'eco di *regionibus illis* (10, 306 con 6, 459) mina alla base l'enfasi nazionalistica di Orfeo²¹.

Rimane un ultimo punto, prezioso per la nostra analisi. Tutto il contesto ci invita a prendere sul serio Orfeo come locutore del 'proemio' – solo così, infatti, il testo risulta coerente con le sue implicazioni, e cioè ironico: spesso troviamo Ovidio superficiale e spuntato, perché non lo prendiamo abbastanza alla lettera. Converterà allora riflettere seriamente anche sull'esistenza di un uditorio^{21bis}: non c'è più motivo di credere che «allontanatevi, figlie, allontanatevi, padri» vada riferito al pubblico di Ovidio. Ma com'è composto il pubblico di Orfeo? Si tratta in sostanza di tre categorie, già ben note alla tradizione mitica: (a)

21. Per la proverbiale sfrenatezza sessuale dei Traci v. anche *Her.* 5, 5; *Men.* fr. 794 Sandbach. Le *Metamorfosi* offrono anche i paralleli di Borea, che si presenta come uno scatenato rapitore di fanciulle (6, 685 sgg.), e di Pireneo, un re tracio che ha lo sconcertante obiettivo di violentare le Muse (5, 269 sgg.).

21bis. Va notato che anche in un'altra performance poetica di Orfeo, il canto che commuove gli abitanti dell'Ade, il ruolo del pubblico è molto enfatizzato (10, 40 sgg.), molto più che nel modello virgiliano corrispondente (cfr. Segal 1989, 24).

alberi semoventi (10, 88 sgg.); (b) sassi animati (11, 2); (c) animali ammalati, cfr. 10, 143 sg. *inque ferarum / concilio medius turba volucrumque sedebat*; 11, 1 *animosque ferarum*; 11, 20 sg. *attonitas ... innumeras volucres anguesque agmenque ferarum*; 11, 42 sg. *auditum saxi intellectumque ferarum / sensibus*. Alberi e sassi, evidentemente, non corrono grossi pericoli di essere istradati all'incesto. Il caso delle bestie è ancora più sintomatico. In accordo con un noto topos filosofico, Mirra chiarirà subito che l'incesto è pratica normalissima tra quadrupedi, o tra uccelli: *coeunt animalia nullo / cetera dilectu, nec habetur turpe iuvencae / ferre patrem tergo: fit equo sua filia coniunx, / quasque creavit init pecudes caper; ipsaque, cuius / semine concepta est, ex illo concipit ales. / Felices, quibus ista licent!* (10, 324-29; si noti anche 7, 386 sg. *cum matre / ... concubiturus erat saevorum more ferarum*). Altro che *natae e parentes*: Orfeo sta predicando di guardarsi dall'incesto a un pubblico eccezionale (l'unico immaginabile con tali requisiti) per cui l'incesto è pratica naturale e legittima. La missione civilizzatrice a cui Orazio lo destinava – proibire agli uomini primitivi promiscuità e rapporti *more ferarum* – si ritrova spiazzata in una parodia senza quartiere: Orfeo canta al suo pubblico di animali un tema che a loro non può certamente nuocere. (Nello stesso senso, Ovidio usa precisare che l'*Ars amandi* è irreprensibile e innocua: è destinata a chi già pratica il libero amore, non certo alle oneste madri di famiglia).

Pitagora e Ovidio

L'esempio di Orfeo ci ha mostrato che è pericoloso trascurare l'individualità di narratori e narratori interni al racconto, e le circostanze precise che accompagnano i diversi atti narrativi. Prima di porre interrogativi sulla voce narrante dell'autore, o Narratore Unico che sia, conviene prendere sul serio, e anche molto alla lettera, l'istanza narrativa dove si collocano i narratori metadiegetici. In un poeta come Ovidio, non è bene perdere di vista la possibilità di effetti ironici: ed è proprio la struttura metadiegetica, come stiamo osservando, lo spazio più adatto a questi effetti che 'doppiano' la voce del narratore principale.

Questa prospettiva riesce però difficile per chi inclina a vedere nei narratori 'interni' dei possibili portavoce dell'autore. C'è un'effettiva contraddizione fra una lettura ironica, come quella

che stiamo sviluppando, e la tendenza a leggere 'attraverso' i narratori subordinati, alla ricerca di una genuina voce autoriale. Credo di poter chiarire questa alternativa discutendo l'episodio di Pitagora (*met.* 15, 60-480), anche se parlarne richiederà qualche digressione, e una certa forzatura terminologica (dopotutto, Pitagora non è esattamente un narratore, anche se è di fatto una voce interna al racconto, e una fra le più importanti e caratterizzate). La scelta di questo campo d'analisi si impone anche perché Kenney – un interprete di Ovidio così presente e vicino al mio punto di vista, e così interessato agli spessori ironici della narrazione ovidiana – ammette Pitagora come il più credibile candidato al ruolo di voce diretta dell'autore. Pitagora è l'unico vero personaggio storico in un poema che per il resto inscena dèi, semidèi, dèi «in aspettativa» (Enea Romolo Cesare e Augusto stesso), eroi e personaggi leggendari, o personaggi quanto meno evanescenti, come lo stesso Numa, o l'inquietante pretore Cipo dalle vistose corna. Il contenuto del messaggio di Pitagora – la metempsicosi e l'eterno flusso delle anime – sembra avere un nesso preciso con il tema conduttore del poema, la metamorfosi. I modi precisi di questo collegamento sono assai dibattuti – e giustamente, perché non mi sembra che le *Metamorfosi* esprimano una chiara integrazione fra il piano mitico e quello 'scientifico', fra il mondo delle storie di trasformazione e quello della dottrina pitagorica. Identità del locutore e contenuto dell'episodio sono comunque un invitante argomento per chi pensa che Pitagora esprima «Ovid's most deeply held beliefs» (Kenney 1986, 460), o addirittura una globale teodicea.

È anche vero che Pitagora potrebbe avvalorare il suo ruolo di portavoce, o di «voce fuori campo», con una certa aura di maestro di verità. Tuttavia, l'esperienza che abbiamo avuto con il «civilizzatore» Orfeo rende almeno problematico questo tipo di accrediti. E lo statuto di Pitagora come maestro è, nella cultura antica e in particolare in quella romana, un dato che incontra forti resistenze. Così, ad esempio, uno dei tratti più vistosi del messaggio pitagorico, la dieta vegetariana, suscitava ai tempi di Ovidio ironie quasi immancabili. L'esempio è pertinente, perché il discorso del Pitagora ovidiano si iscrive tutto quanto – per quanto i suoi temi risultino poi multiformi e spesso grandiosi – dentro un appello piuttosto limitato, sorprendentemente modesto: «non mangiate carne». Si è notato, con qualche dose di radicalismo, che Pitagora propone ai lettori di Ovidio un

eloquente discorso *de rerum natura* incorniciato dal precetto «mangiate verdura!»²². Il precetto dietetico, che nella tradizione pitagorica era un elemento subordinato, prodotto da un'ampia intenzione riformatrice, muta così di rango e di funzione: diventa principio, chiusura, e obiettivo didattico della *physiologia*. Questo scambio di livelli potrebbe non essere innocente. Chi riconduce il discorso di Pitagora alle «convinzioni profonde» dell'autore non pensa, ovviamente, che Ovidio fosse un vegetariano fanatico: il nucleo interessante delle rivelazioni di Pitagora sta piuttosto nell'immagine della natura, nel senso di flusso universale, di insicurezza e di trasformazione che domina (anche nello stile espositivo) tutta la digressione. Ma questi interpreti accettano anche un prezzo notevole: per far emergere la voce dell'autore occorre trascurare il contesto, e separare nettamente il nucleo dottrinario dalla bizzarra cornice 'vegetariana'.

Questo ci riporta a un familiare problema: la ricerca di una voce autoriale entra in tensione con i caratteri specifici del contesto e con la qualità della voce metadiegetica. Conviene, appunto, ripartire dal contesto narrativo e dai suoi problemi. Ovidio arriva a Pitagora attraverso Numa: è Numa, il discepolo, che ci introduce al mondo di Crotone e agli insegnamenti pitagorici. Questa connessione era storicamente screditata nella cultura di età augustea, ed è impossibile che Ovidio non ne fosse consapevole. In base alla cronologia che tutti gli storici accettano, il discepolo Numa ha quasi 200 anni più del suo maestro – «quattro generazioni», come dice Dionigi d'Alicarnasso, che insieme a Cicerone e Livio è fra i più duri critici della sincronia Numa-Pitagora²³. Ovidio non fa nulla per aggirare l'o-

22. Aggressiva, ma per certi versi salutare la trattazione di Solodow 1988, 164 sgg. Comunque, non accetto come valide argomentazioni generali basate sull'impopolarità, ovvero sulla popolarità, del pitagorismo a Roma.

23. Dion. Hal. 2, 59 sgg. (cfr. Cic. *Tusc.* 4, 1; *rep.* 2, 28; Liv. 1, 18, 2-3). Sulla storia dell'abbinamento Numa-Pitagora, e sul suo collasso in età augustea, vedi E. Gabba in «Entr. Hardt» XIII, Vandoeuvres-Genève 1966, 158 sgg. Skutsch 1985, 263 sg. rimuove l'idea (dovuta soprattutto a studiosi ovidiani) che il pitagorismo di Numa avesse un modello negli *Annales* di Ennio. Da notare che le altre due attestazioni ovidiane di Pitagora maestro di Numa non sono cariche di sicurezza. In *fast.* 3, 153 sg. è detto esplicitamente che Egeria, moglie di Numa, è una fonte alternativa a Pitagora. In *Pont.* 3, 3, 44 la notizia è introdotta da un *ferunt*, che suona come una presa di distanza, mentre nulla del genere segnala le altre coppie maestro-allievo citate nel contesto (anch'esse, quanto meno, di debole consistenza storica: Eumolpo / Orfeo, Olimpo / Marsia, Chirone / Achille).

stacolo: anzi, il ponte narrativo che unisce Numa a Pitagora è fatto in modo da sottolineare la contraddizione. Numa arriva a Crotone e interroga un vecchio sull'*aition* della città. La storia si rivela alquanto intricata: la città ha un eponimo, un eroe protettore, e un fondatore «storico». Ospite dell'antico Crotone, Ercole preannuncia la fondazione della città, poi, in un'era successiva ma pur sempre antica (cfr. 15, 20 *illius ... aevi*), spinge un certo Miscelo a traversare il mare per colonizzare quella terra. La città ha dunque una storia remota e stratificata già ai tempi di Numa. Ma Dionigi è particolarmente scettico su questo punto, perché ai tempi di Numa Crotone neppure esisteva, e il suo fondatore Miscelo è censito in un'epoca posteriore. Numa arriva quindi in una città inesistente e chiede notizie di un suo postero.

In questo quadro Ovidio riferisce una parte degli insegnamenti di Pitagora: Numa per ora scompare, ma è implicitamente presente come ascoltatore, tanto che alla fine dell'episodio riparte da Crotone carico di sapienza (15, 479 sg. *talibus atque aliis instructum pectora dictis / in patriam remeasse ferunt ...*). Intanto, l'introduzione del discorso didascalico offre almeno un paio di punti nevralgici. Ecco come si presenta il pubblico dei discepoli:

coetusque silentum
dictaque mirantum magni primordia mundi
et rerum causas et, quid natura, docebat.

(15, 66-68)

Un pubblico attento e ammirato è certamente un accessorio importante per qualsiasi testo didascalico. I Pitagorici, poi, sono famosi per l'importanza dell'ascoltare («acusmatici» è una loro definizione corrente), per il silenzio considerato come regola, e per l'ammirazione incondizionata («l'ha detto Lui»). *Coetusque silentum*, collocato in clausola, trattiene subito l'attenzione. Certo, è importante che gli allievi siano intenti e silenziosi: però l'uso di *silentes* sostantivato (come pure, in generale, l'impiego della clausola esametrica *silentum*) è registrato altrove in latino solo nell'accezione traslata «i defunti»²⁴. Si affaccia per un atti-

24. Per *silentes* «i morti» cfr. Hor. *epod.* 5, 51; Ov. *met.* 13, 25; Sen. *Med.* 740; per l'uso di *silentum* in clausola, Prop. 3, 12, 33; Verg. *Aen.* 6, 432 sg. *silentum / consilium* (il *silentum* di Mat. 8 Mor. viene da un agg. *silentus*; non del tutto chiaro Norden a Verg. *Aen.* cit.).

mo l'assurda immagine di Pitagora che tiene lezione a un'accogli-ta di morti: di fatto uno dei discepoli, come abbiamo visto, dovrebbe essere morto da generazioni.

Un secondo elemento di imprevedibilità nasce nella battuta finale dell'introduzione:

primus quoque talibus ora
docta quidem solvit, sed non et credita, verbis:
*Parcite, mortales, dapibus temerare nefandis...

La comunicazione didascalica vuole regole ben precise, anche se semplici: un destinatario, e lo sforzo di convincerlo. Il testo coltiva e controlla la figura di un ricettore, lo stimola all'attenzione, lo guida, ne previene obiezioni e resistenze. Il punto focale del discorso, come mostra Lucrezio, sta nella sua credibilità, nella capacità della voce didascalica di farsi intendere e di riprodurre convincimento. Non mi riferisco a un ideale astratto: tutto il discorso di Pitagora è stilizzato da Ovidio come un testo didascalico, anzi, per la densità senza paragone degli stilemi e delle marche di genere, come un'esibizione iper-didascalica. Un testo siffatto accentra l'attenzione sulla figura del destinatario e sulla tensione alla credibilità. Abbiamo visto che Pitagora ha un pubblico adeguato (anche se c'è un margine di ambiguità, che noteremo meglio più avanti); ma Ovidio precisa, all'ultimo istante utile prima di cedere la parola al maestro, che tutto questo sforzo sarà frustrato: una voce *dotta*, sì, ma *non creduta*. Le regole didascaliche sono evocate proprio per segnalarne l'inefficacia e il fallimento.

L'idea che l'insegnamento di Pitagora non funzioni può sembrare una puntata ironica occasionale. Il retroscena è immaginabile: Lucrezio, il grande modello concettuale e stilistico che influenza tutto questo episodio, è un tipico esempio di poesia «non creduta». Il *doctus Lucretius* aveva profuso tesori di scienza e di eloquenza senza trasmettere una duratura impronta né a Memmio, né a tutto il pubblico romano che in Memmio si raffigura. Il caso di Pitagora è simile negli esiti e nello stile, inverso nei contenuti. Anche Pitagora, come Lucrezio, si batte contro la paura della morte, ma con argomenti contrari: «l'anima è mortale, la materia si trasforma» diventa «l'anima trasmigra ed è immortale, tutto il resto perisce». (Da questo punto di vista, le solenni apostrofi *mortales*, 15, 75, *genus o mortale*, 139 [*genus immortale* Lachmann!], suonano fuori posto, se l'astinenza di-

pende dall'idea che *morte carent animae e nihil interit*^{24bis}). L'idea di un flusso di cambiamento universale è bruscamente spostata dalla materia allo spirito. L'effetto del nuovo messaggio dipende dai punti di vista. Molti lettori del terzo libro di Lucrezio sentono che la mortalità dell'anima non è poi un grande antidoto contro la paura della morte. Pitagora, contrapponendosi, può giocare le sue carte: può darsi che la reincarnazione, in questo, sia più efficace del materialismo epicureo. D'altra parte, Ovidio e i suoi lettori sanno di non vivere una cultura pitagorica: anche il grande sforzo di Pitagora, come quello di Lucrezio, ha prodotto esiti marginali e ha perso la grande battaglia dei destinatari.

C'è però un punto determinante che continua a sfuggire. La lotta contro la paura della morte è solo un elemento secondario del messaggio che Ovidio ci riproduce. Il testo batte con ostinazione – e probabilmente a spese della serietà – su un tema completamente diverso e molto più limitato. Gli animali non devono essere uccisi per nessun motivo; non dobbiamo mangiarli, non dobbiamo sacrificarli. Anche qui, naturalmente, la missione di Pitagora anticipa il proprio insuccesso: la società romana non è un mondo di vegetariani. Ma abbiamo perso di vista Numa, il destinatario che la narrazione ovidiana mette faccia a faccia con il messaggio pitagorico. È possibile che l'insuccesso di Pitagora riguardi anche lui?

Sappiamo che Numa, re designato di Roma, parte alla ricerca di nuovi saperi: la tradizione sabina di cui è erede (cfr. 15, 4 sg.) non gli appare sufficiente. Numa riparte da Crotone imbevuto di dottrina, torna a casa e adempie alla sua missione di re civilizzatore saggio e pacifico:

24bis. Il contrasto nasce proprio dal fatto che l'apostrofe ai mortali è un tratto scolorito e obbligato del repertorio diatribico-didascalico. Lucrezio aveva piegato il chiché a un potente, drammatico effetto di ri-motivazione, quando la Natura prende la parola e apostrofa un uomo (uno qualsiasi) chiamandolo *mortalis* (3, 933). Dopo la lunga analisi che il poeta ha dedicato alla morte e alle sue paure, la designazione viene strappata all'inerzia, e diventa come un condensato emotivo dell'intera argomentazione. L'uso dell'apostrofe in bocca a Pitagora produce un effetto inverso: il segnale didascalico è demotivato dalla sua improprietà nel contesto oppure (ipotesi più preoccupante) lavora a smontarne il presupposto logico. (Chi ha fiducia nella serietà consolatoria del Pitagora ovidiano farebbe bene a riflettere sul beffardo messaggio degli extraterrestri in *Mattatoio 5* di Kurt Vonnegut: «we will all live forever – no matter how dead we may sometimes seem to be»).

coniuge qui felix nympha ducibusque Camenis
sacrificos docuit ritus gentemque feroci
adsuetam bello pacis traduxit ad artes.

(15, 482-84)

Secondo lo schema didascalico che Ovidio presuppone, Numa si è fatto prima discepolo e poi maestro, traducendo in atto gli insegnamenti ricevuti. Si può osservare che la menzione di Egea e delle Camene tocca una nota un po' dissonante: nella tradizione antiquaria questi influssi locali, legati alla tradizione del Lazio arcaico, sono visti per lo più *in alternativa* alla scaturigine pitagorica. Se Numa ha ascoltato le ninfe, forse non c'è bisogno di riconnetterlo a Pitagora; o forse è avvenuto un sincretismo di culture? Ovidio non si pronuncia, ma in quello che Numa fa a Roma c'è una risposta precisa: *sacrificos docuit ritus*. Questa è una tradizione solida e incontestabile: Numa ha fondato praticamente tutti i collegi sacerdotali su cui si regge la religione romana di stato. Senza Numa non ci sarebbero Flaminii e Salii, Vestali e pontefici, i rituali degli Argei, gli *Agonalia*, i *Fordicidia*, e altro ancora: aruspicina, collegi, riti, e feste annuali, tutti vincolati e collegati dalla pratica del sacrificio che si dipana (come un filo rosso sangue) dal tempo dei re fino ai tempi di Ovidio. Insomma, a Numa si deve se la religione romana ha come sua ossatura il sacrificio di animali. In *Fast.* 4, 629 sg. vediamo il re al lavoro; domanda, sgozzando due pecore, come risolvere una carestia, e grazie alla risposta fonda il rito annuale dei *Fordicidia*. Trenta vacche pregne si devono sgozzare ogni anno, inondando di sangue la curia, e i feti vengono estratti dai sacerdoti e cremati dalla Vestale. Di questa attività abbiamo un buon riscontro nei resti degli *Annales* enniani: il primo merito di Numa, ricordato nel fr. 114 Skutsch, è *mensas constituit*: «istituì le tavole sacrificali».

Il sacrificio è il culmine dell'attività di governo di Numa, ma era anche, come si è accennato, il punto focale della dottrina pitagorica così come Ovidio la mette in scena. La proibizione di uccidere e mangiare carne trova la sua acme nel divieto di uccidere per fini religiosi e sacrali: *Longius inde nefas abiit, et prima putatur / hostia sus meruisse mori* ... (vv. 111 sg.); *quid meruistis oves ... quid meruere boves? ...; immemor est demum nec frugum munere dignus, / qui potuit ... ruricolam mactare suum ... nec satis est, quod tale nefas committitur: ipsos / inscribere deos sceleri numenque supernum / caede laboriferi credunt gaudere*

iuvenci! / Victima labe carens et praestantissima forma / (nam placuisse nocet) vittis insignis et auro / sistitur ante aras auditque ignara precantem / inponique suae videt inter cornua fronti, / quas coluit, fruges, percussa sanguine cultros / inficit in liquida praevisos forsitan unda. / Protinus ereptas viventi pectore fibras / inspiciunt mentesque deum scrutantur in illis. / Unde (fames homini vetitorum tanta ciborum est!) / audetis vesci, genus o mortale! quod, oro, / ne facite et monitis animos advertite nostris... (cfr. 116-142; poi, al finale, 463-69). Ovidio dà l'impressione di essere ben documentato sui Pitagorici²⁵. Per fare solo un esempio, le alate parole con cui Pitagora introduce la sua rivelazione cosmologica:

sequar ora moventem
rite deum Delphosque meos ipsumque recludam
aethera et augustae reserabo oracula mentis...

(15, 143-45)

contengono un sottile rinvio all'etimologia di 'Pitagora' da πύθιος (l'oracolo delfico, la Sibilla) e ἀγγεῖν (annunziare, cfr. *recludam, reserabo*) testimoniata da Aristippo in Diog. Laert. 8, 21 (v. anche Lucr. 1, 734 sgg.; 5, 110 sgg.). Si può quindi dedurre che la scelta degli argomenti sia una limitazione voluta, ciò che del resto Ovidio dice espressamente: *talibus atque aliis ... dictis* (15, 479). Il narratore delle *Metamorfosi*, come d'abitudine, non nasconde che la narrazione realizzata risulta da una selezione; la sua attività fabulatoria è anche soppressione di materiali narrativi²⁶.

Il risultato è paradossale, e direi che va apprezzato non tanto sul piano delle implicazioni filosofiche (di una battaglia 'per' o 'contro' il Pitagorismo), ma piuttosto su quello della forma comunicativa. Come si è già notato (sopra, p. 77), il discorso di

25. Il termine va inteso nel modo più ampio possibile, includendo tutta la massa crescente degli *pseudoPythagorica*, e anche figure autonome che contribuiscono variamente, come Empedocle o Epicarmo, e i loro continuatori romani. Il progresso degli studi in questo campo rende sempre più improbabile collegare Ovidio a fonti precise, come tentò di fare soprattutto Georges Lafaye.

26. Ovidio rientra in una categoria di narratori che si possono chiamare 'soppressivi', perché lasciano frequentemente intendere che il loro racconto riposa su una selezione delle informazioni, e non coincide con «tutto» quello che si potrebbe dire a ogni dato momento della storia. Il termine «soppressivo» è usato in un'accezione un po' diversa da M. Sternberg, *Expositional modes and temporal ordering in fiction*, Baltimore 1978.

Pitagora si presenta come un testo iper-didascalico: un'accumulazione, con densità mai vista²⁷, di appelli al lettore – *animos advertite* (140) *animos adhibete* (238) *mibi credite* (254), e una serie mista di 5 imperativi + 5 congiuntivi esortativi a chiudere con enfasi tutta la sequenza (473-78) – di formule tipicamente insegnative – come *nonne vides...*²⁸ (361 e 382) – di topiche e immagini di transizione espositiva – il volo della mente (146 sgg., *magna ... canam ...*), le vele al vento (176 sg.), i cavalli e la meta (453 sg.) – di formule metalinguistiche che orientano verso il modo della comunicazione didascalica (172 *doceo*; 174 *vaticinor*; 238 *docebo*). Tutto ciò, insieme con il persistente uso della seconda persona, assicura il riferimento non solo a una funzione comunicativa, ma anche alla tradizione di un genere letterario. È naturale che in questo riferimento primeggi la presenza di Lucrezio. La volontà di rovesciare l'ideologia del *De rerum natura* è evidente sia nel tema filosofico, l'immortalità dell'anima, sia nella scelta programmatica del *mirum*: quando Pitagora insegue e cataloga *mirabilia* e *paradoxa*, un po' nello spirito di Plinio il Vecchio, è difficile non pensare che l'atteggiamento di Lucrezio stava proprio agli antipodi: «non ti stupire», «che c'è di strano se», sono le articolazioni di pensiero e gli appelli al destinatario che opponevano la scienza lucreziana all'eclettismo curioso e alla polymathia²⁹. Rovesciato nell'ideologia e nella mentalità, Lucrezio si ripresenta come vincolo formale e modello «di genere».

Proprio a questo punto – come patologia improvvisa del genere didascalico – va capita e interpretata la difficoltà del rapporto Pitagora-Numa. La mancanza di una reale comunicazione fra maestro e allievo corrode le basi stesse del discorso didascalico. Dopo essere stato fra quegli uditori proverbialmente attenti, Numa torna a casa e fa esattamente il contrario dei pre-

27. Per lo meno in un testo didascalico di circa 400 versi. Il procedimento per cui i segnali di un certo stile letterario vengono «addensati» rispetto alla prassi normale corrisponde a ciò che usualmente definiamo parodia. Tuttavia, come è noto, non è facile tracciare un confine preciso tra parodia e intertestualità, quando il testo citato è per sua natura *surcodé*.

28. Per la tradizione di questa formula tipicamente didattica v. A. Schiesaro, «MD» 13, 1984, 143 sgg., spec. 150. V. anche *Hal.* 69; nell'intera opera di Ovidio ci sono solo altre tre occorrenze di *nonne*.

29. Cfr. G. B. Conte, *Insegnamenti per un lettore sublime*, introd. a Lucrezio di prossima pubblicazione (Milano 1990).

cetti ricevuti. Il principale eroe «didascalico» della poesia romana, l'Aristeo delle *Georgiche*, offriva un modello di coerenza e rispetto. L'obbedienza di Aristeo ai precetti sacrificali era un evidente modello di comunicazione didascalica riuscita: la sua disponibilità a imparare e tradurre in atto offriva una conferma sub specie narrationis allo statuto didascalico dell'intero poema virgiliano³⁰. A questa conferma, il modello didascalico ovidiano oppone un'immagine di attesa frustrata e di fallimento.

Possiamo anche suggerire, per l'idea del Pitagora «dotto ma non altrettanto creduto», un precedente preciso. Nel *Giambo I* di Callimaco il narratore Ipponatte parla di Talete, che adopera le figure geometriche «inventate dal Frigio Euforbo» (fr. 191, 59 sgg. Pf.). Il contesto è carico di ironia; Ipponatte e lo stesso Talete sono leggermente più anziani di Pitagora, ma la difficoltà cronologica si può appianare, con un sorriso; dato che Pitagora stesso pretendeva di aver già vissuto, circa 600 anni prima, come eroe troiano di nome Euforbo, basta chiamarlo «Euforbo», ed ecco che Pitagora può essere maestro di suoi predecessori. La sfasatura richiama alla mente le difficoltà cronologiche del legame Pitagora-Numa. Ma, soprattutto, Callimaco accentra l'attenzione sul messaggio vegetariano e sulla sua inefficacia (vv. 61-63):

Κηρίδαξε νηστεύειν
τῶν ἐμπνεόντων· οἱ δ' ἄρ' οὐχ ὑπήκουσαν...

Gli uomini, sia pure per effetto di un dèmone avverso, non hanno obbedito: come il Numa di Ovidio, che diventa un re saggio e pacifico, ma anche uno sterminatore di animali.

Il nostro excursus su Pitagora e i suoi destinatari sarebbe concluso, ma c'è da trarne un'indicazione che riguarda Petronio e l'episodio del *Satyricon* ambientato a Crotone. Secondo Porfi-

30. La prospettiva che unisce Aristeo al contesto delle *Georgiche* è indicata da G. B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984, 52 («Modello ideale di chi riceve ed esegue l'insegnamento, l'Aristeo virgiliano è pure modello per chi è destinato a riceverlo ed eseguirlo ... la favola di Aristeo altro non è che la traduzione, nella forma dinamica del racconto, dello statuto letterario che soggiace all'intero poema e ne prevede la ricezione»). Come Numa, Aristeo è un civilizzatore e un antesignano di pratiche religiose e sacrificali. Per un tentativo di sanare la contraddizione attribuendo a Numa sacrifici incruenti v. Plut. *Num.* 8, 15.

rio (*Vit. Pyth.* 18, cfr. Dicearco fr. 33 Wehrli), Pitagora, appena giunto a Crotone, viene apprezzato per esperienza e doti naturali, si attira le simpatie degli anziani con la sua eloquenza, e si occupa attivamente dell'educazione dei fanciulli; gli anziani sono lieti che i giovani conversino con lui (Isocr. *Busir.* 28). La «conquista» di Crotone operata da Pitagora trova un interessante contrappunto negli analoghi successi di Eumolpo. Eumolpo (che porta un nome impegnativo, quello del fondatore dei Misteri Eleusini) si crea fama di saggio e provvede (con vantaggio personale) ad acculturare i più giovani. La conquista pitagorica culminava, come è noto, nella vittoria di precetti quali l'immortalità dell'anima e, collegata a questa, l'astensione dalle carni e dall'uccisione di animali. Eumolpo, per converso, promulga un testamento che si risolve in un invito al cannibalismo. I Crotoniati lo prendono sul serio ed esercitano la propria eloquenza a dimostrare che l'antropofagia è giusta: il loro capofila, Gorgia, porta un nome da sofista (noto anche per affiliazioni pitagoriche). Fra i due racconti, si direbbe, c'è un rapporto di rovesciamento parodico; ma la nostra analisi suggerisce che l'ironia di Ovidio prepara in qualche modo la strada alla parodia di Petronio.

Gli indizi raccolti sin qui scuotono un po' l'idea tradizionale che Pitagora sia principalmente un portavoce dell'autore. Ma abbiamo evitato finora di toccare il livello più profondo del discorso di Pitagora: quello in cui ci è rivelato il principio universale del cambiamento (15, 420 sg. *sic omnia verti / cernimus*). Questo principio coinvolge tutto il mondo delle *Metamorfosi*, e in un certo senso anche lo stile narrativo del poema. Forse abbiamo finalmente incontrato una voce «senza intermediari»: l'idea del flusso delle cose è Ovidio allo stato puro, è la base ideologica del poema e il presupposto del suo moto perpetuo di stile e di argomenti. Possiamo ammettere che qui, più che altrove, la figura di Pitagora diventi trasparente; un velo sottile fra il lettore e i messaggi che più premono al poeta. Tanto più che in questo elogio del mutamento e del disordine Ovidio ha annidato la sua più grandiosa profezia della grandezza di Roma. L'urgenza di questo tema può spiegare, secondo qualche studioso, la stessa genesi del personaggio di Pitagora: un saggio e un cantore di verità introdotto al momento giusto, per congiungere profeticamente le origini di Roma e il trionfo dell'ordine augusteo.

La voce augustea: la profezia

Grazie a Pitagora le *Metamorfosi* incontrano Roma *domina rerum* e la dinastia Giulia (15, 447), e toccano così finalmente il telos a cui un grande poema augusteo dovrebbe tendere, se vuole fiancheggiare degnamente l'*Eneide*. L'idea di un ponte profetico fra remota antichità e presente augusteo è certamente da misurare su Virgilio: la profezia è lo strumento per cui (tramite Giove, Anchise, e lo scudo di Vulcano) il poeta epico riesce ad aprire varchi verso il presente. Questo vale anche per Ovidio, ma con una differenza di motivazione: le *Metamorfosi* non sono, come l'*Eneide*, vincolate a una cronaca di mille e più anni fa, e il loro programma (dalle origini del cosmo fino ai tempi moderni) non prevede il ricorso alla profezia come strumento *senza alternative*. Torneremo su questo problema più avanti.

Pitagora, con le sue conoscenze universali e le sue frequentazioni delfiche, può sembrare un candidato ideale al ruolo di tramite fra passato e futuro. La sua posizione cronologica, più o meno a mezza via fra Troia e la Roma augustea, è un dettaglio da tener presente. Solo che Ovidio, con una mossa originale, presenta la profezia di Pitagora come un atto di *memoria*, non di preveggenza. Il vecchio di Samo ha già, come è verosimile, notizie sulla crescita di Roma, ma il suo contributo di anticipazione viene da un ripiegarsi all'indietro: Pitagora ricorda ciò che ha sentito dire secoli prima, in una vita anteriore:

quantumque recordor,
dixerat Aeneae, cum res Troiana labaret,
Priamides Helenos flenti dubioque salutis...

(15, 436 sgg.)

Quantumque recordor è un dettaglio pungente: ciò che rende eccezionale Pitagora nella tradizione antica è la sua memoria prodigiosa, estesa alle reincarnazioni precedenti. Il nome di suo padre Mnesarco (colui che «ricorda la propria origine») deve entrarci per qualcosa. Il più noto avatar di Pitagora è l'essere stato un guerriero troiano, Euforbo («Buon Cibo»?)³¹: già Callimaco, come abbiamo visto, gioca un po' con le possibilità di

31. La funzione allegorica dei due nomi sembra inevitabile, ed è curioso che questa esegesi non si sia affermata prima di O. Skutsch, *Notes on Metempsychosis*, «Class. Philol.» 54, 1959, 114.

questo scambio fra epoche lontane. Come ex troiano, Pitagora è favorevole a Roma. La sua memoria straordinaria (v. 160 *nam memini*) gli dà accesso ai tempi della guerra di Troia, e gli permetterebbe ricordi preziosi: Luciano mette in scena un gallo che come ex Euforbo (via Pitagora) trasmette particolari inediti sulla guerra di Troia. Ma il Pitagora ovidiano ha una memoria che si potrebbe definire intertestuale. Il suo ricordo della guerra (15, 161 sgg.) coincide molto letteralmente con una scena dell'*Iliade* (la morte di Euforbo, *Il.* 17, 43 sgg.). Il suo puntiglioso *memini* può essere confrontato al *memini* di Arianna che ricorda Catullo 64, e al *memoro* di Marte che rimembra gli *Annales* di Ennio³²: sono ricordi testuali, nel vero senso della parola.

La profezia sull'avvenire di Roma ha un retroterra ancora più sofisticato. Euforbo ricorda una profezia che il vate Eleno aveva rivolto a Enea quando le fortune di Troia stavano declinando. Il ricordo ci porta all'intersezione fra *Iliade* ed *Eneide*: Euforbo è un personaggio omerico, Eleno ed Enea «continuano» nell'*Eneide*, e la profezia assomiglia (fin dall'esordio *nate dea...*, 15, 439 = Verg. *Aen.* 3, 374) a qualcosa che Eleno rivela a Enea nel III libro dell'*Eneide*. Il nesso fra Euforbo ed Eleno è preparato implicitamente, ma con cura: Eleno è il più grande àugure troiano, ed è un personaggio strettamente collegato sia ad Apollo che a Delfi. Euforbo ha affinità molto simili, non solo tramite Pitagora «voce pitica», ma anche come figlio del sacerdote troiano Panto, prete di Apollo con dirette ascendenze delfiche³³. La connessione ha conseguenze ironiche nei confronti dell'*Eneide*: se la profezia poteva avvenire così presto – viene dato di pensare – Virgilio poteva risparmiarci tutta una faticosa ricerca, con profezie ambigue, indizi fuorvianti, rinvii da una sede all'altra: Enea, prima della caduta di Troia, avrebbe potuto sapere tutto quello che gli serviva, e consolarsi in anticipo con la promessa di un grande regno oltremare³⁴. C'è poi una deduzio-

32. I confronti con l'*Iliade* sono registrati dai commenti ovidiani ad loc. Per le memorie di Marte (*met.* 14, 812 sgg., cfr. *Fast.* 2, 483 sgg.) e Arianna (*Fast.* 3, 469 sgg.) v. G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985², 35-40.

33. Su Panto v. p. es. Verg. *Aen.* 2, 318 con Serv. *auct.* ad loc.; schol. *Il.* [AB] 12, 211; [T] 15, 521; Pind. *Pae.* 6, 74; su Eleno, *Aen.* 3, 359 sg.; Williams ad *Aen.* 3, 295; Hom. *Il.* 6, 76. A proposito dell'oracolo delfico Virgilio e Ovidio sono agli antipodi: v. M. Paschalis, *Virgil and the Delphic oracle*, «Philologus» 130, 1986, 44 sgg. (su Ovidio, 47 n. 18).

34. Un problema simile si pone anche nell'*Eneide*, quando Anchise si ricorda che

ne ironica più generale: se il sapere profetico di Pitagora si risolve in una competenza libresca (accessibile a tutti i lettori di Omero e di Virgilio), non sarà lecito pensare che le profezie sono tutte, quasi per definizione, enunciati ex eventu?

Ma il sapere storico di Pitagora non è limitato a Troia e a Roma. Prima di annunciare l'avvento di Roma, c'è da registrare il declino di nobili città greche:

Clara fuit Sparte; magnae viguere Mycenae;
nec non et Cecropis, nec non Amphionis arces:
vile solum Sparte est, altae cecidere Mycenae.
Oedipodioniae quid sunt, nisi fabula, Thebae?
quid Pandioniae restant, nisi nomen, Athenae?
Nunc quoque Dardanium fama est consurgere Romam...

(15, 426-31)

Tutto il brano, fino alle avvisaglie della grandezza di Roma, è stato, fin dai tempi di Heinsius, molto sospettato e giudicato passibile di espunzione³⁵. Il motivo è un sentore di flagrante anacronismo, che stride con la 'voce' di Pitagora. La decadenza delle capitali greche è un tipico tema della sensibilità tardo-repubblicana e augustea. In una lettera di Sulpicio a Cicerone (*fam.* 4, 5, 4) si colgono le romantiche emozioni di un viaggiatore romano nel suo Grand Tour. Lo sguardo abbraccia fiorenti nomi di un tempo, Egina, Megara, il Pireo, Corinto; oggi (con comprensibile esagerazione) il dotto turista non vede che rovine. Il contrasto fra grandezza estinta e rovine è un nobile, semplice tema della poesia augustea. Ma possiamo ammettere questo punto di vista nell'antico Pitagora? Così parla, ad esempio, Properzio, e naturalmente con voce propria: *omnia vertuntur ... et Thebae steterant altaeque Troia fuit* (2, 8, 7-10). Se si vuole salvare questi versi, che stilisticamente non destano sospetti, conviene accettare l'idea di un voluto anacronismo: Pitagora, nell'illustrare il tema della caducità, si lascia trasportare e, proprio mentre approda al tema di Roma e di Augusto, parla con la voce di Ovidio³⁶. (Altre due alternative possibili, cioè che Pita-

Cassandra, non creduta, aveva già detto la cosa giusta (3, 184 sgg. *nunc repeto ... sed quis ... crederet? aut quem tum vates Cassandra moveret?*). Del resto una profezia ottimistica su Enea è già in Hom. *Il.* 20, 302-308, E Creusa è assai esplicita in *Aen.* 2, 781 sgg.; v. anche la sibilla troiana di Tib. 2, 5, 19 sgg.

35. Un utile bilancio della questione nel commento di Franz Bömer ad loc.

36. Generalmente gli interpreti spiegano questa irruzione dell'autore come un

gora nella sua onniscienza sia indifferente alla cronologia, o che lo sia Ovidio, mi sembrano degne di scarsa attenzione).

Ma la poesia augustea sa guardare al tema della caducità da prospettive più complesse, meno rettilinee. Un limpido esempio viene dalle rivelazioni di Anchise al sesto dell'*Eneide*: una visione del futuro che culmina, come quella di Pitagora, nelle prospettive di Roma, ma prima tocca la grandezza delle città laziali:

hi tibi Nomentum et Gabios urbemque Fidenam,
hi Collatinas imponent montibus arces,
Pometios Castrumque Inui Bolamque Coramque.
Haec tum nomina erunt, nunc sunt sine nomine terrae.

(*Aen.* 6, 773-76)

A prima vista, Anchise sta solo prevedendo una crescita, che anticiperà l'espansione di Roma e le aprirà la strada. Ora – circa quattro secoli prima della fondazione di Roma, secondo la cronologia accolta e resa celebre da Virgilio – queste città devono ancora venire, sono terre senza nome; Anchise annuncia i nomi che saranno (*haec tum nomina erunt*). Ma Virgilio e i suoi lettori già conoscono i nomi e li collegano a una realtà contemporanea. Ora – nell'età di Virgilio e Augusto (o di Orazio, Strabone e Lucano)³⁷ – le città laziali di questo catalogo sono città fantasma, estinte, o spopolate, regredite a campagna, spesso campagna malarica. Parlando di un sito del genere, Orazio lo definisce più spopolato di Gabii o di Fidene (*sat.* 1, 11, 7 sg.). La linea di crescita annunciata da Anchise è un segnale di caducità: nel tempo dei lettori queste città ancora senza nomi saranno niente altro che puri nomi (*nomina erunt*; cfr. *Aen.* 7, 412 *nunc magnum manet Ardea nomen*) e antiche rovine.

commento «augusteo»; Solodow 1988, 168 pensa invece che il punto di vista di Ovidio sia pessimista sulle sorti di Roma, dato che il *quoque* di v. 431 sembra collegare strettamente l'ascesa di Roma alla decadenza delle altre potenze. Interessante l'oscillazione di Hollis, comm. a *met.* VIII, Oxford 1970¹, XIX (profondità dell'istanza patriottica); 1983², 160 (idea incidentale rispetto alla struttura del poema). Si può uscire da questa alternativa espungendo la voce 'autorale' e prendendo a valore facciale la situazione narrativa. Ancora una volta, osserviamo che nelle *Metamorfosi* l'interpretazione «letterale» suggerita dai contesti narrativi si rivela, in ultima analisi, anche la più ironica, relativizzata e carica di implicazioni.

37. Per i confronti è da vedere la fine interpretazione di D. Feeney, *History and revelation in Vergil's underworld*, «Proc. Cambr. Philol. Ass.» 212, 1986, 1 sgg.

Una prospettiva del genere può arricchire la comprensione del discorso di Pitagora. Pitagora, paradossalmente, ha qualche incertezza cronologica più di Anchise: non è chiaro se Ovidio voglia ancorarlo alla data di Numa o al floruit tradizionale del filosofo. Ma per i nostri fini, possiamo liberamente oscillare anche di un secolo o due. In questo lasso di tempo, ci viene detto, Roma sta crescendo, ed è corretto; e Sparta, Atene, etc., sono puri nomi, rovine, temi letterari. Se leggiamo queste notizie nel loro contesto, e non come 'a parte' d'autore, un problema si pone. Molti lettori si ribellano all'idea che Atene, Sparta, o anche Tebe, siano presentate come archeologia: cosa ne penserebbero Pericle o Epaminonda? Però i personaggi che Ovidio nomina sono ben altri: Cecrope e Anfione, i più remoti fondatori; Edipo e Pandione, signori di Tebe e di Atene nella mitologia e nella tragedia. Sono tutte figure che la cronologia delle *Metamorfosi* si è lasciate alle spalle, da tempo. La scansione temporale è rimarcata dai pesanti epiteti *Oedipodioniae*, *Pandioniae*, entrambi hapax nell'intera opera di Ovidio, che evocano con la loro assonanza *magni duces* o *tyranni* del passato (per tornare a Properzio, 2, 8, 9). Pitagora sta parlando, molto correttamente, della fioritura originaria di queste città, l'unica che potrebbe conoscere a norma di cronologia. La grandezza di Atene sotto i suoi re fondatori retrocede molto nel tempo – fino al libro II delle *Metamorfosi*, per chi segue Ovidio:

Tritonida conspicit arcem
ingeniis opibusque et festa pace virentem
(2, 794 sg.)

Come qualsiasi Romano colto sapeva, un'età oscura e decadente, un medioevo, si interpone fra le origini greche – magnificate dal mito e dalla letteratura – e la fioritura iniziata con le guerre persiane. In questo vuoto intermedio (Pitagora parla nell'età d'oro della Ionia e della Magna Grecia) Atene e le altre città sono al nadir delle loro fortune. Così Pitagora si esprime proprio come un contemporaneo di Ovidio farebbe – senza sapere che un nuovo ciclo di ascesa e declino porterà questi luoghi al culmine della storia e della cultura universale, e poi di nuovo verso il nulla. La sua teoria del flusso universale è più vera di quanto lui stesso potrebbe dimostrare, è incontrollabile per il suo stesso autore.

Se accettiamo di saldare alla voce di Pitagora il discorso sulle città greche, può emergere una conseguenza interessante che riguarda Roma³⁸. Supponiamo che la profezia dell'ascesa di Roma sia solo ciò che pretende di essere: un'estrapolazione di Pitagora, non un'intrusione del narratore onnipotente Ovidio:

nunc quoque Dardanium fama est consurgere Romam...

Pitagora contempla la decadenza di Atene, senza poter presagire Pericle o Euripide; presagisce (via Omero e Virgilio, come si è visto) l'ascesa di Roma fino a Cesare e Augusto – ma poi? come possiamo essere sicuri? Il poeta ci insegna che le profezie, in quanto avvengono ex eventu, sono sempre vincolate al loro punto d'arrivo. In *Fast.* 1, 509-36 Ovidio azzarda il più interminabile scorcio profetico che mai poeta romano abbia osato (cfr. Verg. *Aen.* 8, 340 sg.). L'indovina Carmenta mette piede con Evandro sul suolo della futura Roma e subito (ben prima di Enea e dell'*Eneide*) annuncia tutto quello che sarà fino al più lontano punto che Ovidio sa prevedere. Il successore di Augusto, figlio e nipote di un dio, prenderà il potere, e Livia (che Carmenta vede come sua erede) salirà al cielo. Ovidio, con un tocco di perfidia, sottolinea che qui Carmenta non può più continuare:

talibus ut dictis nostros descendit in annos
substitit in medios praescia lingua sonos

(*Fast.* 1, 537-8)

Questo è davvero un punto dolente delle profezie epiche. I poeti ne possono motivare al meglio il punto di partenza: il Giove virgiliano è costretto a parlare dall'ambascia di Venere, e giustifica anche con una certa cura la straordinaria ampiezza della sua prospezione: *fabor enim, quando haec te cura remordet, / longius, et volvens fatorum arcana movebo* (*Aen.* 1, 261 sg.). Ma questa attenta giustificazione narrativa copre un'aporia inevitabile: la profezia ha un suo traguardo già fissato, e si sposta dal presente narrativo per toccare, con esattezza un po' sospetta, il presente dell'autore e del suo testo.

Il futuro di Roma oltre Augusto è ancora misterioso, e il cantore del *cuncta fluunt* (15, 177) non si espone su un punto fon-

38. Su Ovidio e l'eternità di Roma equilibrato e convincente Galinsky 1975, 44 e 254.

damentale: quello dell'eternità di Roma. Su questo, dopo che Pitagora ha enunciato il mutamento come legge del mondo, non ci può essere sicurezza. La parola passa perciò all'autore delle *Metamorfosi*. Nel finale del poema Ovidio ha finalmente una parola diretta, la voce dell'autore, e collega, come è buon uso dei poeti ufficiali, il successo della sua poesia alla grandezza di Roma:

quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.

(*met.* 15, 877-79)

Il poeta si ripromette vita immortale e fama immortale; fama immensa, perché sarà grande quanto i confini universali dell'impero. Ma si è notato che Roma offre solo un riferimento spaziale, geografico. Forse ammaestrato da Pitagora, Ovidio non lega l'immortalità al destino degli imperi, non sovrappone dimensioni di spazio e tempo, e non intreccia la durata *per saecula* del suo *carmen* alla durata di Roma. Una differenza viene marcata, con tatto, rispetto all'autore del *Carmen saeculare*, che aveva identificato la sua gloria letteraria con la gloriosa durata di Roma³⁹.

Ciò che Ovidio ha da dire sull'impero di Augusto, è già stato esaurito poco prima. Come nel primo libro dell'*Eneide*, Giove tranquillizza Venere angosciata con una profezia sul destino della stirpe Giulia, che si conclude con il dominio pacifico di Augusto. La coincidenza ha un'implicazione contrastiva, che conviene porre con chiarezza. Attraverso la profezia di Giove l'*Eneide*, che narra un breve arco di tempo, in un'era passata da più di un millennio, si estende fino a toccare il presente augusteo. Quest'uso della profezia è un'evidente garanzia verso Augusto: una storia lontana viene piegata dal narratore fino ad accogliere la glorificazione del presente. Ma la struttura delle *Metamorfosi*, da questo punto di vista, è diametralmente opposta. Il piano del poema procede dall'origine delle cose fino ai

39. Per la verità, le posizioni di Orazio sull'eternità di Roma devono essere valutate con estrema prudenza (cfr. A. La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963, 66-68); ma l'omissione di qualsiasi riferimento temporale in una *sphragis* scritta avendo in mente *carm.* 3, 30 è un dato impressionante, che suggerisce da parte di Ovidio una scelta precisa (cfr. anche Galinsky, cit. alla n. precedente).

tempi moderni. L'uso della profezia di Giove, in questo programma, ha qualcosa di arbitrario: non è motivato dalla struttura stessa del racconto, dall'impossibilità di narrare con altri mezzi. Le *Metamorfosi* si fermano bruscamente con la morte di Cesare, e la profezia, invece di garantire ad Augusto una presenza altrimenti impensabile, finisce piuttosto per sottolineare la sua *assenza* dal corpo del poema. Il compasso temporale della profezia è in accordo con questa scelta: nell'*Eneide* Venere si vede narrare lo sbocco di una storia millenaria, ma il Giove ovidiano compie uno sforzo molto minore. Se Venere pazientasse solo qualche anno, la profezia sarebbe inutile. Se il poeta non avesse deciso di fermarsi proprio qui, sarebbe inevitabile narrare la gloria e i successi del principe.

Nei *Tristia* (2, 560), Ovidio decide di presentare il suo poema come un'opera dalla culminazione augustea:

in tua deduxi tempora, Caesar, opus.

L'eco evidente di *met.* 1, 4 ci ricorda però che il proemio parla in modo leggermente diverso: *ad mea ... deducite tempora carmen*. È una scelta audace, fortemente egocentrica, che non tutti i traduttori delle *Metamorfosi* valorizzano⁴⁰. Se si rivolge al principe, Ovidio descrive il piano dell'opera come «dalle origini a Cesare Augusto»: ma al suo pubblico aveva detto chiaramente «fino ai tempi miei». A seconda delle circostanze, avrebbe anche potuto sostenere che l'impero di Augusto, fra tutte le epoche dell'universo, è la *meno* trattata nel poema. È vero che il più tardo evento narrato nelle *Metamorfosi*, la morte di Cesare (15 marzo 44) con la sua trasformazione in stella o apoteosi (metà luglio 44) ha un'evidente, elogiativa connessione con Augusto. Ovidio avrebbe potuto dire «dalle origini fino al tuo avvento» — ma non l'ha fatto, e la cronologia gioca scherzi curiosi: essendo nato il 20 marzo del 43, Ovidio è riuscito nell'egotistica impresa di raccontare una storia dalla creazione del mondo sino alla propria nascita.

In perfetta coerenza con l'impianto tematico delle *Metamorfosi*, l'evento conclusivo del poema è visto come una metamorfosi astrale. La struttura continua e ripetitiva provoca nel lettore

40. P. es. A. D. Melville, Oxford 1986, 1 («to our modern times»). Per un autore che compone verso la fine del principato di Augusto, la fine dell'opera è fonte di problemi: Livio potrebbe essere un termine di paragone istruttivo.

un effetto di replica e serialità. Il peso della voce autoriale che annuncia questo nuovo miracolo non può essere staccato dal grande contesto narrativo dell'opera: è sempre la stessa voce che ha guidato i lettori a partire dal caos. La metamorfosi di Cesare non può essere staccata dall'intreccio favoloso di tutte le metamorfosi precedenti: è l'ultima e più vicina, certo, ma il principio non è diverso da quello che trasforma le Minieidi in pipistrelli o i Cercopi in scimmie. Sull'ultimo miracolo sembra prolungarsi l'aura di incredibile che è diffusa per tutto il poema: solo che questa volta – Ovidio avverte all'ultimo i suoi lettori, ma con energia – le cose sono un po' diverse; *dobbiamo credere*:

Ne foret hic igitur mortali semine cretus
ille deus faciendus erat

(15, 761-62)

La trasformazione di Cesare in dio nasconde infatti un ultimo passaggio, una metamorfosi da non narrare, più seria e temibile di ogni altra: quella che fa di Ottaviano il primo essere di una specie mai vista prima.

Questa citazione a me sembra di rara importanza per le nostre discussioni sull'augustismo delle *Metamorfosi*. Infatti, buona parte della discussione poggia su allusioni assai controverse, e che probabilmente resteranno controverse per sempre. Si tratta di casi in cui Ovidio, per gli studiosi «antiaugustei», invia segnali restandosene, per così dire, sottocoperta: allusioni ironiche, disilluse e disfattiste, critiche, dissacranti o perfino sovversive, che passano sotto il tessuto di un impeccabile discorso cortigiano. I sostenitori dell'augustismo osservano che queste allusioni non sono necessarie alla comprensione del testo; o anche, che Ovidio non era in condizione di permetterselo; oppure (a seconda del loro atteggiamento personale verso Augusto) questi critici obiettano che il potere augusteo non era né repressivo né totalitario, e che Ovidio non aveva nessun motivo di adottare codici cifrati, se voleva fare un qualche tipo di fronda letteraria. Gli interpreti del campo opposto controepongono che il pubblico dell'epoca non era monolitico, e che Ovidio – sotto il regime autoritario e repressivo di Augusto – non aveva scelta se non procedere per mezzo di «una retorica dell'ambiguità e dell'innuendo» (Hinds 1987b, 25 sg.). Gli «augustei» chiedono all'altra parte la prova di espressioni inconfuta-

bili, e si vedono rispondere che la natura del fenomeno è, appunto, di non ammettere una lettura che non sia ambigua. Il fatto è che la questione, così impostata, ammette solo soluzioni troppo relative, dipendenti dalla nostra immagine di Ovidio e, ancor più, dalla nostra immagine generale di Augusto e del suo regime. Siamo pericolosamente vicini alle controversie 'circolari' aperte dalle allusioni all'imperatore nel teatro di Seneca o, meglio ancora, dall'elogio di Nerone nella *Pharsalia*. Personalmente, ho provato a leggere con gli occhi di un oppositore versi come Lucano 1,40-42:

ultima funesta concurrant proelia Munda.
his, Caesar, Perusina fames Mutinaeque labores
accendant fatis...

Se teniamo conto che la poesia classica dà importanza alla posizione dei vocativi nel contesto, l'effetto è impressionante: è difficile sottrarsi alla sensazione che Cesare, cioè Nerone, sia uno fra i disastri elencati dal poeta: una sciagura micidiale come Munda, Perugia e Modena. Ma l'effetto è valido solo se cominciamo a cercare «con gli occhi» di un antineroniano: la posizione di Lucano e la storia interna della *Pharsalia* continuano a essere dati insicuri su cui fondarsi.

Il fenomeno di cui stiamo discutendo è diverso. La voce dell'autore non sta inviando messaggi cifrati né allusioni sotterranee: non c'è un senso eversivo che possa correre fra le righe. Vogliamo anzi applicare alla voce di Ovidio il requisito che ci è parso sinora importante nella lettura delle *Metamorfosi*: ogni enunciato narrativo è da vedere in contesto, tenendo conto del pubblico, del locutore, e del quadro temporale che il testo ci impone.

Ovidio sta dicendo chiaramente – con una chiarezza eccessiva che nessun altro autore augusteo possiede – una realtà di solare evidenza: Cesare ha dovuto essere fatto dio perché Ottaviano *non poteva essere un mortale* (o addirittura «per paura che» fosse un mortale). Questa motivazione retrospettiva della deificazione di Cesare non è affatto assurda, come appare a qualche studioso moderno⁴¹. Nei termini imposti dalla propa-

41. P. es. Hinds 1987(b) 26, in questo caso fuori strada. Per una versione surreale dello stesso tema cfr. piuttosto Prop. 4, 6,60 *sum deus; est nostri sanguinis ista fides*. Cesare, ammirando la vittoria di Azio, si autoconferma nella propria divinità. F.

ganda augustea, Cesare è esattamente la proiezione del proprio figlio: la sua apoteosi viene dal futuro, non dall'origine come negli ovvi paralleli di Ercole o di Romolo (cfr. *Ov. fast.* 2, 144). Cesare viene plasmato da Augusto come suo 'doppio'. I due personaggi sono speculari: sono omonimi (circostanza oscurata dalle nostre abitudini onomastiche moderne, e fonte di problemi per gli interpreti virgiliani); sono, nell'iconografia ufficiale, modellati l'uno sull'altro (prima il giovane sul vecchio ma poi viceversa: Zanker 1989, 180). Supponiamo che uno storico attuale debba riesaminare la posizione di Giulio Cesare nell'ideologia e nella letteratura augustea. C'è da pensare che la sua analisi, smaliziata, distaccata, dotata di strumenti complessi, arriverebbe a un semplice punto fermo: Cesare è importante (continua ad esserlo) come padre di Ottaviano-Augusto. La sua posizione di modello del principato può essere, per vari motivi, problematica o esposta a correnti di ostilità, ma ha una funzione non cancellabile. Il motivo principale di questa delicata funzione è semplicissimo, ed è più biologico che ideologico: *anche Augusto un giorno morirà*. Se il suo potere non vuole farsi revocabile, deve poggiare su una continuità, e solo la continuità della famiglia può garantire il regime. In questo senso, l'idea che Augusto sia l'unico e il primo di una nuova specie ha i suoi pericoli. La chiave di questa continuità è, in termini ideologici e religiosi, l'aspettativa dell'apoteosi di Augusto. Ma è un'aspettativa che deve essere preparata, coltivata, anche con una sorta di pedagogia. Il modo scelto da Augusto per questa preparazione è un modello compendiario, anticipato: l'apoteosi di Cesare, che è il segno della vittoria di Ottaviano nelle guerre civili, e la soglia simbolica del trapasso di potere, ma anche, punto molto importante, il pegno e il riflesso anticipato di quello che aspetta i Romani⁴² quando Augusto comincerà a venir meno. Il nostro

Cairns (in T. Woodman-D. West [edd.] *Poetry and Politics in the age of Augustus*, Cambridge 1984, 167 sg.) ricorda giustamente che un discendente può conferire gloria retrospettiva ai progenitori. Ma la sua proposta di intendere *sum deus* come formula epifanica non ha agganci con il testo di Properzio, dove Cesare non sta apparendo a nessuno. Se si accetta *sum deus* (invece di una correzione *facilior* come *tu deus*) bisogna ammettere che Properzio gioca con la propaganda augustea, e porta al punto di rottura il congegno della deificazione retroattiva.

42. Uno sguardo alla propaganda iconografica (cfr. Zanker 39; 180; 206; 235 sg.) mostra che presenza del *sidus Iulium* è strettamente collegata alle prospettive dinastiche: in un diagramma ideale, i punti alti coincidono con le guerre civili (soprat-

storico moderno non può che condividere Ovidio: Cesare è stato fatto dio perché Augusto non può essere un mortale.

Per questo non è giusto interpretare l'apoteosi di Cesare come una reliquia della prima età augustea, una stanca eredità lasciata a Ovidio da Virgilio e Orazio. Troppi studiosi di Ovidio vedono il finale delle *Metamorfosi* come un trionfo della retorica, del discorso cortigiano scisso dalla realtà⁴³. In particolare, è facile puntare il dito su certi temi che appaiono come «in ritardo», perché le nostre categorie storico-letterarie li associano ad altre stagioni, ad altre atmosfere. L'apoteosi di Cesare sembra più naturale nel contesto dei difficili anni fra l'ascesa di Ottaviano e Azio: ciò che allora era simbolo di crisi, inquietudine, vuoto di potere, attesa messianica, sembra adesso un vacuo compimento. Ma le cose non stanno esattamente così: il problema di ciò che può succedere quando un capo muore è attuale come non lo era stato prima, intorno all'anno 8 d.C. Così pure, l'augurio che il principe non si stanchi della terra:

tarda sit illa dies et nostro serior aevo,
qua caput Augustum, quem temperat, orbe relicto
accedat caelo faveatque precatibus absens!

(15, 868-70)

per molti suona vuoto e retorico, se si ripensa al Virgilio delle *Georgiche*, a Orazio delle prime liriche civili:

serus in caelum redeas *dinque*
laetus intersis populo Quirini...
tuque adeo, quem *mox* quae sint habitura deorum
concilia incertum est...
hunc saltem everso *invenem* succurrere saeclo
ne prohibete!...

tutto fino a Nauloco) e, dopo un periodo di latenza, con la politica delle adozioni. La stella riappare per brillare sui principini Gaio e Lucio Cesare.

43. Un caso particolare è quello di Galinsky 1975, 258 sgg., che è lucido e preciso nel confrontare Ovidio con Orazio e Virgilio, ma secondo me non va abbastanza a fondo nell'accettare un'implicazione «realistica» della posizione di Ovidio. Galinsky considera giustificato e inevitabile l'effetto retorico dell'elogio di Augusto: le formule invecchiano, e sono difficili da aggiornare. Ma anche i capi invecchiano, e il problema della successione di Augusto getta una sua ombra radente su tutto il finale delle *Metamorfosi* (un poema che è attraversato da continue tensioni fra ordine e caos, repressione e disordine, da un senso duro e oggettivo dei rapporti di forza e delle gerarchie).

*iam pridem nobis caeli te regia, Caesar,
invidet...*⁴⁴.

Ma questo confronto è inevitabile, e Ovidio stesso l'ha cercato. Molti anni sono passati, e la moda di chiamare il principe *iuvenis* suonerebbe oggi ridicola. Orazio lirico e Virgilio georgico rivolgevano l'appassionato appello «non lasciarci!» a un capo poco più che trentenne. Le *Metamorfosi* sono scritte per un pubblico che conosce questi poeti, ma soprattutto non può ignorare che Augusto è più che settantenne⁴⁵. Per questo pubblico, la retorica civile dei primi poeti augustei pone un problema insidioso. Prima di congedarsi, Ovidio ricorda che una nuova metamorfosi sarà inevitabile, e dovrà essere affrontata.

Istituto Universitario di Lingue Moderne di Milano

44. Rispettivamente, Hor. *carm.* 1, 2, 45 sg.; Verg. *ge.* 1, 24 sg.; 1, 500 sgg.

45. In *met.* 12, 542 sg. Nestore introduce il suo discorso con il noto topos del «*renovare dolorem*»: «*quid me meminisse malorum / cogis*». Si sta parlando di un evento della sua prima giovinezza, e il lettore non può evitare l'idea che il narratore ha più di 200 anni, e perciò non rischia, come Enea a Cartagine, di riaprire una ferita ancora fresca. Così, nel nostro passo, il lettore è costretto a notare che il topos «*serus in caelum redeas*» è diventato troppo adeguato all'età anagrafica di Augusto.

COMPLEMENTI BIBLIOGRAFICI

Opere citate in forma abbreviata:

- | | |
|-------------------------------------|---|
| Fränkel 1945 | H. Fränkel, <i>Ovid: a poet between two worlds</i> , Berkeley-Los Angeles 1945 |
| Galinsky 1975 | G. K. Galinsky, <i>Ovid's Metamorphoses: an introduction to the basic aspects</i> , Oxford 1975 |
| Haupt-Korn-Ehwald-von Albrecht 1966 | P. Ovidius Naso <i>Metamorphosen</i> , I ¹⁰ e II ⁵ , Zürich-Dublin 1966 |
| Heinze 1960 | R. Heinze, <i>Ovids elegische Erzählung, in Vom Geist des Römertums</i> , Stuttgart 1960 (1919 ¹) |
| Hinds 1987a | S. Hinds, <i>The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse</i> , Cambridge 1987 |
| Hinds 1987b | S. Hinds, <i>Generalising about Ovid</i> , « <i>Ramus</i> » 16, 1987, 4-31 |
| Hollis 1977 | A. S. Hollis, <i>Ovid. Ars amatoria, Book I</i> , Oxford 1977 |
| Kenney 1986 | Ovid. <i>Metamorphoses</i> , translated by A. D. Melville, with an introduction and notes by E. J. Kenney, Oxford-New York 1986 |
| Segal 1989 | C. Segal, <i>Orpheus: the myth of the poet</i> , Baltimore-London 1989 |
| Skutsch 1985 | <i>The Annals of Q. Ennius</i> , edited with introduction and commentary by O. Skutsch, Oxford 1985 |
| Solodow 1988 | J. B. Solodow <i>The world of Ovid's Metamorphoses</i> , Chapel Hill-London 1988 |
| Zanker 1989 | P. Zanker, <i>Augusto e il potere delle immagini</i> , Torino 1989. |

RIVISTA SEMESTRALE

DIRETTORE: Gian Biagio Conte (*Università di Pisa*). CONDIRETTORE: Maurizio Bettini (*Università di Siena*). COMITATO SCIENTIFICO: Alessandro Barchiesi (*Istituto Universitario di Lingue Moderne di Milano*), Alberto Borghini (*Politecnico di Torino*), Don P. Fowler (*Jesus College, Oxford*), Mario Labate (*Università di Firenze*), R.O.A.M. Lyne (*Balliol College, Oxford*), Alessandro Perutelli (*Università di Pisa*), Michael D. Reeve (*University of Cambridge*), Luigi Enrico Rossi (*Università di Roma*), Charles Segal (*Princeton University*), Marco Fantuzzi (*Università di Trento; segretario di redazione*), Alessandro Schiesaro (*Scuola Normale Superiore di Pisa; segretario di redazione*).

Sede della redazione: Dipartimento di Filologia Classica, Università degli Studi di Pisa, 56100 Pisa, Via Galvani 1, telefono 050 27370.

Abbonamento annuo (1989): Italia L. 60.000; estero L. 95.000. Un fascicolo: Italia L. 33.000, estero L. 50.000.

Per gli abbonamenti rivolgersi alla Giardini editori e stampatori in Pisa, 56010 Agnano Pisano, Via delle Sorgenti 23, telefono 050 855390 (2 linee r.a.), fax +39 50 856106, c/c postale n. 12777561.

Registrazione presso il Tribunale di Pisa n. 7/78 del 17/1/78

Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici

23



1989
Giardini editori e stampatori
in Pisa