

INTRODUZIONE

Northcote mi chiese che cosa pensassi del *Vicar di Wakefield*. Gli risposi: lo stesso che tutti. Lui disse che vi trovava quella commistione di ridicolo e patetico che gli era particolarmente gradita: lo rendeva, infatti, più profondamente simile alla natura. Questo, riteneva, è ciò che permette a Shakespeare di mischiare farsa e tragedia; la vita stessa è una tragicommedia. Non c'è niente di puro; niente tinte unite. Metti di stare andando ad assistere a un'esecuzione e di vedere, per caso, una fruttivendola che si dispera a morte perché il banchetto le è stato rovesciato: come fai a non sorridere?

W. Hazlitt, *Conversations of James Northcote*,
Esq. R.A. (1830)

Una storia è un oggettino di pregio che possiede, come si dice, «preparazione» e «soluzione», mentre la vita è un oggetto rozzo e sfuggente, inconcludente nei periodi e con pessimo senso delle soluzioni. A dire il vero, la morte (una realtà dalla durata parecchio incerta) è la sola nota misurata che vi risuona. E persino la morte ha la brutta abitudine di mettere in moto altre cose.

Stacy Aumonier, «Them Others»,
in *Up and Down* (1929)

I

Si potrebbe pensare che, trovandosi al centro del poema, i libri VII-IX delle *Metamorfosi* godessero di un qualche statuto speciale, in particolar modo il libro VIII¹. Tuttavia, i numerosi tentativi di scoprire e misurare il valore letterario della struttura delle *Metamorfosi* non hanno prodotto risultati di rilievo, e, anzi, hanno finito per annullarsi a vicenda². Analisi critiche di questo tipo, condotte attraverso continue riletture a freddo, finiscono per costruire edifici perfettamente simmetrici di storie contrastanti o complementari, che a loro volta si sviluppano in costruzioni sempre più imponenti, fino a occupare l'intero poema. Sono costruzioni che fanno bella impressione sulla pagina stampata, ma hanno poco a che fare con l'esperienza di una lettura ininterrotta. Le *Metamorfosi* sono un *perpetuum carmen* nel senso più stretto del termine: un poema che trascina senza sforzo i suoi lettori nella corrente di una narrazione che è a tratti rapida, a tratti rilassata e che di tanto in tanto si apre in un lago più calmo o in un'ansa pittoresca, solo per rigettarsi poi improvvisamente nel corso principale, scivolando verso nuove scene che impongono reazioni emotive e intellettuali sempre nuove. Le *Metamorfosi* sono, tra le molte altre cose (e questo non è l'ultimo tentativo di fornirne una definizione), un'epica della sorpresa³. Raramente Ovidio è prevedibile: spesso un'idea apparentemente banale si rivela invece ironica o sovversiva. È il caso, p. es., della ripetizione di una similitudine à la Apollonio che, ben lungi dall'intensificare l'impressione di terrore creata dai famosi tori di

¹ Ved. Moritz 1968; Crabbe 1981.

² Ved. le riserve avanzate, a ragione, da Glei 2001, p. 16 a proposito dei tentativi di schematizzare gli *Argonautica*.

³ Cfr. l'indice di Tissol 1997, s. u. «narrative, disruption of».

Esione, fa intendere, ammiccando, che quegli animali sono tutto fumo e niente arrosto (VII 105-8, ved. la nota a 110-3).

II

Sia nel disegno complessivo sia nel dettaglio del suo poema epico Ovidio raramente si lascia sfuggire un'occasione per ricordarci chi comanda. L'onnipresenza del poeta, caratteristica di tutto il poema, lascia traccia in ogni libro o in ogni sequenza di più libri. Per me, però, questi tre libri centrali offrono un materiale particolarmente ricco e divertente, perfetto per esplorare la maestria con cui Ovidio maneggia i ferri del mestiere. Nelle parole del poeta, *materiam superabat opus*¹, vale a dire, la mano dell'artefice plasma e piega ai propri scopi tutto quanto: il paesaggio mitologico, i suoi abitanti umani e divini, la cronologia delle loro azioni, e quello che i suoi predecessori avevano fatto del loro materiale verbale.

L'idea che il poeta domini e controlli il materiale era stata segnalata nei primissimi versi ovidiani pervenutici, l'*Epigramma* all'edizione ridotta degli *Amores*: *Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli, / tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus. / ut iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas, / at leuior demptis poena duobus erit* («Noi, che fino a poco fa eravamo cinque libri di Nasone, ora siamo tre; l'autore ha preferito questo lavoro al precedente. Anche se tu non provi alcun piacere a leggerci, ne avrai minor fastidio, poiché due libri sono stati tolti»).

È stata probabilmente solo una questione di fortuna, date le precarie condizioni di pubblicazione nel mondo antico, che sia stata rispettata la palese intenzione di Ovidio di preservare delle prime elegie solo quelle che riteneva fossero degne di lui e se non è rimasta traccia dei testi che il poeta aveva eliminato. Wilamowitz, in una succinta ma acuta valutazione, pubblicata in un momento in cui la reputazione poetica di Ovidio non aveva ancora fatto breccia nella nube di generale ignoranza, colse decisamente il significato di questo breve componimento come un'anticipazione di ciò che sarebbe seguito: «Con ciò Ovidio si lasciava

¹ Parole sulle quali dovremo tornare, in un contesto diverso: ved. *infra*, par. IX.

alle spalle il poeta giovanile che era stato»¹. Ovidio si accingeva ora a imporre sul genere con cui aveva deciso di inaugurare la sua carriera di poeta la stessa autodisciplina dimostrata in questa selezione spietata dei suoi *juvenilia*². Di lì a poco avrebbe proclamato apertamente ciò che l'*Epigramma* aveva solo sottinteso: l'insolente apologia, inclusa in quello che era di fatto il suo canto del cigno come poeta dell'amore elegiaco³, chiude con un'opinione così alta di sé da non trovare quasi eguali negli annali della poesia: *tantum se nobis elegi debere fatentur, / quantum Vergilio nobile debet epos* («la poesia elegiaca ammette di essermi tanto debitrice, quanto lo stile epico deve a Virgilio»: *Rem.* 395-6).

Questo, d'altro canto, era lo stato d'animo con cui Ovidio era passato al genere in cui, come si ricava dalle sue parole, Virgilio aveva stabilito un primato indiscusso. Di quel primato, o almeno del monopolio di Virgilio nel genere, le *Metamorfosi* si dimostrano quel pericoloso rivale che chiaramente aspiravano a essere. Ancora una volta Wilamowitz colse nel segno valutando il successo ottenuto da Ovidio nel poema: «C'era solo un altro poema epico, nato ancora sotto Augusto, la cui arte poteva misurarsi con quella dell'*Eneide* e la cui fortuna nel futuro non era destinata a rimanere troppo indietro: le *Metamorfosi* di Ovidio»⁴. Fu proprio un commentatore di Virgilio, uno che passò gli ultimi trent'anni di vita su quel progetto, a fargli forse uno dei più completi ed entusiastici complimenti che mai gli furono offerti: «Era un poeta più spontaneo, più geniale, più cordiale, più fantasioso, più giocoso non solo di Dryden, ma del nostro autore o di ogni altro poeta

¹ «Darin lag eine starke Selbstüberwindung des jungen Dichters»: Wilamowitz I, 1924, p. 239 nt. 1.

² Cfr. Bretzigher 2001, pp. 11-2.

³ Non è questa la sede per affrontare il problema spinoso della cronologia delle opere elegiache; fra le varie che sono state suggerite, la sequenza che pone all'ultimo posto i *Remedia* mi sembra la più plausibile.

⁴ «Nur ein unsterbliches episches Gedicht entstand noch unter Augustus, das sich an Kunstwerk mit der Aeneis messen kann und an Wirkung auf die Nachwelt nicht sehr viel unter ihr bleibt, die *Metamorphosen* Ovids»: Wilamowitz I, 1924, p. 241. Come stima dell'influenza che eserciterà Ovidio sulle generazioni a venire, questa mi sembra un po' scarsa. Ved. Martindale 1988, *passim*. Non è stato solo Shakespeare a preferirlo a Virgilio (*ibid.* 18-20); Ovidio è stato sempre un poeta per i poeti, una fonte di ispirazione per la poesia dell'«amor cortese» e un beniamino del Rinascimento. Anche pittori e scultori, azzarderei, si sono rivolti più alle *Metamorfosi* che all'*Eneide* per i soggetti delle loro opere.

latino»¹. In ciò che, però, Henry aveva visto come «chiara semplicità e immediatezza (*artlessness*)»², critici successivi, con un orecchio abituato a percepire più sottilmente lo stile alessandrino, riconoscono un'arte che difficilmente può essere considerata meno ingenua. «Le *Metamorfosi* potrebbero essere state scritte per il piacere di moderni patiti dell'autoreferenzialità dei testi e della *mise en abyme*»³.

III

Si sarebbe forse potuto prevedere che un illustre studioso di Oxford avrebbe avuto qualche reticenza a «convenire che le *Metamorfosi* fossero più universali dell'*Eneide*»⁴. Lo sono senza dubbio, ovviamente, per l'estensione di tempo e spazio che intendono abbracciare. Mentre Virgilio aveva lasciato intatto l'universo mitologico che aveva ereditato e lo aveva adattato a una sceneggiatura in cui trovavano posto come protagonisti tanto il futuro imperiale di Roma quanto il ruolo di Enea come fondatore della sua grandezza, Ovidio ricreò il suo universo *ab initio* per adattarlo ai propri scopi e lo popolò a suo piacere. La Musa aveva suggerito a Virgilio cosa dire (*Aen.* I 1-11); Ovidio si sentiva invece primo motore della propria impresa, con l'*animus* che lo incitava a esercitare il suo dominio su territori poetici ancora vergini e inesplorati. Alla stessa maniera all'inizio dell'*Ars*, nell'accogliere il sostegno di Venere per il progetto di rieducazione del figlio ribelle, Ovidio aveva dichiarato che la sua ispirazione non dipendeva né da Apollo né dalle Muse, ma da una dura esperienza di

¹ Henry I, 1873-89, p. 618. Su questa notevole personalità, ved. Williams 1973; Richmond 1976.

² Henry I, 1873-89, p. 133.

³ Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, p. 10.

⁴ Nisbet 1983, p. 175. Cfr. Otis 1970, p. 15: «Virgilio non è Ovidio, come Oxford non è Cambridge. Ma sarebbe forse sbagliato insinuare che un'università è più virgiliana od ovidiana dell'altra. Eppure, non mi sembra casuale che Virgilio esca per i tipi di Oxford e Ovidio per quelli di Cambridge. E, comunque, chi potrebbe negare che Cambridge sia un luogo principalmente ovidiano? A essere precisi, non si dovrebbe tralasciare di aggiungere che la frase a cui il professor Nisbet aveva trovato da obiettare recitava «Da un certo punto di vista [il corsivo è mio], si può proporre di considerare le *Metamorfosi* ... il poema tra i due più universali» (CHCL II, p. 440 = *The age of Augustus*, p. 144).

vita vissuta¹. Nell'elegia conclusiva degli *Amores* si era congedato dall'amore e dall'elegia d'amore perché chiamato da un potere più alto, a cui sono date le sembianze di Bacco, a imbarcarsi in un'area *maior* capace di abbracciare implicitamente non solo la tragedia ma anche l'elegia eziologica e l'epica². Ora, all'inizio delle *Metamorfosi*, anche se chiede che gli dèi assistano in generale la sua impresa come hanno fatto fin qui³, rappresenta comunque il loro ruolo come secondario rispetto a quello del poeta. È il suo genio che lo ha ispirato a lanciarsi in questa nuova avventura, senza precedenti: *In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illa) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen* («A narrare di forme cambiate in corpi stranieri mi spinge l'ingegno; al progetto, dèi, date respiro [siete voi che l'avete cambiato] e guidate i miei versi a discendere dal primo principio del mondo di seguito fino ai miei giorni»: *Met.* I 1-4)⁴.

Di nuovo, gli dèi non sono invocati per assistere o ispirare⁵, e

¹ È una simpatica questione di tecnica editoriale che sorge anche a proposito di *Ars* I 29: si deve scrivere *usus opus mouet hoc*, o *Vsus*? Cfr. Afranio, in Gellio, XIII 8, 3. Forse Ovidio sta divinizzando qui uno dei propri attributi?

² L'addio di Ovidio all'Elegia recupera le parole che aveva usato la Tragedia nel loro precedente incontro: *Am.* III 15, 15-8; I, 23-6. I *facta uirosum* che questa gli aveva imposto di celebrare coprono l'intero campo dell'attività eroica e l'ordine *incipit maius opus*, con l'eco virgiliana che contiene *maius opus moueo* (*Aen.* VII 45), indica precisamente l'epica. Cfr. McKeown c.d.s., *ad loc.*; Properzio, II 10, 1-2. Ovidio userà il termine più avanti per indicare le *Metamorfosi* (*Trist.* II 63). *Ad Am.* III 13 c'era anche un assaggio di quello che sarebbero stati i *Fasti*: il riferimento alla moglie di Ovidio nel primo verso serviva a segnalare che non si trattava di elegia d'amore.

³ Con *illa* da leggere a I 2. Il rimando non può che essere all'intervento di Cupido all'inizio degli *Amores*, quando troviamo il poeta pronto a imbarcarsi in una Gigantomachia. È improbabile, naturalmente, che Ovidio abbia mai seriamente contemplato quell'impresa. L'epifania di Cupido, una parodia delle dichiarazioni programmatiche tradizionali, rispecchia la natura anticonvenzionale di quanto la seguirà, dato che l'intenzione di Ovidio era, fin dall'inizio, non tanto di rinnovare dall'interno il genere che aveva scelto, quanto piuttosto di seppellirlo.

⁴ Il risultato, come suggeriscono i critici, sarà una creatura letteraria paradossale: un poema che è al tempo stesso *perpetuum* e un *deductum carmen*. È sempre possibile, tuttavia, che *deducite* abbia anche un'altra sfumatura: l'idea che gli dèi debbano provvedere a fornirgli un corteggio (*OLD*, s. u. 8b) che, con cerimonie e onori, lo scorti alla conclusione, all'apoteosi del poeta. Per la calcolata ambiguità che permette di leggere come una frase autonoma le parole *in noua fert animus* e la possibilità che servano da equivalente sintattico delle attese del lettore, ved. Wheeler 1999, pp. 8-13; cfr. anche Barchiesi 2005, p. 133 sgg.

⁵ In maniera analoga nell'*exordium* dell'*Ars* (I 25-30), sebbene si invochi l'assistenza di Venere, si rifiuta l'idea di *ispirazione* divina (Suerbaum 1965). Naturalmente è

addirittura a conclusione del poema si nega perfino il potere del dio supremo sul destino dell'opera come su quello del suo creatore, che con questa si identifica: *Iamque opus exegi, quod nec Iouis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. / cum uolet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi; / parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum; / quaque patet domitis Romana potentia terris / ore legar populi, perque omnia saecula fama / (si quid habent ueri uatum praesagia) uiuam* («E ormai ho compiuto un'opera che né l'ira di Giove, né il fuoco, né il ferro, né il tempo che tutto consuma potranno cancellare. Quando vorrà, venga pure il giorno fatale, che però può disporre solo di questo corpo, e ponga pure fine allo spazio, quale sia io non so, della mia vita. Ma con la parte migliore di me io vivrò in eterno più in alto delle stelle, e il nome mio rimarrà indelebile. E dovunque si estende, sulle terre domate, la potenza romana, le labbra del popolo mi leggeranno, e per tutti i secoli, grazie alla fama, se qualcosa di vero c'è nelle predizioni dei poeti, vivrò»: *Met.* XV 871-9)¹.

Questa è davvero «un'ineguagliata asserzione di fiducia nell'immortalità intrinseca alla creazione letteraria»². I versi 875-6, con la rievocazione dell'apoteosi di Ercole (IX 269 *parte sui meliore uiget*) nel nesso *parte ... meliore mei*, suggeriscono un'apoteosi ancora più gloriosa di questa: Ercole varca i limiti della propria immortalità come costellazione, Ovidio si libererà al di sopra di lui nel firmamento. Né qui né al ritorno dello stesso motivo, in termini quasi identici, nell'*apologia pro uita sua* (*Trist.* IV 10, 129-30) i

giusto che Orfeo, che viene definito *uates*, debba invocare le Muse (X 148-9); perché improvvisamente anche Ovidio debba farlo per introdurre la storia di Esculapio (XV 622-5) continua a lasciare i critici perplessi (Bömer, *ad loc.*). Ved. Barchiesi 1991, che suggerisce un rimando incrociato ai *Fasti*, e Hardie 1991, p. 47; Kenney 2005b per i due poemetti visti come dittico letterario.

¹ Cfr. *Trist.* I 7, 11-2 *carmina maior imago / sunt mea* («i versi sono un'immagine di me migliore»). Dati i molti casi (una trentina) nei *Tristia* in cui Augusto è identificato con Giove, spesso insieme all'immagine del fulmine, si è tentati di chiedersi se la coda non sia stata aggiunta, o ritoccata, a Tomi; cfr., in particolare, *Trist.* III 7, 47-8 *ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque: / Caesar in hoc potuit iuris habere nihil* («tuttavia ho sempre la compagnia del mio ingegno e ne godo: su questo Cesare non ha potuto vantare alcun diritto»). Per una bibliografia sulla questione, ved. Bömer, *ad loc.* e cfr. Galinsky 1975, pp. 254-5.

² Galinsky 1975, p. 255.

commentatori riescono a identificare facilmente i poeti o i profeti sulla cui autorità Ovidio basa la convinzione che l'anima, la propria *melior pars*, vivrà in eterno. Quella dottrina, però, aveva costituito il testo, o meglio la vera *raison d'être*, del discorso di Pitagora all'inizio del libro XV, che lo presenta profeta e poeta al tempo stesso¹. Pitagora, egli stesso un inquilino del mondo in continuo cambiamento delle *Metamorfosi*, dichiara che, anche se tutto il resto è soggetto a mutamento, soltanto una cosa non perde mai la propria identità, l'anima: *errat et illinc / huc uenit, hinc illuc, et quoslibet occupat artus / spiritus eque feris humana in corpora transit / inque feras noster, nec tempore deperit ullo. / utque nouis facilis signatur cera figuris / nec manet ut fuerat nec formas seruat easdem, / sed tamen ipsa eadem est, animam sic semper eandem / esse, sed in uarias doceo migrare figuras* («lo spirito vaga e da lì viene qui e da qui va lì e si infila in qualsiasi corpo, e dagli animali passa nei corpi umani e da noi negli animali, e mai si consuma. E come la cera duttile si plasma in figure nuove e non rimane com'era prima e non conserva le stesse forme, e tuttavia è sempre cera, così secondo la mia dottrina l'anima è sempre la stessa, ma trasforma in varie figure»: *Met.* XV 165-72).

La presenza di Pitagora nelle *Metamorfosi* ha suscitato non pochi dibattiti e qualche critica. Ovidio lo presenta attraverso un'associazione con Numa contraria a ogni principio di veridicità storica dal punto di vista cronologico, cosa che difficilmente poteva essergli sfuggita, dal momento che questo tradizionale sincronismo era già stato, e continuava a essere, oggetto di numerose controversie fra i dotti suoi contemporanei, Livio incluso². Nel presentarlo così, però, Ovidio rifiuta, come molte altre volte, di assumersi la responsabilità di ciò che riferisce: *talibus atque aliis instructum pectora dictis / in patriam remeasse ferunt ultroque petitem / accepisse Numam populi Latialis habenas* («Indottrinato da questi e altri discorsi, si racconta che Numa tornò in patria e accettò l'invito a prendere in mano le redini del popolo laziale»: *Met.* XV 479-81).

Il termine *ferunt*, «dicono», mette le carte in tavola. È solo una delle numerose varianti con cui il poeta alessandrizzante ci se-

¹ *Met.* XV 143 sgg. *et quoniam deus ora mouet* («e poiché è un dio a muovere le mie labbra») e Bömer, *ad loc.*

² Livio, I 18, 2; ved. Ogilvie 1965, pp. 89-91; Bömer, *ad loc.*

gnala, in codice: «Questo è quanto si trova nelle fonti (o in alcune di esse)»; il verbo sottintende, «e lascio al lettore decidere al proposito»¹. È evidente che l'intervento di Pitagora è pensato come parte integrante dell'economia del poema². Sul piano formale fornisce un ulteriore arricchimento al corredo multigenérico del poema, con l'inclusione di un esteso episodio giocato sulla vena didattica di tipo lucreziano, che stabilisce anche un legame tematico con il libro I³. Inoltre permette a Ovidio di sviluppare, per interposta persona e in modo da dare consistenza filosofica al messaggio, la premessa dichiarata dell'intera impresa: il cambiamento come l'aspetto cruciale dell'ambiente in cui si muove il genere umano. Non mancavano dei precedenti che avevano inserito, su di una scala più modesta, degli *excursus* filosofici nell'epica: si pensi ai canti di Orfeo e Iopa in Apollonio e Virgilio⁴. Il discorso di Pitagora, però, è di un'altra levatura; è, in primo luogo, un *tour de force* di incredibile abilità tecnica. Alcuni lettori, compresi Dryden e Charles James Fox, lo considerano una delle parti più eleganti del poema; altri ne sono stati annoiati o, peggio, irritati. In secondo luogo l'indizio che meglio spiega la presenza dell'episodio nel poema è da ricercarsi nell'accento posto sullo statuto singolare dell'anima: l'unico oggetto che è in grado di resistere in un mondo in cui ogni cosa è destinata a sottostare all'estrema forma di cambiamento – la distruzione di ciò che è stata⁵. Si tratta di un modo per riprendere e autorizzare filosoficamente la nozione di apoteosi, un tema che era stato trattato a fondo nell'episodio di Ercole, dove prefigurava la serie di apoteosi romane (Enea, Romolo, Cesare, e, ancora di là da venire, Augusto), culminante in quella di Ovidio, che, implicitamente, finisce per eclissarle tutte⁶.

¹ Ved. la «nota alessandrina» a VII 63. Lo stesso gioco di parole a *Pont.* III 3, 44 *Pythagorae ... ferunt non nocuisse Numam* («dicono che Numa non recò danno a Pitagora»); cfr. *Fasti* III 153 *siue hoc a Samio doctus* ecc. Che Ovidio stesse pensando a Ennio qui è possibile, anche se forse non probabile (Skutsch 1985, pp. 263-4).

² Per una completa disamina, ved. Myers 1994, pp. 133-66.

³ Ved. p. es. XV 153-5; cfr. Coleman 1971, p. 463.

⁴ Apollonio, I 496-511; Virgilio, *Aen.* I 740-6; cfr. il discorso di Anchise sulla natura dell'anima, *Aen.* VI 724-51 e Austin 1977, *ad loc.*

⁵ *Met.* XV 255-7; cfr. Lucrezio, I 670-1.

⁶ Cfr. Otis 1970, pp. 199, 280; Myers 1994, p. 166. Quanto seriamente dobbiamo considerare l'apoteosi di Augusto, se il comportamento di Giove, con cui l'imperatore è implicitamente identificato, è passato al vaglio nel poema? Cfr. Coleman 1971, p. 476.

Giunto ai versi finali, il poema torna su sé stesso: all'inizio l'*animus* del poeta lo aveva trasportato tra «cose nuove», che si erano rivelate un intero nuovo mondo, creato dal suo genio; adesso è l'*anima*¹, che coincide con la sua creazione², a essere trasportata in regioni sublimi e a durare quanto la creazione stessa. Il terzultimo verso, *quaque patet domitis Romana potentia terris*, richiama quanto Orazio e Virgilio avevano affermato prima di Ovidio, cioè che sarebbero stati letti per tutto il tempo in cui sarebbe durata la potenza di Roma³. Nel suo discorso, tuttavia, Pitagora aveva stabilito che tutte le cose materiali alla fine debbono perire, inclusa Roma, che nella profezia compare all'ultimo posto di una lista di grandi potenze che sono, a una a una, entrate in crisi e poi scomparse (XV 418-35). Ovidio, insomma, prevede che lo si leggerà in tutti i luoghi su cui si estendeva in quel momento la dominazione di Roma, il che equivale – secondo la leggenda augustea che apparentemente sta propagando – al mondo intero; contemporaneamente, nei *Fasti*, proclamava che *Romanae spatium est Urbis et orbis idem* («lo spazio della città di Roma è lo stesso del mondo»: II 684). È una maniera sottile, ma decisa, con cui Ovidio surclassa le pretese di eternità di Orazio e Virgilio: mentre questi avevano parlato di tempo, Ovidio parla di spazio⁴. Il fatto che la sua epica, coeva e coesistente con la sua anima immortale sarà anch'essa immortale, Ovidio lo dà per certo. Non è chiedere poco, ma forse qualcosa da offrire in cambio ai lettori del ventunesimo secolo Ovidio ce l'ha.

¹ È probabile che Ovidio abbia tratto quanto sa dell'anima da Lucrezio, per il quale l'*animus* è parte dell'*anima*. Cfr. Bailey 1947, a III 136-60, 143; Rist 1972, pp. 79-80. Sull'*animus* come spirito distinto dal corpo, ved. *OLD*, s. u. 1a, c.

² «Nel contesto delle *Metamorfosi* l'immagine per cui il poeta è collegato alla propria opera acquisisce un nuovo significato, dato che rappresenta l'ultima di una serie di trasformazioni, in cui la stessa futura apoteosi di Augusto è superata» (Wheeler 1999, p. 37).

³ *Carm.* III 30, 6-9; *Aen.* IX 446-9.

⁴ Cfr. Solodow 1988, pp. 221-2.

IV

Che le *Metamorfosi* siano prima di tutto un poema piacevole a leggersi potrebbe sembrare così ovvio da non doverlo ripetere qui, anche se a volte la ricerca di significati critici può far perdere di vista quanto suggerisce la semplice esperienza di lettura. C'è, però, una domanda che è legittimo porre a questo, come a ogni altro libro: ci fa pensare? Per citare il centurione arruffato di Persio, *cur quis non prandeat hoc est?*, o, come avrebbe potuto dire Samuel Johnson, «è un poema a cui si può invitare qualcuno?». Il piacere della lettura è qualcosa che dobbiamo goderci gratuitamente (ammesso e non concesso che questo sia mai possibile), o serve a veicolare un significato? È il miele con cui sono cosparsi i bordi di una tazza che può lasciare in bocca un sapore amaro? A prima vista, le *Metamorfosi* potrebbero essere etichettate come un'opera «escapista»¹. Dopo tutto, il lettore viene trasportato in quello che (per usare un termine corrente) potremmo chiamare un mondo «virtuale»: uno stupendo universo parallelo, pieno di meraviglie non meno che di pericoli, in cui tutte le grandi e gravi incertezze dell'esistenza terrena sono portate al limite. È un mondo in cui l'unica costante è il cambiamento, in cui non esistono identità sicure. Il carattere arbitrario della potenza, qualunque essa sia, occulta e imponderabile, che è preposta a questo mondo si rispecchia nel capriccio degli dèi e nell'incostanza della giustizia che amministrano; non mancano i casi in cui sono essi a cadere vittima. Non è un ambiente amichevole. Le vicende si concludono in modo positivo solo di rado; e quando lo fanno al lettore non è mai dato il tempo di assaporarle a lungo. All'immagine idilliaca della religiosità, della fedeltà coniugale e del sereno appagamento che irradia dalla storia di Filemone e Bauci seguono immediatamente, lacerandola, le scene di follia, sacrilegio e autofagia in quella di Erisittone. Il quadretto di felicità maritale su cui si chiude la storia di Ifi (un intermezzo di religiosità premiata, incastrato tra due esempi estremi del suo opposto) sfuma in quello di Imeneo, che si dirige in volo verso un altro matrimonio gravido, questa volta, di presagi funesti immediatamente realizzati.

¹ Comunque un'etichetta insoddisfacente e problematica: tutta l'arte offre una via di fuga, se pure temporanea, dalla prigione dell'esistenza quotidiana.

L'incantevole fantasia di Pigmalione, nella quale i desideri si avverano, sfocia in una vicenda di *libido* incestuosa da cui si genera una creatura alla quale è riservata una morte tragica e prematura (X 293 sgg.). E questi sono solo alcuni dei molti esempi possibili. Eppure Ovidio riesce, in qualche modo, a far virare quella che a tutti gli effetti dovrebbe essere una visione deprimente della condizione umana in qualcosa di simile a una commedia all'italiana di dimensioni cosmiche. Leggendo le *Metamorfosi* si è costantemente messi di fronte all'aforisma preferito di Horace Walpole, cioè che la vita è una commedia per chi usa la testa, una tragedia per chi usa il cuore.

È una reazione, questa, forse un po' superficiale, ma che invita a riflettere. Se è vero che nel teatro è stata la tragedia a fare la parte del leone – accaparrandosi la maggior parte dell'attenzione critica e finendo per essere considerata il veicolo per un'esperienza più nobile ed edificante della commedia – è anche vero che le cose non stanno proprio così nella percezione dei più. Riuscire a conservare, nella battaglia quotidiana della vita, una misura di umorismo è almeno altrettanto importante che avere la capacità di rispondere alla tragedia, in qualsiasi modo i critici abbiano deciso che si debba fare. L'ironia e l'umorismo, che non si fa mai troppa fatica a trovare sotto la superficie anche dei più patetici o grotteschi tra gli episodi delle *Metamorfosi*, sono un buon indice di ciò che, in sostanza, è al centro del poema: l'invincibilità dello spirito umano. Di questo, in fondo, trattano tutte le commedie, che siano raffinate o popolari, dal *Candide* ai fratelli Marx¹. Se l'arte è ciò che gli esseri umani sanno trarre da quanto tocca loro sperimentare e subire, le *Metamorfosi* sono un'epica del *pathos*². Il tema che il testo annuncia fin dall'inizio è la metamorfosi, ma quello è solamente lo scenario materiale, la premessa da cui scaturisce l'azione epica, che si gioca, invece, sul piano spirituale. La concezione che Ovidio ha dell'universo e che riversa nella fantasmagoria esagerata dell'azione narrativa è di stampo lucreziano: *tanta stat praedi-*

¹ Ved. il saggio, ormai classico, di George Orwell, «L'arte di Donald McGill», in Orwell 1946. «Tutto ciò che è buffo è sovversivo; ogni battuta è, in fin dei conti, una torta in faccia» (p. 97). L'umorismo è soprattutto l'ultima carta di chi parte svantaggiato, *ultima ratio subiectorum*. Per un'eloquente difesa della commedia come «altrettanto importante [della tragedia] e spesso più seria nell'avvicinarsi alla verità», ved. Thurber 1961, p. 131.

² Kenney 1968, p. 58; 1973, p. 117 = 2002, p. 57.

ta culpa, che si potrebbe tradurre usando la prima e fondamentale delle leggi di Murphy (o di Sod): «Se può andare male, lo farà». In un mondo del genere, è inutile, di solito, chiedere aiuto agli dèi o alla Provvidenza, o a un qualsiasi agente sovraumano. Le *Metamorfosi* si reggono sull'idea che l'atteggiamento che concretamente si dovrebbe assumere di fronte alla vita è uno spirito di ironica rassegnazione a conformarsi a quanto tocca patire¹. Nell'ambiente in cui si muovono, gli esseri umani sono soli; tutto quello su cui, in fin dei conti, possono contare è la loro anima. Un lettore attento degli ultimi versi del poema dovrebbe ricordare che l'origine divina dell'anima umana era stata esplicitamente asserita fin dall'inizio². Raggiunta, adesso, la conclusione, la creazione sfida implicitamente il potere che l'ha generata. Se possiamo azzardare ancora un'altra definizione delle *Metamorfosi*, forse non sarebbe sbagliato chiamarle «un'epica dell'anima».

V

Non si può negare che Ovidio si sia conformato al precetto oraziano (*seruetur ad imum / qualis ab incepto processerit et sibi constet*, «si mantenga coerente sino alla fine, quale è apparso al principio»: *Ar* 126-7), almeno per quanto riguarda la costanza. La relazione che stabilisce con la donna che – agli ordini di Cupido (nome in codice, come abbiamo visto, per «questo è il genere in cui ho deciso di lavorare e su cui lascerò una traccia duratura, anzi fatale!») – dovrà fornirgli l'ispirazione per la poesia è immaginata come quella tra il mastro-artigiano e il materiale su cui lavora. È esattamente in questi termini che viene descritta: *te mihi materiem felicem in carmina praebe: / prouenient causa carmina digna sua* («offriti come felice argomento dei miei carmi: ne sortiranno carmi degni del soggetto che li ha ispirati»: *Am*. I 3, 19-20).

Sebbene gli interpreti abbiano a volte trovato in Ovidio un più alto tasso di empatia con le donne rispetto agli altri poeti elegiaci, lo sfruttamento del sesso femminile a fini letterari è assolutamente freddo e spregiudicato. Non c'è luogo nelle sue opere in cui questo

¹ Lo stesso si potrebbe dire, *mutatis mutandis*, di un grande scrittore moderno che per più di un aspetto invita al paragone con Ovidio: P.G. Woodhouse.

² Così in entrambe le spiegazioni alternative dell'origine della specie umana, I 76-84.

si manifesti con più forza del modo in cui tratta le eroine dei libri VII-IX. Leggendoli, non pochi avranno reagito, come Coleman, notando che «l'empatia di Ovidio ... permette certamente un'analisi precisa e accurata dei caratteri e degli stati d'animo, ma è spesso troppo clinica per permettere ai lettori di provare emozioni e simpatie piene»¹. Lo stesso studioso, insegnante di lunga data, ha notato che lo spirito e l'umorismo di Ovidio costituiscono un grosso ostacolo, per gli studenti, alla possibilità di stabilire una relazione stretta con il poema e addirittura di prendere sul serio il poeta². È passato più di un quarto di secolo da quando sono state scritte queste parole ed è forse ragionevole sperare che qualcosa sia cambiato nel modo in cui leggiamo Ovidio, dati soprattutto i sostanziosi contributi che, nel frattempo, hanno prodotto alcuni critici acuti e in maggior sintonia con il poeta. Questo rimane, tuttavia, un punto da affrontare, quando si voglia tentare di interpretare le *Metamorfosi* e arrivare a una qualche conclusione sull'opera nella sua totalità. Se Quintiliano non è mai stato tra i più grandi critici letterari di ogni tempo, non si può comunque fingere di non vedere quanto dice dell'autore delle *Metamorfosi*, che è *laudandus in partibus* (*Inst.* X 1, 88).

Dai tempi di Coleman questi problemi di valutazione sono stati complicati dalla scoperta, nella poesia ovidiana, di una vena, fresca e frizzante, di umorismo intertestuale. L'idea che i personaggi di un poema si mettano a riflettere sulle storie in cui si trovano e alludano ai testi e agli scrittori che le avevano trattate prima di lui non è, certamente, patrimonio solo di Ovidio³; egli, tuttavia, la sviluppa come nessuno dei suoi antecedenti aveva fatto⁴. Ai personaggi maschili si permette di indulgere di tanto in tanto in questi diversivi intertestuali⁵, ma, come ci potremmo anche aspettare, sono le eroine ovidiane che – sotto questo e altri rispetti – vengono alla ribalta. Dato

¹ Coleman 1967, p. 50.

² Coleman 1973, p. 177.

³ La rottura dell'illusione drammatica, spesso a fini comici, è un artificio, sfruttato dai drammaturghi a partire almeno da Aristofane, a cui gli spettatori di teatro, cinema e televisione sono sicuramente abituati. Stando così le cose, è un po' strano che gli interpreti dei testi classici siano stati comparativamente lenti nel riconoscere gli stratagemmi di questo tipo presenti nella poesia greca e latina, che era pur scritta da frequentatori di teatri.

⁴ Kenney 2001b, pp. 273, 283.

⁵ Come ha notato Galinsky già nel 1975 (ved. la nota a VIII 755-6); cfr. le note a VIII 433, 554, 614-5, 726, 737, IX 61.

che nelle pagine che seguono sarà dato ampio spazio all'analisi dei modi in cui questi personaggi sono resi complici del divertimento intertestuale del poeta, non ci si dilungherà qui sull'argomento. Il fatto che si tratti proprio delle donne – a cui si dedica (e su cui si incentra) la narrazione – a farsene carico rende questo tipo di ironia più tagliente e fa sì che anche il destino, molto spesso tragico, che tocca alle protagoniste evochi l'esistenza di una sorta di giustizia (letteralmente) poetica. Contribuisce a creare quest'impressione anche il fatto che, in questi libri in maniera più sensibile che altrove, «l'incontro con il femminile ... si trasforma inevitabilmente in una demascolinizzazione dell'eroe epico ovidiano»¹. Anche a questo fenomeno le note di commento daranno ampio spazio e non lo discuterò più a lungo in questa sede. Si noti solo che l'eccezione più evidente sembra essere Ercole, che conquista l'apoteosi grazie alle sue imprese eroiche e al coraggio con cui affronta il dolore. Le sue pretese di gloria e il motivo stesso dell'apoteosi (un tema augusteo per eccellenza) sono, tuttavia, abilmente ridimensionate, sia dal modo in cui Ercole è ammesso all'Olimpo – un affare risolto in chiave squisitamente politica e dinastica dalla controparte celeste di Augusto e l'ultimo atto di ritorsione in una faida familiare² – sia dal contesto dell'episodio, in cui sono le donne a dominare. È solo una delle sorprese che Ovidio ha in serbo per noi, ma è notevole che decida di far seguire al drammatico racconto della morte e rinascita divina di Ercole un flashback sulla sua nascita terrena³, che – ci viene ricordato a questo punto – non sarebbe neppure avvenuta, se Giunone non fosse stata ingannata da una serva leale e astuta. Per quanto in tono e su scala minore, anche a Galantide il poema riserva un ruolo di eroina: Ercole è diventato un eroe, solo perché lei l'ha reso possibile – la stessa dinamica che troviamo tra Giasone e Medea. Anche per lei, come per molte delle eroine delle *Metamorfosi*, la ricompensa è una trasformazione, che, almeno all'apparenza la degrada⁴. Nel suo caso, però, si tratta di un animale la cui utilità, per come la descrive Ovidio, può essere considerata una revisione parodica e su scala domestica della mis-

¹ Keith 1999, p. 239.

² Ved. le note a IX 242-8, 256-8, 259-61.

³ È giocoforza ricorrere al termine del lessico cinematografico. Cfr. Kenney 1973, pp. 141-2 = 2002, p. 85; Viarre 1964, pp. 99-100.

⁴ Un destino da cui neppure Medea è immune, dato che si trasforma sotto i nostri occhi da fanciulla innamorata e spaesata a maga e quindi a omicida, il ruolo in cui alla fine viene immortalata.

sione affidata a Ercole su scala mondiale: liberare l'umanità da minacce del tipo del leone di Nemea o dell'Idra, che sono pericoli – lo aveva fatto notare con una punta di ironia già Lucrezio, V 22-42 – dai quali ci si salva semplicemente standone alla larga. Topi e ratti, invece, li abbiamo sempre intorno: il lavoro che svolgono Galantide e la sua discendenza è *veramente* utile. Ercole è soltanto un'altra delle tante costellazioni.

VI

In noua fert animus. Ed effettivamente si trattava di un'epica di cui non si era mai vista né immaginata una uguale. Lo stesso vale, naturalmente, per l'*Eneide*, ma Ovidio fu ben più radicale di Virgilio: anche troppo, secondo alcuni. Seneca non è il solo tra i critici ad aver ritenuto che Ovidio non sempre sapesse dove fermarsi¹; ma, anche se Ovidio non voleva sminuire la grandezza dell'*Eneide*, sicuramente sentiva che non era stata ancora detta l'ultima parola in fatto di epica. Quello che ne fece fu, senz'altro, molto di più di quanto era riuscito a fare nell'elegia, di cui aveva ampliato il territorio. Se ci è consentito ancora un altro tentativo di etichettare le *Metamorfosi*, si potrebbe proporre la definizione di «epica (onni-) comprensiva». I poeti alessandrini avevano già sperimentato la contaminazione dei generi e il loro esempio era stato seguito dai poeti latini. Quello in cui, però, Ovidio si imbarcò con le *Metamorfosi* fu un tentativo qualitativamente e quantitativamente diverso dal semplice «incrocio» (*mixing*) o «innesto» (*cross-fertilization*) con cui si sono dilettati i critici della poesia latina dopo la classica formulazione del problema data da Wilhelm Kroll². La «polifonicità» o «politonalità» delle *Metamorfosi* di cui parlò Wilamowitz può essere pensata anche in termini di poligenicità o multigenericità³. All'eterogeneità del materiale ovidiano corrisponde una varietà di trattamento ed esposizione.

Non si tratta qui, come non si trattava nel caso della costruzione del poema, del risultato puramente meccanico di una scelta

¹ *Controuersiae* IX 5, 17 *nescit quod bene cessit relinquere*.

² Kroll 1924, pp. 202-24: «Die Kreuzung der Gattungen». Per alcune riserve sul termine e le sue connotazioni, ved. Barchiesi 1994, pp. 55-7 (= 1997, pp. 65-7).

³ Wilamowitz I, 1924, p. 242 nt. 2; ved. la nota introduttiva al libro VIII.

tecnica: una successione, per così dire, di cambi di marcia tra un genere e l'altro che si adattano man mano all'*ethos* di ciascun episodio. Esattamente come le storie o gli episodi si susseguono, a volte, senza suture, grazie a continuità tematiche, mentre, altre volte, la successione è di tipo contrastivo, così anche per i generi possiamo trovare casi di violenta differenziazione e altri di graduale modulazione e sfumatura. Nel modo in cui lo affronta Ovidio, il *tour de force* descrittivo della peste di Egina, p. es., sposa due tipi distinti di epica didattica con la storia (ved. la nota a VII 523-613). Così, anche nelle storie di Bauci e Filemone e di Erisittone lo possiamo vedere mentre si diverte a far reagire il vero Callimaco con il Callimaco *inflatus* (ved. la nota a VIII 738-878). Al contrario, la *bagarre* comica della caccia al cinghiale calidonio – una revisione in chiave farsesca di quello che già in origine era un prodotto letterario misto (ved. la nota a VIII 260-444) – vira improvvisamente, prima verso una descrizione di scontri schiettamente epica (con Meleagro che uccide gli zii, in un accesso d'ira provocato da *ate*) e poi verso la tragedia, con l'apparizione di Altea, e verso un'ennesima variazione sul tema del monologo dell'eroina in difficoltà, un genere (o sotto-genere) che Ovidio aveva già sfruttato nelle *Heroides* (ved. la nota a VII 11-73). E quando l'ennesima eroina affida (anacronisticamente) a una lettera la propria passione, non è solo alle *Heroides*, ma anche all'*Ars amatoria* che si rifà e che ripete, anticipandola (ved. la nota a IX 517-63).

VII

A ben vedere, il confine convenzionale tra l'«oggettività» o «impersonalità» dell'epica omerica e l'insistenza con cui i poeti ellenistici inseriscono elementi personali nelle vicende che narrano è forse meno impermeabile di quanto si sia potuto pensare nel passato¹. È vero, tuttavia, che casi in cui il poeta irrompe *in propria persona* nella narrazione rimangono eccezionali. Anche se, almeno potenzialmente, il caso di Ennio (che aveva inserito nel poema delle note sul potere che hanno i poeti di rendere immortale l'oggetto del loro

¹ Hunter 1993, pp. 101-19.

canto) aveva rotto il ghiaccio¹, è significativo che i poeti successivi che ripresero il tema si siano limitati a ricalcare più o meno da vicino la famosa esclamazione di Virgilio su Eurialo e Niso². Ovidio, che, come abbiamo visto, conclude le *Metamorfosi* con una coda vera e propria (sull'esempio di Apollonio e come Stazio avrebbe fatto dopo di lui), non parla mai di sé direttamente nel corpo del poema³. Questo non significa che, fra le righe, non sia dappertutto. Anche in questo caso, come era vero per le eroine intertestuali che mette in campo (una manifestazione particolarmente eclatante di questa caratteristica), Ovidio ricalca gli Alessandrini, con «la loro perenne esigenza di poeti-narratori, che devono per forza farsi riconoscere come la forza che controlla ogni parola del testo»⁴; e anche in questo caso, si spinge più in là di quanto avessero fatto loro.

Il commento darà conto in dettaglio del fenomeno, ma alcuni esempi cruciali possono essere citati già qui. Il caso forse più eclatante è la ricognizione aerea che Medea compie dei luoghi di almeno diciotto vicende alle quali Ovidio decide di accennare appena, senza svilupparle, mentre vuole che i lettori sappiano che avrebbe potuto farlo (VII 350-90). Il mito stabiliva *a priori* che Medea doveva fuggire con Giasone a Corinto dopo l'assassinio di Pelia, ma i dettagli della partenza che troviamo nelle *Metamorfosi* sono un prodotto esclusivo dell'invenzione ovidiana⁵. Il carro trainato dai draghi che, nella versione comune della storia, era riservato alla fuga finale da Corinto ad Atene le è messo a disposizione da Ovidio, un tipico eccesso di grazia, in tre occasioni diverse⁶. Per questa – che è la seconda delle sue escursioni – è il poeta stesso che interviene a

¹ Skutsch 1985, pp. 568-9.

² Hardie 1994, p. 153.

³ Ved. Apollonio, IV 1773-81, il quale, però, non dice effettivamente niente di più che «La storia non finisce qui, ma io non procedo oltre». Cfr. Fränkel 1968, pp. 619-26 e Hunter 1993, p. 120, che nota che «la fine del poema non è una vera fine». Ovidio, al contrario, sigla il testo con un *boc opus exegi*, presentando il proprio poema come un qualcosa di concluso in sé stesso.

⁴ Hunter 1993, p. 101.

⁵ Cfr. Apollodoro, I 9, 27 e Frazer 1921, *ad loc.*

⁶ Fuori strada il commento di Bömer, *ad loc.*, secondo cui «fa parte del pensiero artistico barocco delle *Metamorfosi* ... il fare uso eccessivo di questo mezzo» («es gehört zum barocken Kunstdenken der Met. ..., dass von diesem Mittel im Übermaß Gebrauch gemacht wird»). Etichette come «barocco» dicono poco o niente; e termini come «eccessivo» aprono più problemi di quanti ne chiudano. In un'epica che i critici sono d'accordo a definire *sui generis*, quali sarebbero le norme che possiamo dare per stabilire?

dirottare il vettore, facendo di questo indispensabile mezzo di trasporto il veicolo di un'esibizione di disinvolta erudizione, in cui bastano delle sfumature dei tempi verbali a dimostrare, discretamente, il perfetto controllo che ha del tempo reale – cioè letterario – e mitologico (ved. le note a VII 361, 370, 386-7). Medea può vantare una personalità forte e demonica, è vero; ma, con tutto ciò, non può che constatare di essere, come ogni altro personaggio del poema, in totale balia del suo creatore. Se vive, si muove e semplicemente esiste in questo frangente è solo per dimostrare quanto il suo autore sia in grado di maneggiare le fonti mitografiche e con quanta discrezione sappia scegliere ciò che gli serve dall'immenso arsenale a sua disposizione. È solo quando questo compito è stato svolto che le è concesso di toccare di nuovo terra e riprendere la carriera di distruzione che le è propria.

Nel caso di Teseo la manipolazione è forse anche più estrema. Prima, Ovidio muove mari e monti per attirare l'attenzione su quelli che Teseo deve attraversare per arrivare a fare da *audience* ad Acheloo (ved. le note a VIII 547 e 548), poi ci fa sapere che non c'era stato veramente nessun motivo, per la corrente formidabile del fiume, per trattenerlo (ved. la nota a IX 93-6). La pausa serve a far presente a Teseo, la sua *raison d'être* letteraria, che era semplicemente di prestarsi a un gioco del poeta, che gli mostra una metamorfosi letteraria – una versione modificata del suo passato eroico: l'*Ecale* riorchestrata per un organico pastorale (ved. la nota a VIII 726). Una volta terminato il compito che gli era stato imposto – dopo aver, cioè, contribuito a rendere la narrazione più varia e articolata – Teseo è sbrigativamente messo da parte fino a quando non verrà richiamato in scena (ved. la nota a IX 93-6). Quando (ed è un caso eccezionale) a un personaggio si concede un momento di ribellione al giogo dell'autore, sono i suoi compagni di pena che si coalizzano per soffocare la voce (ved. le note a VIII 614-5 e 616), intertestualmente consci del fatto che piegarsi al volere del poeta è l'unico modo per preservare la propria esistenza letteraria.

Che i personaggi della letteratura siano creature dei loro autori è, naturalmente, una verità lampante. Alcuni scrittori – un esempio eclatante, tra i romanzieri inglesi, è Anthony Trollope – fanno di tutto per farlo notare. Ovidio non fa niente di così ovvio: le trovate sottilmente allusive con cui asserisce la propria funzione di dominio e il ruolo, etimologicamente corretto, che ricava per il poeta (colui

che plasma) non giungono mai a infrangere l'illusione narrativa. Non importa quanto discreta sia, comunque, questa allusività pervade il poema. La si può trovare riflessa tanto nella struttura quanto nel contenuto. Anche il numero di libri in cui è divisa l'opera, quindici, potrebbe avere un significato, come potrebbe averlo il numero dodici a cui sarebbero dovuti arrivare i libri dei *Fasti*. Sembra, infatti, che fossero soprattutto i poeti elegiaci a prediligere multipli del cinque per i libri di poesia, mentre i poeti epici (almeno da quanto sembrano indicare gli esempi di epica conservatici) prediligevano lavorare in base sei¹. Le due cifre potrebbero, così, essere viste come un segnale della complementarità dei due poemi, che si presenterebbero come il capolavoro composito e decisamente originale di Ovidio: le *Metamorfosi* come un'epica elegiaca e i *Fasti* come un'eziologia epica². Allo stesso modo, se (e come) una storia è (o non è) ammessa nell'opera è anche questo un segno della piena consapevolezza con cui il poeta controlla il vasto ed eterogeneo materiale a sua disposizione e delle libertà che sa, al bisogno, prendersi con la tradizione. Al *Leitmotiv* della metamorfosi, che dovrebbe – almeno in linea di principio – giustificare l'inclusione di una storia, spesso si accenna solo di sfuggita (ved. le note a VII 672-865, VIII 145-51, 177-82) e a volte è un *αἴτιον* che si presta a fare le veci di una metamorfosi (ved. le note a VIII 182-235, IX 8-86, 87-92, 397-9).

VIII

Scrittori, artisti e compositori si sono sempre sentiti in diritto di riprendere e trasformare le opere dei loro predecessori; in una cultura avanzata è quasi impossibile fare altrimenti. Nella tradizione letteraria in cui l'arte di Ovidio nacque e si sviluppò la creatività individuale era fortemente condizionata dalle aspettative di una classe selezionata di lettori che conosceva non solo una vasta e variegata selezione di poesia greca e latina, ma anche – in alcuni casi – i giudizi e le controversie che segnavano la letteratura critica che

¹ Properzio, I (20 + 2); Ovidio, *Am.*, *Trist.* IV, *Pont.* 1-3 (se si accetta che II 11 segua III 4, come proposto da Froesch). Ennio, *Annales* 18; Lucrezio, 6; Virgilio, *Aen.*, Lucano (almeno nei piani), Stazio, *Theb.* 12.

² Tränkle 1963, Merli 2000.

i grammatici romani avevano ereditato da Alessandria¹. Come fare i conti con la «troppa grazia» che avevano ereditato è il problema con cui si confrontano tutti i poeti all'inizio della carriera; e abbiamo visto con quanta determinatezza Ovidio lo aveva affrontato negli *Amores*. L'elegia d'amore, con cui aveva scelto di debuttare, si trovava tuttavia piuttosto in basso sulla scala dei generi, come Ovidio riconosce usando la parola chiave *levis* nella prima poesia della raccolta²; e i suoi antecedenti latini, ai quali peraltro non rifiuta un debito omaggio, non si possono certo – neppure caritatevolmente – annoverare tra i massimi poeti romani³. Cimentandosi con l'epica Ovidio si candidava a un grado decisamente più alto di iniziazione, chiedendo di accedere a un canone al cui vertice si trovava Omero, il poeta cui era riconosciuto il ruolo di guida⁴. Tuttavia, mentre per i suoi predecessori romani – come anche per i suoi successori – era l'epica eroica a rappresentare la forma poetica più alta (e Apollonio non fa eccezione), Ovidio guarda al genere per abbracciarlo tutto. Nelle parole *fert animus* con cui si dichiara pronto a comporre si può scorgere un'allusione alla dichiarazione di Telemaco che a un bardo si deve concedere di dilettere gli ascoltatori seguendo quanto gli impone il suo spirito (νόος ὁρνυται: Omero, *Od.* I 347)⁵. Tuttavia, l'ispirazione dell'aedo omerico e la fonte della sua poesia – che non equivale alla scelta tra i vari canti da cui può attingere – è qualche cosa che è al di fuori di lui, la Musa. Ovidio, come abbiamo notato, non invoca mai direttamente la Musa; chiede l'amichevole cooperazione degli dèi, non che gli siano messe delle parole in bocca.

¹ Un *doctus lector* con tutte le carte in regola era, naturalmente, l'eccezione e non la regola, ma gli sforzi che un *doctus poeta* sembra aver fatto indicano sia che ci si aspettava una risposta non ingenua sia che i poeti, quando parlavano, avevano in mente un pubblico. Per la smentita che Lucrezio seppe implicitamente opporre all'idea che il latino fosse una sorta di parente povero del greco, ved. Farrell 2001, pp. 28-51. Detto questo, nella stretta cerchia della Roma che contava, l'influenza di un piccolo gruppo di intenditori doveva avere un impatto sproporzionato rispetto al numero dei suoi membri. Sarebbe bastato che fosse presente un autore o due di quelle figure autoritarie alla prima lettura degli *Amores* per scatenare quell'ondata di popolarità che Ovidio ci dice che riceverettero fin dall'inizio (*Trist.* IV 10, 59-60).

² McKeown 1989, ad *Am.* I 1, 19-20.

³ Lasciando fuori, naturalmente, Catullo, che pure non era esattamente un poeta elegiaco allo stesso modo in cui lo erano Gallo, Tibullo e Propertio e non era un rappresentante del genere nei termini in cui, evidentemente, lo vedeva Ovidio.

⁴ *Am.* III 9, 25-6; cfr. Morgan 1999, pp. 28-33.

⁵ Come notano, acutamente, von Albrecht 1961 e Harrauer 2001.

Nelle *Metamorfosi* la leggenda eroica è certamente presente; tuttavia, il suo carattere prevalente è non-omerico. In generale, per temi e svolgimento si accosta piuttosto all'*epos* esiodico, sul modello della *Teogonia* e delle *Eoëae*¹. Insieme ai filoni eroico e didattico, la visione ovidiana dell'epica comprendeva molta, se non la maggior parte, della poesia in circolazione: l'epillio ellenistico e la poesia didattica «ornamentale», l'elegia narrativa, pastorale, d'amore, la commedia e la tragedia. Da questo punto di vista, le *Metamorfosi* sembrano avere un respiro ancora più universale dell'*Eneide* o di qualsiasi altro poema epico, dato che abbracciano l'intero universo poetico insieme a quello fisico. In questo senso, la definizione di Coleman delle *Metamorfosi* come un poema «anti-epico» è corretta, nel senso che il poema è tutto ciò che le altre epiche non sono². Il modo in cui Ovidio riprende Virgilio è un buon indicatore del carattere «inclusivo» del poema. L'appropriazione avviene lungo tre direttrici essenziali: il poeta delle *Ecloghe* è utilizzato per la storia di Aci e Galatea (XIII 750-897); quello delle *Georgiche* per la descrizione della peste di Egina (VII 523-613); infine, ed è fondamentale, quello dell'*Eneide* per i libri XIV e XV³.

Il lettore delle *Metamorfosi*, per cui l'epica è sostanzialmente associata a Omero e a Virgilio, non può esimersi dal constatare la precedenza che è costantemente accordata agli altri generi e la svalutazione dell'eroico in tutto il poema. Le due principali scene di battaglia – il massacro che Perseo fa di Fineo e dei suoi seguaci (V 1-235) e la lotta tra Lapiti e Centauri (XII 210-535) – difficilmente si sottraggono all'etichetta di parodia. Il secondo episodio in particolare, «uno degli incidenti meno edificanti dell'intera tradizione epica, una battaglia brutale e sanguinosa scatenata da motivi particolarmente futili» e il cui racconto è affidato a Nestore, un personaggio che non si era certo distinto per particolare eroismo in una fase precedente del poema (ved. la nota a VIII 365-8), è, come l'apoteosi di Ercole, deprezzato dalla connessione con la storia di Ceneo che gli è imposta⁴. Non diversamente, l'*Armorum iudicium*

¹ Cfr. Myers 1994, pp. 5-15 e, sulle *Metamorfosi* come «Kollektivgedicht» («poema collettivo»), ved. Little 1970, pp. 71-2.

² Coleman 1967 e 1971.

³ Coleman 1971, p. 474.

⁴ Coleman 1971, pp. 474-5.

(XIII 1-398) scivola in una scaramuccia sofisticata, a volte quasi comica, tra i tipi del rude soldato e dell'abile manovratore politico¹.

Nei tre libri di cui si tratta qui, tre grandi miti di avventura eroica – il vello d'oro, la caccia al cinghiale calidonio e il ciclo tebano – sono trattati con così poche cerimonie che, almeno nel caso della caccia, sfociano nella farsa. L'apoteosi di Ercole, come abbiamo notato, è ridimensionata dall'ironia con cui sono rappresentate le deliberazioni del senato degli dèi e dall'accostamento tra la solennità tragica che accompagna il suo ingresso in cielo e la commedia della nascita. Al centro dell'attenzione di ogni storia c'è sempre il comportamento umano – non sovrumano – ed è lo spirito umano che riesce, in un modo o nell'altro, a innalzarsi al di sopra delle prove più dure a cui un universo ostile o indifferente lo può sottoporre. Il fatto che le circostanze in cui i personaggi umani agiscono e soffrono siano molto spesso miracolose o grottesche non sminuisce affatto la carica emotiva delle loro esperienze. Almeno sotto questo aspetto, si può dire, Ovidio ha rispettato i dettami in materia di narrazioni epiche che gli venivano da Aristotele, che aveva affermato che «si deve preferire l'impossibile verisimile al possibile incredibile»². I commentatori della *Poetica* non sono tutti d'accordo sulle implicazioni di questo passo; tuttavia, qualunque sia stata l'intenzione di Aristotele, il principio è sicuramente calzante per l'arte di Ovidio. Non importa quanto siano bizzarri premesse e risultati delle storie che narra, i comportamenti dei personaggi sono sempre – in termini umani – credibili e toccanti.

Non ci aspetteremmo, d'altro canto, niente di meno da un poeta nato e cresciuto in una cultura in cui, generalmente, l'abilità di persuadere era ritenuta lo scopo principale dell'educazione e, in quanto tale, era sistematicamente perseguita. Nelle scuole di declamazione, dove Ovidio svolse il suo apprendistato retorico, la plausibilità era – come dimostrano ampiamente i vividi esempi di Seneca il Vecchio – spesso portata al punto di rottura. Ovidio, però, sapeva che gli esseri umani, se sottoposti a pressioni intollerabili, probabilmente reagiscono in modi che *a priori* possono parere improbabili. Oggi basta guardare per un attimo i mezzi d'informazione per rendersi conto che il vecchio detto che «la verità è

spesso più incredibile della invenzione» è ancora attuale; e non è raro che si commenti, di fronte a qualche eccezionale intrigo della vita reale, che «neanche un romanziere potrebbe permettersi una trama del genere»¹. Il mondo delle *Metamorfosi* è una trasposizione in chiave fantastica del quotidiano, ma è una trasposizione che rimane fedele – si vorrebbe dire, *à la* Nabokov – all'originale, popolata di uomini e donne con le cui esperienze ci possiamo relazionare. Quello che sta a cuore a Ovidio sono sempre e soltanto gli esseri umani: «Il suo tratto più distintivo è l'*humanitas*, un senso di fraternità analogo alla carità e senza il quale, ci viene ripetuto spesso, ogni altra virtù non ha valore»². Ovidio crede nella sostanziale bontà (o, almeno, rispettabilità) degli esseri umani e nell'onestà e collaborazione dei lettori – i *candidi lectores* dei suoi tempi e del futuro³ – ed è questa fiducia, accompagnata dalla convinzione che la sua poesia potrà raggiungerli, che lo sosterrà negli anni vuoti dell'esilio. Le *Metamorfosi* sono prima di tutto un'epica dello spirito umano.

Ovidio è, comunque, il meno sentimentale tra i poeti. Tra sé e i suoi personaggi non manca mai di porre una certa distanza; dimostra comprensione e spesso empatia, penetrando nei loro sentimenti, ma sempre con distacco. Si tratta pur sempre non di persone reali, ma delle creature di un poeta, che le plasma e fa muovere per far emergere più acute le dissonanze tra opinioni, emozioni e imperativi morali alla base dell'esistenza. Il dramma della vita ha un lato comico accanto a quello nobile e tragico; e nelle *Metamorfosi*, anche in questo un *unicum* tra i poemi antichi, Ovidio ce li mostra entrambi. Ma, come molti altri scrittori dopo di lui hanno avuto modo di sperimentare, ironia e umorismo si fanno solo a proprio rischio e pericolo: i verdeti negativi di Seneca e Quintiliano sull'eccesso (a loro parere) di *ingenium* nelle opere di Ovidio ne hanno infestato la reputazione critica e pedagogica fino almeno al secolo scorso, se non anche più in là⁴. L'argomento decisivo per respingere quei verdeti, tuttavia, non è mai stato difficile da

¹ Myers 1994, pp. 95-113.

² Aristotele, *Poet.* 1460a 26-7.

¹ Nel giugno del 2001, mentre stavo scrivendo queste parole, giunse la notizia del massacro della maggior parte della famiglia reale del Nepal, perpetrato dall'erede al trono, seguita dal suicidio di questo: il motivo sembra essere un amore non ricambiato. L'ombra di Meleagro si stende fino a noi.

² Wilkinson 1955, p. 286.

³ Il termine è attestato per la prima volta nei *Tristia* (I 11, 35; IV 10, 132).

⁴ Seneca retore, *Controuersiae* II 2, 12; Quintiliano, *Inst.* X 1, 88, 98.

trovare: nei secoli la sua poesia ha suscitato una risposta spontanea e diffusa tra gli artisti, non meno tra gli scrittori che tra i pittori e i compositori. I critici, che sono stati gli ultimi ad accorgersi dell'ovvio, si sono impegnati negli ultimi cinquant'anni (e con più incisività in questi due decenni) a riportare un po' di equilibrio nella fortuna di Ovidio¹. Del processo di revisione critica si possono scorgere le tracce nelle frequenti citazioni di letteratura secondaria che segnano le pagine che seguono e non c'è bisogno qui di scendere nei dettagli.

IX

Materiam superabat opus. Torniamo ad avvalerci della descrizione dell'arte di Vulcano (*Met.* II 5) per descrivere quella di Ovidio. Sono parole che esprimono con altrettanta precisione il modo in cui l'autore ha saputo sviluppare il materiale mitologico, trattare i precedenti letterari e manipolare la lingua latina. Nel commento si è cercato di illustrare alcuni fenomeni che sono rimasti, sotto molti aspetti, in ombra fin qui: le scelte stilistiche e lessicali di Ovidio. Per il nuovo tipo di epica che stava componendo, Ovidio affilò quella che altrove ho definito «una *koiné* poetica, uno strumento stilistico che poeti di anche minor genio potevano utilizzare»². Come ha avuto modo di notare Bömer, «Ovidio si rivolge al proprio tempo con la lingua che più tardi diventerà moderna»³. È uno stile, il suo, che si riconosce prima di tutto per l'immediatezza, apparentemente spontanea, ma che è in realtà ottenuta attraverso innumerevoli aggiustamenti – sottili, quasi insensibili, presi uno a uno, ma, nell'insieme, determinanti – apportati alle abitudini lessicali, sintattiche e metriche che erano invalse nei secoli precedenti, da Ennio a Virgilio. Il risultato di questa disciplina è stato uno strumento eccezionalmente flessibile, adattato a rispondere (e trasmettere), con apparente naturalezza, ogni dettaglio e sfumatura

¹ «Dalla metà degli anni Ottanta la produzione di tesi di dottorato sulle *Metamorfosi* di Ovidio in Germania e nei paesi di lingua inglese ha raggiunto proporzioni praticamente industriali» (Holzberg 1998, p. 313).

² Ved. Kenney 1973, p. 119 = 2002, p. 60, per una discussione meno cursoria.

³ Bömer, *ad loc.* È qualcosa che i critici che si interrogano sulle *Echtheitsfragen* hanno ancora bisogno che si ricordi loro (Kenney 1998, p. 312).

del caleidoscopico mondo narrativo ovidiano, capace di trasportare il lettore con facilità – accelerando nei passaggi in cui ci sia un rischio di noia¹, rallentando per permettergli di apprezzare le descrizioni (spesso «pregnanti»)² delle circostanze su cui si conclude un episodio o si sta per aprirne uno nuovo, o, infine, arrestandosi del tutto, per dare al conflitto interiore di un'eroina messa alle strette tutto lo spazio e il risalto che meritano.

Un esempio può servire a misurare quanto deliberatamente Ovidio persegui questi effetti: il caso di quell'espressione idiomatica, tipicamente ovidiana, che è stata generalmente considerata una curiosità sintattica – utile, tra le altre cose, a corroborare, *en passant*, gli argomenti di un partito nella vecchia disputa sull'autenticità di *Heroides* 16-21 – piuttosto che, come appare dal modo in cui è utilizzata, un sottile ma efficace tratto stilistico. Mi riferisco all'occasionale distinzione tra la valenza connettiva e negativa dei nessi *nec/neque* e *neue/neu* che si verifica quando si passa da una sezione narrativa a una di discorso diretto (ved. la nota a IX 131-2). Non siamo lontani dall'espedito³, un po' più frequente (e anche questo un'innovazione di Ovidio, anche se riscontrabile altrove)⁴, in cui viene usato un *-que* enclitico, incorporato nella citazione, per introdurre un discorso diretto (ved. la nota a VIII 203-5). In entrambi i casi, lo scopo è lo stesso: far confluire la narrazione nel discorso diretto senza mediazioni. Con questo artificio, Ovidio si assicura che niente, neanche il più piccolo inciampo, venga a interrompere la narrazione. È nel modo in cui anche questi dettagli, a prima vista insignificanti, vengono sistemati che la lingua di Ovidio si scopre essenzialmente funzionale.

«Se è scritto facile, è difficile da leggere», come dice Richard Sheridan. Al contrario, la «facilità» di lettura rischia di far perdere di vista il lavoro che è stato necessario per ottenerla. Questo è particolarmente vero per le *Metamorfosi*: è anche troppo facile per il lettore scavalcare, senza notarla (e senza considerarne l'attenta costruzione), la congruenza tra forma e contenuto che è tipica

¹ Su questi passi «ponte» o «ad avanzamento veloce» cfr., p. es., la nota introduttiva a VII e le note a VII 149-58; VIII 1-5; 814-22. Sulle variazioni della velocità di narrazione, cfr. Kenney 1973, pp. 138-40 = 2002, pp. 82-3.

² Segal 1969, *passim*.

³ «Una naturale continuazione di» (Housman 1972, p. 413).

⁴ McKeown 1989, ad *Am.* I 1, 23-4.

del loro stile. A volte, basta solo la variazione di un tempo verbale per creare una tensione drammatica (ved. la nota a VII 789-91). La trepidazione di Scilla, che immagina di passare di nascosto le linee nemiche si riflette nell'ordine delle parole a cui sono affidati i suoi pensieri (ved. la nota a VIII 38-9). Basta una parola sola, quella che ne dice la distruzione (ved. la nota a VIII 294-5) a svuotare il ritratto del paesaggio ridente che il cinghiale calidonio devasta. La sfumatura androgina che caratterizza la bellezza di Atalanta è sottolineata dalla disposizione delle parole, che è tutto tranne che meramente decorativa (ved. la nota a VIII 322-3): non è solo perché Meleagro è un uomo sposato – cosa che ci viene detta solo *en passant* (ved. la nota a VIII 521) – che il suo innamoramento è un atto di follia dalle conseguenze catastrofiche. Questa creatura asessuata, una vergine-venatrice votata a Diana, è *ipso facto* selvaggina protetta. L'artificio preferito di Ovidio – la variazione sul tema – può servire a trasmettere con eguale efficacia sia i traffici di una vecchietta (ved. la nota a VIII 661-3), sia le paradossali misure di difesa dell'Idra (ved. la nota a IX 70). La fretta con cui l'Oreade di Cerere sbriga la commissione che le è affidata e si toglie dall'influenza malsana di Fame è espressa dalla improvvisa virata della narrazione da una descrizione tranquilla a un movimento precipitoso (ved. la nota a VIII 809-13). La versatilità ovidiana nel trattamento dell'unità verso-periodo¹, rafforzata dalla destrezza con cui manipola la dizione, si può cogliere facilmente nei cinque versi in cui, nella storia di Erisittone, l'impasse che era stato perfettamente incapsulato nei versi precedenti è risolto, almeno apparentemente, in un baleno, quando l'attenzione narrativa si sposta da Erisittone a Mestra (VIII 843-7). Lo stesso avviene con la descrizione della reazione di Ercole al dolore che lo tortura: un passo che – come, e forse meglio di ogni altro nelle *Metamorfosi* – esemplifica l'abilità di Ovidio nell'uso di strutture verbali e variazioni sintattiche per costruire l'architettura del periodo poetico (ved. la nota a IX 207-10).

Quid moror exemplis, quorum me turba fatigat? Sono di nuovo le parole di Ovidio a offrirsi per commentare l'imbarazzo della scelta tra i troppi esempi che affligge il commentatore. I pochi fatti qui, tuttavia, possono aiutare ad apprezzare la serrata e con-

tinua attenzione che è necessaria per avvicinarsi (almeno) all'arte di Ovidio, lo scopo a cui questo commento invita e che cerca di rendere possibile.

X

Quello che si dice di uno scrittore o una scrittrice vale solo nella misura in cui si è sicuri di star leggendo quello che di fatto ha scritto, una misura che varia a seconda delle circostanze. Il testo delle *Metamorfosi* è giunto fino a noi in manoscritti che per la gran parte sono relativamente tardi; le lezioni che offrono, anche all'unanimità, sono sempre da valutare attentamente e con un granello di scetticismo. Può darsi che le parole di Ovidio si siano conservate in qualche angolo fuori mano della tradizione, comunque ci siano arrivate, o magari aspettano ancora di essere riconosciute. Non si può dire che il numero dei luoghi testuali in cui la verità ancora attende di essere riportata alla luce da una congettura si stia assottigliando¹. Anche in testi ovidiani che hanno una tradizione più chiara di questo possiamo aspettarci qualche sorpresa: se, mettiamo caso, il Berlinese Hamilton 371 non fosse sopravvissuto alla seconda guerra mondiale, gli editori degli *Amores*, molto probabilmente, starebbero ancora mettendo a testo la lezione – superflua e maldestra – *locanda* a I 10, 30². Le doppie versioni (*Doppelfassungen*) che caratterizzano il libro VIII sono un monito solenne su quanto poco sappiamo sulla preistoria del testo. Queste considerazioni dovrebbero essere tenute presenti dai lettori ai quali alcuni dei suggerimenti proposti per il miglioramento del testo possono sembrare inutili o eccessivi. Non esiste un testo classico di cui si possa ragionevolmente dire che si è detta l'ultima parola: meno che mai delle *Metamorfosi*. L'atteggiamento con cui ci si dovrebbe accostare al lavoro di critico è stato forse meglio espresso, molto tempo fa, con finezza e acume ineguagliabili da Richard Bentley: *Noli itaque Librarios solos uenerari; sed per te / sapere aude, ut singula ad orationis ductum / sermonisque genium exigens ita demum pronunties / sententiamque feras* («Guardati dal culto di quelli che sono solo i copisti;

¹ Cfr. la nota a VIII 237 e ved. Bömer, *ad loc.* e a VII 390.

² Kenney 1966, p. 269.

¹ Cfr. Kenney 1973, pp. 119, 138 = 2002, pp. 60-1.

piuttosto osa conoscere in prima persona, misurando ogni particolare sullo stile del discorso e sul genio della lingua: così alla fine darai il tuo parere ed esprimerai la sentenza»¹.

Ovidio non chiede niente di meno ai suoi editori, interpreti e lettori.

Mentre il libro va in stampa, colgo l'occasione per porgere i miei sinceri ringraziamenti a tutti coloro che hanno collaborato alla realizzazione. Ho un debito di gratitudine particolare per l'editore dell'opera, il prof. Alessandro Barchiesi, per il suo generoso sostegno e incoraggiamento; e per la traduttrice, professoressa Ilaria Marchesi, sia per la sua resa elegante del mio inglese non sempre *translator-friendly*, che per il suo stoicismo nell'accettare e incorporare, mentre il lavoro di traduzione era in corso, un flusso costante di correzioni, aggiunte, e ripensamenti.

E.J.K.

Cambridge, marzo 2010

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

¹ *Praefatio ad Lectorem*, dall'edizione di Orazio, Amsterdam 1713.

OVIDIO
METAMORFOSI

a cura di A. Barchiesi

Piano dell'opera

Volume I
Saggio introduttivo
di C. Segal
LIBRI I-II
traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi

Volume II
LIBRI III-IV
traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi e G. Rosati

Volume III
LIBRI V-VI
traduzione di G. Chiarini
commento di G. Rosati

Volume IV
LIBRI VII-IX
traduzione di G. Chiarini
commento di E.J. Kenney

Volume V
LIBRI X-XII
traduzione di G. Chiarini
commento di J.D. Reed

Volume VI
LIBRI XIII-XV
traduzione di G. Chiarini
commento di P. Hardie

Testo critico basato sull'edizione oxoniense di R. Tarrant

OVIDIO
METAMORFOSI

Volume IV
(Libri VII-IX)

a cura di Edward J. Kenney

Testo critico basato sull'edizione
oxoniense di Richard Tarrant

Traduzione di Gioachino Chiarini

FONDAZIONE LORENZO VALLA
ARNOLDO MONDADORI EDITORE

Questo volume è stato pubblicato
grazie alla collaborazione di
Assicurazioni Generali
Fondazione Cariplo
Fondazione Carisbo

*This edition reprinted and translated,
with additions, by Fondazione Lorenzo Valla
by arrangement with Oxford University Press.
First published by Oxford University Press in 2004.
Richard Tarrant © 2004*

*Il commento di Edward J. Kenney
è stato tradotto da Ilaria Marchesi*

ISBN 978-88-04-60424-2

© Fondazione Lorenzo Valla 2011
I edizione maggio 2011

www.librimondadori.it