

ca: sono consapevole che la citazione di lavori recenti è spesso solo una scorciatoia, e che lavori pubblicati anche solo una generazione fa – per non parlare delle dissertazioni di fine XIX secolo – tendono a essere svantaggiati rispetto al loro peso reale sull'evoluzione degli studi.

Omnia mutantur (XV 165), ed è evidente che il poema è destinato a una vicenda ancora lunga di adattamenti e revisioni: il nostro commento si propone di accompagnare per un tratto di strada percorsi di lettura che possano portare a sempre nuove interpretazioni. La mia introduzione generale, con la bibliografia ragionata, vuole documentare almeno una parte della vicenda del testo nei duemila anni della sua circolazione, e richiamare l'attenzione dei lettori contemporanei sulla varietà degli adattamenti e dei modi di lettura¹.

Alessandro Barchiesi

Arezzo, Natale 2004

IL CORPO E L'IO
NELLE «METAMORFOSI» DI OVIDIO

di Charles Segal

¹ Nel corso del lavoro ho ricevuto aiuti, consigli e informazioni da molti: ringrazio, tra quelli che posso ora ricordare, G. Agosti, A. Cameron, G. Campbell, S. Casali, A. Cucchiarelli, J. Farrell, D.C. Feeney, A. Feldherr, L. Galasso, L. Graverini, P. Hardie, S. Hinds, R. Hunter, G.O. Hutchinson, E.J. Kenney, A.M. Keith, A. Kuttner, G. Lentini, I.J. Livingston, D. Lummus, S. Marchesi, D. Obbink, N. Orlensis, G. Pappone, V. Rimell, G. Rosati, D. Sedley (spesso, si è trattato di anticipazioni su lavori in corso di stampa, alcuni dei quali ancora inediti nel momento in cui scrivo).

1. *La metamorfosi, l'arte e il corpo*

Le *Metamorfosi* sono un poema sui corpi: corpi che, in un mondo precario, sono messi in pericolo da improvvisi attacchi di violenza fisica o carnale, e corpi le cui trasformazioni, giuste o ingiuste, rivelano qualcosa sugli dèi o sul carattere umano che si nasconde dietro alla forma fisica; ed è da desideri che nascono dall'attrazione fra corpi che sorgono rovine di tutti i tipi, dalla violenza sessuale all'omicidio. Nel bene e nel male, i mortali sono tratti in inganno dall'apparenza fisica di un corpo, talvolta in modo disastroso, come nel caso della morte di Narciso nel libro III, talvolta in modo comico, come nel caso delle continue trasformazioni di Mestra alla fine dell'episodio di Erisittone nel libro VIII. La metamorfosi fa sì che i corpi diventino un soggetto artistico per le varie forme espressive dell'arte, e al tempo stesso rappresenta, in modo autoreferenziale, l'artista (cioè il poeta) come scultore, tessitore, artigiano dotato di capacità creativa o cantore; uomini e donne si diletano a mostrare le capacità mimetiche della loro arte, riproducendo o migliorando il corpo fisico dato dalla natura – con un esito felice per Pigmalione, infausto per Aracne e Dedalo.

Mostrando il processo attraverso il quale il corpo assume forme aliene, il poema esprime l'essenza della nostra corporeità, ma anche l'essenza dell'arte quando assistiamo al momento in cui la vita viene infusa nella materia o quando osserviamo la forma esterna e la materia fisica che definiscono la nostra identità mentre diventano qualcos'altro. L'atto della metamorfosi costituisce anche il parallelo dei processi creativi del poema stesso, divenendo così una rappresentazione della creazione artistica in generale. Il poema esplora i rapporti mutevoli e talvolta paradossali fra arte

e natura: in alcuni casi, l'arte si mostra in grado di ricreare e persino superare la natura con la sua abilità creativa (come nell'episodio di Pigmalione), riflettendo una poetica dell'artificio e l'indipendenza del potere modellante dell'artista; ma l'arte può anche essere sconfitta dalla natura, dalla resistenza opposta dalla materia e dal mondo materiale, che l'artista, come Dedalo, oltrepassa a suo rischio e pericolo¹. I rapporti mutevoli instaurati da Ovidio tra forma e materia riguardano non solo la rappresentazione artistica della realtà (o quello che gli antichi chiamavano *mimesis*), ma anche i grandi temi della tradizione letteraria classica: il comportamento umano in un ordine cosmico moralmente problematico, la fragilità della felicità umana, le incertezze della condizione mortale e la vulnerabilità della vita rispetto alle irruzioni casuali della violenza o alla volontà arbitraria di dèi imprevedibili o di altre forze superiori.

Un poema sulle metamorfosi inevitabilmente ritrae l'identità umana come qualcosa di instabile e incerto², dato che Ovidio rappresenta le nostre vite e le nostre autorappresentazioni come soggette a cambiamenti e rovesciamenti improvvisi e drastici; eppure, la metamorfosi rivela anche tratti fissi e durevoli di una personalità o di un tipo caratteriale, e il tropo che pervade il poema si fonda sulla premessa che il mondo del mito e dell'arte che esso crea può tradurre qualità stabili della mente, del carattere o della sfera emotiva in una forma fisica ben definita. Nel suo rapporto sia con il corpo che con la trasformazione artistica della materia, dunque, la metamorfosi diventa un mezzo per esplorare i legami sottili e misteriosi tra il nostro essere fisico e la nostra vita emotiva.

¹ Su questo argomento cfr. Leach 1974; Rosati 1983; Barkan 1986; Späthlinger 1996, pp. 50-87; Schönbeck 1999. Su Dedalo inteso come rappresentazione dell'artista sia nell'*Ars amatoria* (II 21-96) che nelle *Metamorfosi* si veda l'ampia discussione di Sharrock 1994, pp. 87-195, che considera gli episodi come una riflessione sui limiti dell'arte e sui livelli dello stile poetico. Lo *status* di Dedalo come trasgressore ha anche il suo lato oscuro nell'invidia omicida da lui nutrita nei confronti del suo apprendista Perdix (*Met.* VIII 240-59), su cui cfr. Sharrock 1994, pp. 184, 190 sg., e Tissol 1997, pp. 97-105.

² Questo aspetto delle *Metamorfosi* è stato messo giustamente in luce da Fränkel 1945, p. 99; cfr. anche Galinsky 1975, p. 48 sgg.; James 1986; Feeney 1991, p. 194. Per una critica cfr. Schmidt 1991, p. 48 sgg.

Sotto questo aspetto, le *Metamorfosi* agiscono in linea con molti dei presupposti alla base della poesia greca classica, per esempio il fatto che ci sia una corrispondenza fra la nostra vita fisica ed emotiva e che le arti letterarie e figurative abbiano il potere di rendere visibile questa invisibile vita interiore. L'ode più celebre di Saffo, per esempio, imitata da Catullo, descrive il mistero del desiderio sessuale in termini di sintomi fisici visibili sulla superficie del corpo, come la sudorazione, il ronzio alle orecchie e il pallore improvviso (fr. 31 Lobel - Page), e di fatto il carme sopravvive proprio perché questo aspetto interessò il retore greco-romano che compose il trattato *Sul sublime*. Ma simili questioni interessano anche i filosofi: il Socrate di Senofonte chiede al pittore Parrasio come faccia a rappresentare l'*ethos* dell'anima tramite il mezzo espressivo visibile della sua arte (*Mem.* III 10), mentre Gorgia nel suo *Encomio di Elena* (cap. 9) e Platone nello *Ione* (535c-e) descrivono gli effetti fisici che le espressioni verbali producono nei nostri corpi: brividi, pianti, capelli che si drizzano, ecc.¹.

Nella lunga tradizione di poesia sul corpo a cui appartengono le *Metamorfosi*, il dolore e la sofferenza giocano un ruolo importante. Parlare del corpo nel mondo antico significa parlare di mortalità: è il corpo a ricordarci costantemente che siamo stati creati, che siamo parenti degli altri esseri che vivono e muoiono, e che siamo molto distanti dagli dèi immortali, i quali hanno bisogni, desideri e soddisfazioni fisici, ma godono anche di un potere senza limiti, liberi dalla morte o dal decadimento fisico. Prendere in considerazione il corpo, dunque, significa sia diventare consapevoli della nostra misera condizione mortale, sia provare interesse per le vite dei singoli individui. Nell'*Iliade*, sebbene i morti e i feriti ammontino a centinaia, le morti risultano commoventi perché costituiscono dei modelli di sofferenza e perdita, sensazioni tipicamente mortali, e al tempo stesso sono degli schizzi in miniatura di vite individuali, sulle quali il poema si sofferma a riflettere combinando distanza e marcata compassione, atteggiamenti che appartengono entrambi all'ampia e onnisciente prospettiva della

¹ Cfr. Segal 1993, pp. 100-2.

sua voce narrante. Questa tradizione poetica include anche la drammatizzazione del corpo sofferente fatta dai tragici (come nelle *Trachinie* e nel *Filottete* di Sofocle) o le profonde e inquietanti meditazioni di Lucrezio sulla fisicità del corpo nel suo rapporto con la morte e con l'ansia che la circonda, che deriva dalla nostra percezione della vulnerabilità della carne umana. Virgilio, a sua volta, aveva portato a un nuovo livello di sintesi e perfezionamento l'espressione classica ed ellenistica delle passioni in termini psicologici (il subbuglio del sangue provocato da ira o amore, il fuoco che scorre nelle vene o lungo le ossa, una ferita dovuta a una brama che si annida nel profondo del cuore, il desiderio che divora le viscere più interne) e aveva ripreso e imitato anche le scene omeriche di battaglia, con i loro ferimenti e le loro mutilazioni cruente. Ovidio attinge a tutte queste tradizioni e le mette insieme in modi sorprendenti e – trattandosi di Ovidio – anche irriverenti.

Dal momento che si interessa a ciò che è soggetto a continuo mutamento o è costante nella condizione umana, un poema sulle metamorfosi necessariamente si trova a dialogare con la filosofia. Per i platonici, il corpo appartiene alla transitorietà e alla mortalità, e la vera essenza è la nostra anima immortale; per i pitagorici, invece, abitiamo un susseguirsi di corpi in una serie infinita di trasmigrazioni. Verso la fine del suo poema, Ovidio espone a lungo questa teoria per bocca dello stesso Pitagora, ma taglia alla radice l'enfasi sull'essenza più elevata o più durevole dell'anima attribuendogli il linguaggio di Lucrezio e sovvertendo in questo modo i principi fondamentali sia della metempsirosi pitagorica che del materialismo lucreziano. Si può discutere su quanto seriamente si debba prendere una predica sulla dieta vegetariana, con i suoi avvertimenti che una bistecca mangiata a cena può essere nostro nonno¹, ma in

¹ I tentativi di prendere sul serio il discorso di Pitagora non mi sembrano convincenti: cfr. Segal 1969b, p. 278 sgg.; Johnson 1970, p. 141 sgg.; Due 1974, p. 30 e nt. 95; Solodow 1988, pp. 164-8; Schmidt 1991, pp. 38 sgg., 46 sg. Questo episodio è fra le sezioni più dibattute del poema: cfr. Bömer, *ad Met.* XV 60-478, in particolare pp. 269-71; Myers 1994, pp. 133-59; Fabre-Serris 1995, pp. 341-52; Hardie 1995; Holzberg 1997, pp. 151-3; Galinsky 1998; Wheeler 2000, pp. 115-27; Segal 2001. Per precedenti rassegne su questa questione cfr. Viarre 1964, pp. 211-88, e Segal 1969b.

realtà i fulmini scagliati da Pitagora contro i sacrifici presentano molti punti di continuità con il resto del poema, quando esso descrive alcune dolorose violazioni del corpo sia umano sia animale, e quando fa riferimento a casi in cui la carne, in modo quasi cannibalesco, viene lacerata dai denti¹. La concezione di Ovidio secondo la quale il corpo è soggetto a cambiamenti senza fine è uno dei culmini logici del poema, ma non significa necessariamente che l'episodio di Pitagora debba essere inteso come la chiave filosofica dell'intera opera.

La fisicità del corpo è messa in particolare risalto nella letteratura latina. Se i Greci svilupparono la tecnica dell'osservazione clinica negli scritti ippocratici (con diramazioni nei tragici o in storici come Tuciddide), i Romani svilupparono un'atmosfera di passione ed emotività strettamente legata a sensazioni o a reazioni corporee: il corpo diventa il luogo per esibire emozioni e passioni, le quali agiscono sul corpo e attraverso di esso. Mentre Epicuro considera il corpo come un aggregato di atomi le cui unioni e separazioni comportano la morte e la nascita, Lucrezio, il suo discepolo romano, affronta la morte come un processo più intensamente somatico che coinvolge carne, respiro e organi interni². Le convenzioni letterarie della poesia esametrica consentono dettagli fisici spettacolari, soprattutto nel caso di amore e guerra, ma c'è una sorta di inibizione per quanto riguarda fatti fisici più triviali, a meno che non si stia scrivendo satira: Orazio è uno dei pochi poeti classici latini a menzionare il fastidio arrecato dal comune raffreddore. Anche Lucrezio costituisce un'eccezione, in parte perché sta esponendo una teoria scientifica che cerca di rendere conto di tutti i processi fisici dell'universo, dal microcosmo al macrocosmo, fatto che gli consente di descrivere piccoli particolari corporei come la sensazione di freddo ai denti; la mescolanza psicofisica e l'interdipendenza dell'elemento corporeo ed emotivo sono particolarmente evidenti nel suo resoconto della peste di Atene (VI 1138-286), in cui aggiunge effetti psi-

¹ Cfr. p. es. la rievocazione dei Cicli in XV 91-5 o lo stretto parallelo con lo scuoiamento di Marsia in XV 136 sg. (cfr. VI 390 sg.).

² Segal 1990, p. 26 e *passim*.

cologici, come depressione e ansietà, al suo modello greco, le *Storie* di Tucidide.

Nonostante l'interesse di Ovidio per il corpo considerato nelle sue condizioni fisiche in perenne mutamento, il linguaggio tende al generale anziché allo specifico: *uiscera*, un termine prediletto nel poema, indica qualsiasi cosa dalle parti più interne del corpo fino alla carne in genere; *uenter*, può riferirsi a qualsiasi cosa al di sotto della vita, *pectus* a qualsiasi cosa fra la vita e il collo; spesso poi Ovidio parla semplicemente di *corpus* senza specificazioni ulteriori. Eppure Ovidio mostra quel forte senso del corporeo che percorre tutta la letteratura latina, da Lucrezio e Virgilio fino a Lucano, Seneca e Giovenale, e per molti aspetti anticipa le esagerate o grottesche descrizioni di violenza contro il corpo in cui indulgono spesso gli scrittori della prima età imperiale.

Per i Greci dell'età classica, gli dèi costituiscono una chiara linea di demarcazione fra mortale e immortale, e stanno sul gradino più alto di una scala di rappresentazioni corporee che spazia dalle ombre immateriali dell'Ade all'esistenza piena di vita dei mortali, con la loro carne vulnerabile, fino alla condizione radiosa e incorruttibile degli dèi stessi sull'Olimpo¹. Ovidio è non-classico, o addirittura «anti-classico» (per usare la definizione di W.R. Johnson) nel modo in cui rende confuse queste divisioni²: rispetto alla corporeità, gli dèi ovidiani sono dalla nostra stessa parte più di quanto non lo siano le divinità luminose ma antropomorfe dei Greci, e nelle poche descrizioni particolareggiate dei corpi degli dèi, Ovidio ne mette in evidenza piuttosto i bisogni e i desideri mortali; loro caratteristiche sono il totale antropomorfismo e l'abilità nel cambiare la forma corporea e nell'infliggere simili cambiamenti ai corpi delle loro vittime mortali.

Il corpo ovidiano nelle *Metamorfosi* può essere paragonato al corpo carnevalesco di Mikhail Bakhtin, poiché è caratterizzato dalla fluidità piuttosto che dalla stabilità, dalla porosità e dalla presenza di fessure piuttosto che da barriere nette e impenetrabili.

¹ Cfr., p. es., Vernant 1989, in particolare pp. 12-25.

² Cfr. Johnson 1970.

li, e si presenta in termini di organi distorti o esagerati, di processi fisici e di parti staccate in luogo del tutto. Chiamare in causa Bakhtin può essere meno anacronistico di quanto possa sembrare a prima vista, poiché anche egli sta cercando di descrivere un momento nella storia delle rappresentazioni culturali in cui le forme stabili e le norme abituali si dissolvono in modo da far sgorgare delle energie creative, anche se potenzialmente sregolate, che sono solitamente tenute sotto la superficie, sotto il controllo di sistemi politici e sociali di tipo gerarchico. Il poema di Ovidio, come la festa descritta da Bakhtin, appartiene al simbolismo dell'anti-ordine, un mondo immaginario solitamente represso¹. In tutta la cultura occidentale, di fatto, il corpo esprime questo tipo di anti-ordine, da Aristofane a Swift, da Rabelais a Kafka, dal *Satyricon* di Petronio al *Satyricon* di Fellini, da Bosch a Francis Bacon, e come molti di questi artisti carnevaleschi, Ovidio sfrutta il ruolo mutevole del corpo come il luogo della bellezza, dell'eleganza, della perfezione o dell'artificio, ma anche come il luogo della bruttezza, della deformità, del ridicolo o del grottesco. Naturalmente, non si dovrebbe esagerare questa dimensione delle *Metamorfosi* dimenticando le sue brillanti doti di chiarezza e grazia visive; eppure, l'intensa fisicità di Ovidio, come quella di Aristofane, Petronio o Giovenale, spesso rispecchia una visione del mondo più oscura, meno organizzata, più ludica e polimorfa rispetto ai suoi immediati predecessori, Virgilio o Orazio.

La sensibilità moderna, quando si confronta con un corpo, tende a elaborare una storia di vita altamente individualizzata². La tradizione epica classica che risale fino a Omero tende invece a concentrarsi, più selettivamente, sull'esemplarità della vita, fornendone soltanto i particolari più essenziali: una giovinezza che non troverà il suo compimento in un matrimonio, una ricchezza

¹ Sugli elementi satireschi nei *Fasti* di Ovidio cfr., p. es., Bakhtin 1968, pp. 6 sgg., 15 sgg., 318; Barchiesi 1994, pp. 226-41. Per ulteriori discussioni cfr. Segal 1998, p. 11 sg.

² Si veda ad esempio il mostruoso insetto delle *Metamorfosi* di Kafka, o il cadavere che galleggia nel Tamigi nel primo capitolo di *Our Mutual Friend* di Charles Dickens, o la descrizione fatta da Henry David Thoreau di un naufragio a Cape Cod intorno al 1850 (quest'ultimo è citato e discusso in Segal 1990, p. 35 nt. 14).

che non sarà goduta, un'ospitalità che non sarà ricambiata, la perdita di moglie o genitori – giusto quanto basta per consentire di estrapolare il generale dall'esempio specifico. Nelle *Metamorfosi*, tuttavia, non è il corpo che guida il narratore verso la storia, ma è la storia che è costretta a finire in qualcosa che accade al corpo, come risulta chiaro sin dalla primissima metamorfosi del poema, quella di Licaone, un uomo dalla ferocia degna di un lupo e il cui corpo, trasformato in lupo, ne riassume la vera natura. La narrazione di Ovidio, in simili casi, opera su due piani temporali, quello storico e quello esemplare¹: da un lato la metamorfosi fornisce un mito eziologico in risposta alla domanda sulle origini, del tipo: «come ebbe origine il primo lupo, la prima donnola, la prima rana o il primo albero di alloro?»; dall'altro, la metamorfosi può essere la realizzazione esteriore di un tipo caratteriale o di un uso comportamentale. Poiché la cornice storica del poema è abbastanza ampia, dal momento che si estende dall'inizio del mondo fino alla futura apoteosi di Augusto, questa libertà causa raramente dei problemi, ma il significato paradigmatico pervade il poema e ci assicura, quasi a ogni momento, che queste trasformazioni hanno un significato che trascende di gran lunga quello fisico.

Nelle *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* il grande economista Adam Smith scrisse: «Nelle sue *Metamorfosi*, ogni cambiamento che si verifica è descritto in tutte le sue fasi. Si sente di uomini con la testa e le zampe di orso, donne che stanno iniziando a mettere radici nel suolo, mentre dai capelli e dalle mani germogliano foglie. Mr. Addison sembra compiacersi di queste descrizioni, ma a me non sembrano affatto piacevoli, sia per la ragione appena menzionata [cioè che oggetti nuovi non sono mai piacevoli in una descrizione semplicemente per il fatto di essere nuovi], sia perché sono talmente estranei al comune corso della natura da colpirci per la loro incredibilità. Da parte mia, quando in un qua-

¹ Sull'interazione di cronologia ed esemplarità cfr. Schmidt 1991, pp. 21 sgg., 31 sgg., 44 sgg. («Es geht Ovid um thematische Analogie, nicht um Geschichte», p. 45). Sull'eziologia come fondamentale principio organizzatore delle *Metamorfosi* cfr. Myers 1994, *passim*, in particolare p. 19 sul «contrasto ironico tra l'autorevole voce "scientifica" del narratore eziologico e il materiale mitico fantastico della sua poesia».

dro vedo Titono con le ali e le zampe di una cavalletta, non provo nessun piacere nel vedere un oggetto così innaturale e inconcepibile»¹.

La fama di questo grande pensatore dell'Illuminismo non si basa chiaramente sulla sua critica letteraria, eppure Adam Smith sfiora un aspetto affascinante delle *Metamorfosi* e al tempo stesso uno dei suoi paradossi, cioè il fatto che un poema costantemente interessato alla natura più di qualsiasi altro poema esametrico sia parimenti ammaliato dall'innaturale e dal corpo inteso come oggetto naturale e innaturale al tempo stesso.

Il fatto che il corpo umano appartenga sia all'ambito della natura che a quello della cultura consente un campo d'azione molto ampio per esplorare i confini perennemente mutevoli fra artificiale e naturale; e la trasformazione del corpo costituisce sia un'eziologia di processi naturali o psicologici, sia un evento innaturale o miracoloso che disturba l'ordine naturale. Ma il corpo è soprattutto il campo in cui, nell'ambito dell'arte, si incrociano natura e artificio. Dedalo, l'artefice archetipico, rimodella il suo corpo umano «per imitare uccelli reali» (VIII 195) e mette in pratica e insegna le «arti distruttive» che provocano la morte di suo figlio (VIII 215 *damnosaeque erudit artes*): la sua arte imitativa copia la natura ma al tempo stesso si spinge oltre la natura in un trasgressivo andare troppo al di là della forma umana. L'episodio di Pigmalione presenta un esempio più riuscito del potere potenzialmente trasgressivo dell'arte nel copiare la natura e decreta un incrocio sensazionale dei confini fra artefatto ed essere vivente, fra creazione artistica e passione erotica, fra realtà e fantasia, fra divino e umano. Lo stesso Pigmalione è al tempo stesso una vittima e una realizzazione spettacolare del potere metamorfico con cui il poeta o lo scultore operano sul corpo umano. In quanto paradigma dell'artista, Pigmalione intensifica la nostra corporeità facendoci vedere come la sostanza del corpo possa essere resa in un materiale alieno. L'artista è il maestro della plasticità della nostra sostan-

¹ A. Smith, «Of Composition», *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1762, in Stroth 1969, p. 86.

za vitale e, come la natura stessa, controlla le energie creative che modellano forme nuove; allo stesso modo dell'artista che lavora nel campo delle arti figurative, Ovidio fa entrare in gioco *formae*, *figurae*, *simulacra* o *imagines*, che sono i suoi termini ricorrenti per designare la metamorfosi e le delusioni che essa talvolta provoca. Eppure, l'artista nelle *Metamorfosi* è a sua volta soggetto a quelle leggi della materia a cui deve obbedire la carne umana: il giovane Narciso, ossessionato dal proprio riflesso, e lo scultore Pigmalione, innamorato della propria creazione, sono entrambi fatti prigionieri dal potere irresistibile dell'immagine o della verosimiglianza visiva, l'*imago* o *simulacrum*¹.

Essendo un'espressione vivida, e talvolta intenzionalmente d'effetto, del potere con cui l'artista modella la sostanza materiale della sua opera, la metamorfosi di Ovidio presenta delle affinità con le descrizioni ecfrastiche di opere d'arte, dal momento che esse, come il poema di Ovidio, sono spesso consapevoli della loro capacità di coniugare lingua, arti visive e processo creativo. Con queste parole il retore Callistrato, vissuto nel periodo della Seconda Sofistica (forse fine del III secolo d.C.), profonde la sua fiorita retorica sul processo della metamorfosi, grazie al quale la forma è infusa nella materia tramite l'arte e il calore della vita miracolosamente riempie la sostanza priva di vita: «Infatti le parole non possono descrivere» – dice di una statua di Narciso – «come il marmo si ammorbidisce quanto a duttilità e fornì un corpo in disaccordo con la sua stessa essenza; perché sebbene la sua natura sia molto dura, esso dava una sensazione di morbidezza, essendosi dissolto in una sorta di materiale poroso» (*Statuarum descriptiones* 5, 5)². Allo stesso modo, in una statua bronzea di Eros «era possibile vedere il bronzo che si apprestava a obbedire alla passione e che riceveva con facilità l'apparenza imitata (*mimesis*) del riso» (3, 2). Descrizioni di

questo genere attingono all'interesse della critica d'arte precedente per la verosimiglianza di opere d'arte famose, ma celebrano anche il potere che hanno le arti plastiche di dissolvere i confini fra solido e liquido e fra inanimato e animato, e di far fluire la materia con una morbida vitalità in modo da offuscare persino il potere rappresentativo del linguaggio. Callistrato, per esempio, osserva con aria trionfante come siamo «colpiti restando senza parole» alla vista del bronzo che «arrossisce» e che «per quanto sia duro per sua natura, scorre dolcemente quando cede all'arte e a qualsiasi cosa l'arte voglia» (6, 3)¹: questo passo può servire quasi da glossa ai versi di Ovidio che descrivono come le pietre di Deucalione e Pirra iniziano a deporre la loro durezza (*ponere duritiam coepere*) e diventano morbide e tenere (*molliri*) quando sono virtualmente modellate in una forma umana (I 401 sg.).

Il poema di Ovidio asserisce ovunque questo potere magico dell'arte di incrociare i confini fra solido e liquido, fra inanimato e animato, e di far fluire la materia con morbida vitalità; e questa fluidità è a sua volta un tratto di quello che è talora chiamato lo stile «barocco» di Ovidio, la traduzione di una scena o di un'immagine da un mezzo espressivo a un altro, allo stesso modo in cui Bernini fa sì che il marmo sembri una veste o in cui le chiese barocche italiane fanno sfumare i loro soffitti in nuvole rosate².

Per Callistrato la magia dell'arte si rivela quando la materia prende vita fornendo la risposta appropriata alla consapevolezza umana, come nell'«arrossire» del bronzo; non è però una «qualiasi» risposta a essere in questione, ma quella nel nostro corpo che, lo vogliamo o no, tradisce i sentimenti interiori che preferiremmo tenere nascosti. In questo modo, la metamorfosi esplora l'intersezione delle componenti visibili e invisibili del carattere e dell'identità e cristallizza in forma visibile le sorgenti nascoste del carattere stesso. Proprio per la sua natura, ritrae anche l'identità

¹ Hardie 1988, p. 76 sgg., ipotizza che il passo su Narciso possa essere stato influenzato dalle teorie di Lucrezio sulla vista, in particolare le emanazioni di atomi che formano i simulacri e costituiscono la nostra percezione visiva. Per l'episodio di Narciso come riflesso della poetica ovidiana dell'illusione e dell'artificio cfr. Rosati 1983, p. 20 sgg., in particolare pp. 41-50.

² Rimando alle mie osservazioni in Segal 1994b, pp. 102-4.

¹ Cfr. anche *Statuarum descriptiones* 8, 2; 11, 1; 13, 3. Per la frase di Callistrato si confronti l'ἐκπληξίς retorica, l'effetto di «colpire uno dei sensi» con il potere del linguaggio.

² Per Ovidio e il barocco cfr., p. es., Bardon 1958; Crahay 1959; Johnson 1970, p. 137 sgg.; Segal 1984, in particolare p. 312 sg.

umana come qualcosa di instabile e precario, così che la nostra immagine di quello che siamo diventa soggetta a drastici cambiamenti e rovesciamenti. Le trasformazioni del corpo di Ovidio tirano fuori sia la stabilità che l'instabilità dell'identità e rivelano quanto l'essenza nascosta della personalità, con i suoi desideri, le sue passioni e le sue paure, sia strettamente legata alla fisicità del corpo. Eppure, quando giungono simili rivelazioni, il risultato è più spesso l'annichilimento piuttosto che l'affermazione dell'io: le passioni che provengono dall'interno o la violenza che giunge dall'esterno spazzano via il controllo e lasciano il personaggio in questione alienato da sé stesso o dal suo mondo familiare. Infatti i personaggi delle *Metamorfosi* hanno solo radici superficiali che li tengono ancorati nel loro mondo sociale o politico, rendendoli ancora più vulnerabili alle forze che li spazzano via¹, come nel caso delle esperienze, con variazioni, di Io, Europa, Callisto, Narciso, Driope, Biblide, Mirra, e di Atalanta e Ippomene; non è sorprendente che la maggior parte di questi episodi abbiano come protagonisti degli adolescenti, che si trovano in uno stadio della loro identità particolarmente vulnerabile e precario.

L'episodio di Pigmalione è la più famosa esplorazione dei rapporti fra la materialità del corpo, il potere mimetico dell'arte e il desiderio erotico. Come Callistrato, Ovidio mette in risalto la fisicità del mezzo espressivo dell'artista: il potere dell'artista trasforma la rigida statua d'avorio fino a farla sembrare carne, allo stesso modo in cui le dita modellanti dello scultore plasmano la cera duttile nella forma desiderata (X 282-6) *admouet os iterum, manibus quoque pectora temptat: / temptatum mollescit ebur positoque rigore / subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole / cera remollescit tractataque pollice multas / flectitur in facies ipsoque fit utilis usu* («Egli avvicina di nuovo la bocca [alla statua], e con le mani le tocca il petto: l'avorio, al tocco, diventa morbido, e deponendo la

sua durezza affonda sotto le sue dita e cede, proprio come la cera dell'Imetto si ammorbidisce al sole e, lavorata dal pollice, è modellata in molte forme, e a forza di essere usata diventa più utilizzabile»).

L'artista non trasforma semplicemente l'avorio in carne, ma raggiunge un secondo grado di potere creativo producendo dalla materia senza vita un essere umano vivente e reattivo. L'ammorbidimento del marmo come la cera (X 285 *cera remollescit*) è lo stesso processo dell'ammorbidimento in carne delle pietre di Deucalion e Pirra (I 401-2 *ponere duritiam coepere suumque rigorem / mollirique mora mollitaque ducere formam* «le pietre iniziarono a deporre la loro durezza e ad ammorbidirsi presto e nel loro ammorbidirsi a prendere forma»). Paragonando le pietre in fase di trasformazione a statue di marmo quasi finite, Ovidio in realtà attira l'attenzione sulla fase intermedia del processo creativo, in cui il lavoro dell'artista si ferma, divenendo in tal modo particolarmente visibile (I 404-6)¹.

L'episodio di Pigmalione sviluppa la seconda fase di questo processo, il miracolo di una verosimiglianza artistica così perfetta da confondere i confini fra illusione e realtà. La narrazione di Ovidio, comunque, è profondamente ambigua riguardo al fatto se la trasformazione della statua in donna sia dovuta al potere artistico di Pigmalione o all'intervento favorevole di Venere²: in un modo caratteristico per il modello classico del corpo, la carne femminile è configurata come passiva, mentre il desiderio maschile è dotato della forza modellante e dinamica della creatività artistica; eppure, senza Venere il destino di Pigmalione sarebbe simile a quello di Narciso o di Eco (libro III) o di Ifi (libro XIV), una pas-

¹ Cfr. Solodow 1988, p. 155 sg., che paragona Virgilio e Ovidio e commenta (p. 156): «Nel mondo di Ovidio viene riconosciuta l'esperienza personale e nulla di più... L'*homo Ovidianus* si trova solo nel mondo, senza essere legato a un gruppo o a un luogo e senza che gli sia concessa alcuna percezione di un contesto, storico o cosmico, che possa dare un senso all'esperienza».

¹ Sulla metafora implicita della creazione artistica in questo passo cfr. Barkan 1986, p. 32; Sharrock 1991a, p. 40 sg., e Späthlinger 1996, p. 29, sull'interazione di *forma* e *corpus* nel proemio.

² Cfr., p. es., Schönbeck 1999, p. 313 sg., secondo cui Pigmalione impersona l'artista che ha bisogno dell'aiuto divino per essere in grado di raggiungere il potere creativo della natura. Per Späthlinger 1996, pp. 50-62, Pigmalione ha successo grazie alla sua pietà e al suo atteggiamento riverente. Entrambe queste interpretazioni, sebbene possibili di per sé, non mi sembrano rendere conto a sufficienza dell'ambiguità e dell'ironia inerenti alla strategia narrativa di Ovidio.

sione senza speranza per un oggetto che è indifferente. Pigmalione quindi esemplificherebbe la follia di un artista abbastanza sciocco da confondere i confini fra arte e vita e da innamorarsi così della sua stessa opera.

Grazie all'aiuto tempestivo di Venere, Ovidio lascia aperta la questione se questo amore sia un'infatuazione patologica (come sembra essere stato nella versione greca del mito) o un commento alla visione artistica, dal momento che l'artista è così profondamente coinvolto nella sua opera da avere il potere di trasformare i suoi desideri in immagini del bello¹. Il primo bacio di Pigmalione alla statua suggerisce infatuazione e delusione dato che egli «pensa che il bacio sia restituito» e «crede che le sue dita affondino nelle membra che sono toccate» (v. 256 sg.); lo stato d'animo di follia continua con lo stravagante comportamento di rivolgere parole affettuose (*blanditiae*) alla statua, di adornarla con gioielli preziosi e di adagiarla su un giaciglio di piume (vv. 259-69). Ovidio caratterizza chiaramente questi gesti come stupidi ed esagerati: trattati diversamente (come accadeva nella versione greca), sarebbero segni di un'incipiente pazzia, ma in questo passo sono il preludio di un lieto fine da fiaba, anche se non senza l'ironia tipica di Ovidio². Sopprimendo il tentativo di violazione dell'oggetto desiderato che era preminente nella versione greca, Ovidio volge anche questo racconto dalla patologia a uno stato d'animo benevolo e innocente.

Il fatto che segua immediatamente la festa in onore di Venere è un brillante colpo di genio dell'economia narrativa di Ovidio. Fortunatamente per Pigmalione, questa festa costituisce l'occasione per il suo secondo bacio (v. 281; cfr. v. 256), che fa seguito alla preghiera rivolta dall'artista alla dea dell'amore; l'aiuto di Venere trasforma la potenziale follia nel miracolo di creare un corpo vivente, costituendo uno dei rari esempi nel poema di metamorfosi

¹ Per questa interpretazione dell'episodio, che mette in risalto il potere creativo dell'artista, cfr. Solodow 1988, pp. 215-9. Per l'accento posto sull'interazione di illusione e arte cfr. Rosati 1983, pp. 63-83.

² Cfr. Sharrock 1991a, pp. 36-49, in particolare pp. 43-5; cfr. anche Downing 1990, p. 239 sgg. e 1993, p. 57 sgg.

al contrario. Il primo bacio è provocato dalla surreale somiglianza di «avorio» e «carne», *ebur* e *corpus* (vv. 254-6), il secondo rivela che quella somiglianza è realtà. In entrambi i casi, è il corpo – a dire il vero, il corpo rappresentato nella forma tangibile e tridimensionale della scultura – a portare con sé la bellezza, il desiderio e il potere dell'arte, e il mito non sarebbe possibile se Pigmalione, per esempio, fosse stato un pittore di uccelli o di frutta, come nel famoso aneddoto su Zeusi e Parrasio riportato da Plinio (*Nat. Hist.* XXXV 66).

2. Il corpo sessualmente determinato: sessualità e violenza

L'episodio di Pigmalione esemplifica efficacemente in che misura, per Ovidio, il corpo sia anche sessualmente determinato. La netta divisione fra la mano modellante dell'artista maschile e il materiale inerte della statua femminile che egli plasma si basa su una dicotomia saldamente radicata nell'antichità, secondo la quale la natura maschile implica la forma, l'energia, l'intelligenza e il potere ordinatore della mente, mentre quella femminile comprende la materia, il corpo, la passività, l'inerzia e il disordine. L'opera letteraria più influente dell'epoca, l'*Eneide* di Virgilio, ha attinto a questo modello nell'opposizione fra la saggezza lungimirante di Giove, che comprende il dinamico futuro a Roma dei sopravvissuti di Troia, e la resistenza di Giunone, che agisce in gran parte tramite passioni o tramite donne appassionate, come Didone, Amata e Giuturna¹. La Giunone di Virgilio è reincarnata nelle *Metamorfosi* non tanto come una forza che blocca un fine singolo prestabilito dalla volontà divina, dal momento che il poema non presenta una simile chiarezza stabile di ordine e direzione, ma come il potere distruttivo della gelosia e della rabbia femminile quando la dea perseguita le amanti di Giove e la loro prole, da Io nel libro I fino ad Alcmena nel libro IX; persino alla fine del poe-

¹ Quest'aspetto dell'*Eneide* è stato molto dibattuto: cfr., p. es., Keith 2000, pp. 67-77, e anche pp. 26-31, 36-40.

ma Giunone organizza la resistenza contro l'apoteosi di Enea e di Giulio Cesare (XIV 581 sg., 592 sg.; XV 773-6).

Le mani di Pigmalione, muovendo dalla creazione alla fascinazione e all'esplorazione amorose, implicano la passività corporea della figura femminile dietro al potere modellante maschile dell'artista; eppure, le mani ritraggono anche la follia del creatore quando cede al fascino sensuale del corpo femminile. Le parole *manibus, digitus, pollice* (mani, dito, pollice) attirano l'attenzione sull'abilità creativa dell'artista, ma al tempo stesso il verbo ripetuto *temptat ... temptatum* suggerisce l'incertezza o l'incredulità dell'artista riguardo a questo potere e alla sua efficacia; l'immagine del plasmare la cera ricorre solo nella similitudine, e non nei movimenti reali di Pigmalione. Al tempo stesso, queste parole e i gesti che esse descrivono hanno delle forti associazioni sessuali e rivelano che l'artista è sensibile all'attrattiva esercitata dalla sua creazione, nonostante il voto di Pigmalione di rimanere celibe. Così siamo testimoni allo stesso tempo della debolezza del creatore e del potere modellante delle sue mani¹: adornando l'immagine di avorio, Pigmalione tratta la figura femminile come un semplice corpo, una bambola più grande del normale che deve essere abbellita in modo da renderla più attraente per il suo osservatore maschile (X 259-65), e il suggerimento del punto di vista di Pigmalione al verso seguente, *nec nuda minus formosa uidetur* (X 266), inquadra l'immagine di avorio, sia essa nuda o vestita, come oggetto di piacere per lo sguardo erotico del maschio. Nella prima fase del racconto, il particolare delle mani (v. 254) o delle dita (v. 257) di Pigmalione poste sull'avorio che sembra cedere introduce il motivo dell'intercambiabilità della statua e della fanciulla, ma l'accento posto sul potere che l'arte ha di generare illusioni si sposta rapidamente sulla corporeità, che è l'essenza comune di entrambe (cfr. X 257 sg. e 282-6, soprattutto v. 257 *digitos insidere membris*, e v. 284 *subsedit digitis*). Motivo di interesse soprattutto in quanto corpo, la figura amata non ha nome né come sta-

tua né come essere umano, e il suo unico ruolo futuro, per quanto riguarda il racconto, è di dare un figlio a Pigmalione.

La scena rievoca la disperazione dell'amante elegiaco, le cui esagerazioni e la cui perdita di contatto con la realtà erano state oggetto della satira di Lucrezio, ma richiama anche alla memoria il tema esiodeo della follia dell'umanità in generale: ricevere l'adornata Pandora, «un bel male», faceva parte della vendetta e dell'inganno degli dèi¹. La Venere di Ovidio è più benevola dello Zeus di Esiodo, ma una traccia della natura divina ingannevole di memoria esiodea rimane nella reazione di Pigmalione al momento del miracolo, *dum stupet et dubie gaudet fallique ueretur* («mentre egli è esterrefatto e gioisce dubbioso e teme di essere stato ingannato»: X 287)², dove *stupet* traduce la «meraviglia a vedersi» (θαῦμα ἰδέσθαι, cfr. *Theog.* 575, 581, e soprattutto 588 θαῦμα δ' ἔχ' ἀθανάτους, «la meraviglia prese gli immortali»). La conseguenza della storia di Pigmalione ha anch'essa un finale esiodeo, poiché il narratore, Orfeo, che può essere prevenuto verso unioni eterosessuali, introduce il seguito, il racconto di Mirra, osservando che il figlio di Pigmalione, Cinira, sarebbe stato più felice se fosse stato senza prole (X 298 sg.); allo stesso modo, sia nelle *Opere e i giorni* che nella *Teogonia* l'episodio di Pandora finisce con la profezia delle future sofferenze che deriveranno agli uomini per aver accettato nel presente la meravigliosa creatura (*Op.* 85-9; *Theog.* 589-612).

Quando la statua, svegliata dal bacio di Pigmalione, prende vita, diventa l'oggetto sessuale ideale, sottomesso ed erotico al tempo stesso (X 292-4), e la sua intera esistenza consiste nell'amore per il suo creatore, al quale deve la vita: *cum caelo uidit amantem* «ella vede il cielo e l'amante nello stesso momento» (v. 294). Eppure, la dipendenza della donna dal suo creatore-marito viene ridotta dalla

¹ Cfr. Esiodo, *Op.* 82-9; *Theog.* 585, 592. Per l'attinenza del mito di Pandora in questo passo cfr. anche Sharrock 1991b, p. 174 sg.; Segal 1998, p. 18.

² Si accoglie la lezione *dubie* di M ed F, piuttosto che *medio* della Vulgata, preferito da Anderson 1982.

¹ Cfr. Sharrock 1991a, soprattutto pp. 46-8, e 1991b, pp. 169-76.

stessa devozione infatuata di Pigmalione: il figlio che potrebbe perpetuare il suo nome è una femmina, Pafo, e non un maschio, e questa figlia è associata a Venere e all'amore, e non all'arte (v. 297 *Paphon ... de qua tenet insula nomen*); l'eredità di questa nascita, poi, non è la gloria ma l'infamia, poiché la pronipote di Pigmalione è Mirra, un *nefas*, contro il cui «incredibile» crimine il narratore, come preludio alla sua storia, mette in guardia figlie e genitori (vv. 300-10). L'artista che rifiutava le donne per i loro crimini e la loro «natura» viziosa (vv. 243-5) diventa l'antenato di una donna che commette uno degli atti più criminosi del poema.

Se l'oggetto dell'amore di Pigmalione «è» una statua, l'amata di Perseo nel libro IV «assomiglia» a una statua¹. L'incontro di Perseo con Andromeda è meno estremo, ma ugualmente rivelatore del ruolo del corpo femminile. Il racconto inizia con l'eroe che «la vede» incatenata a una roccia (*uidit*: IV 673), immobilizzata e simile a una statua, ad eccezione dei capelli agitati dal vento e delle calde lacrime che scorrono dai suoi occhi (IV 673-5 *nisi quod leuis aura capillos / mouerat et tepido manabant lumina fletu / marmoreum ratus esset opus*). Entrambi questi segnali di vita, comunque, non sono solo descrizioni oggettive, ma indicazioni (con un accenno di parodia) di uno stato d'animo erotico. Esposta completamente e senza difesa alla vista di Perseo, Andromeda è l'inverso dell'amata di Pigmalione, un corpo vivente trasformato in uno spettacolo simile a una statua per il piacere di uno spettatore maschile; e, come Pigmalione, Perseo è stupefatto (IV 676 *stupet*; cfr. X 287). Nonostante questo stupore venga all'inizio anziché al culmine dell'episodio, anch'esso è prodotto dall'irresistibile effetto di un corpo così bello da sfidare i confini netti fra arte e vita: Perseo è così «preso» alla vista dell'«immagine di questa bellezza così contemplata» (IV 676 *uisae correptus imagine formae*) che quasi si dimentica di muovere le ali, e la dizione mette in evidenza sia la visione (*uisae*) sia la statua (*imagine formae*). Il breve discorso di Perseo, «o tu che non meriti catene di questo gene-

re, ma catene tali da unire amanti desiderosi» (IV 678 sg.), traduce il motivo della ricerca eroica in romanzo elegiaco, e nel suo metaforizzare le «catene» il passo eroticizza, quasi allegorizza la scena dell'incatenamento. La risposta di Andromeda, data come se fosse la lettura della sua mente da parte del narratore onnisciente, lungi dal renderla un soggetto vero e proprio, continua il suo ruolo come oggetto erotico (IV 681-4) *primo silet illa nec audet / appellare uirum uirgo, manibusque modestos / celasset uultus, si non religata fuisset; / lumina, quod potuit, lacrimis impleuit obortis* («In un primo momento ella rimane in silenzio, né osa, lei, una vergine, rivolgersi a un uomo, e se non fosse stata legata avrebbe nascosto il suo volto pudico con le mani; ma riempì gli occhi – era tutto quello che poteva fare – con le lacrime che salivano su»).

La giustapposizione di «uomo e fanciulla», *uirum uirgo*, mantiene in primo piano le implicazioni sessuali. *Religata*, «legata», al v. 683, riprendendo il *religatam* del v. 672, attira di nuovo l'attenzione sul fatto che Andromeda è immobilizzata dalle catene; «con le mani incatenate al duro dirupo» (v. 672), Andromeda è forzosamente esposta a uno sguardo maschile eroticamente interessato, dal quale desidera proteggersi ma non può farlo; l'epiteto *modestos* («il suo volto pudico», v. 683 sg.) e la condizione negativa opposta alla realtà («se non fosse stata legata») implicano il punto di vista soggettivo della fanciulla, aggiungendo così un tocco piccante di natura sessuale. L'esposizione forzata del corpo di una fanciulla «pudica» costituisce di per sé una forma di violazione sessuale: nel libro successivo la nudità di Aretusa è il preludio a un vero e proprio tentativo di violenza (V 595, 603). L'essere vista nuda da un uomo estraneo è senz'altro meglio che essere mangiata viva da un mostro marino (forse esso stesso un equivalente simbolico dello stupro), e Ovidio addolcisce il senso di violazione con la spiritosa incongruenza fra la metafora elegiaca delle «catene d'amore» ripresa in questo contesto e il mito stereotipato di salvare una fanciulla da un mostro cattivo¹. L'umorismo, comun-

¹ Su questo rovesciamento del motivo di Pigmalione (l'anti-Pigmalione) cfr. Downing 1990, p. 238.

¹ Cfr. Eracle che salva Deianira prima da Acheloo e poi da Nesso nelle *Trachiniae* di Sofocle, vv. 9-27, 497-530, 559-68.

que, è ottenuto a spese della fanciulla, e il punto di vista rimane decisamente maschile, come tende a essere nelle raffigurazioni pittoriche della scena, fortemente influenzate da Ovidio, dal Rinascimento in poi.

L'aggiunta d'autore in IV 684, che tutto quello che Andromeda poteva fare (*quod potuit*) era riempirsi gli occhi di lacrime, ripete la situazione iniziale (IV 674) rafforzandone il tono erotico con un tocco sadico, quasi un accenno di stupro; e un'espressione analoga descrive la vana resistenza opposta da Callisto alla violenza di Giove (II 434-6 *illa quidem contra, quantum modo femina posset / ... / illa quidem pugnat*, «ella lotta con lui, per quanto una donna ... possa lottare»). Le calde lacrime di Andromeda (IV 674) erotizzano ulteriormente la situazione: si confronti la risposta di Mirra a suo padre in X 360 *tepido suffundit lumina rore*. Come nel caso dell'amata di Pigmalione, questo ruolo da statua è l'unica funzione di Andromeda nell'episodio; una volta che il suo corpo nudo ha attratto Perseo, l'azione passa ai contendenti maschili della sua mano, e Andromeda non è più menzionata se non in riferimento alle nozze.

L'immagine del corpo femminile immobilizzato come una statua o in una posa da statua aiuta a legittimare la contemplazione erotica maschile nell'ambito artistico ed è interessante sia per l'importanza storica del nudo femminile (dove Ovidio, attingendo all'arte del suo tempo, ha forse esercitato un'influenza maggiore di quanto gli sia solitamente concesso), sia per il tema più ampio della sublimazione della sessualità in arte. Nelle scene di stupro, comunque, questa immobilizzazione della donna è sviluppata in modi sinistri, poiché ella è spesso descritta come «intrappolata» o «rinchiusa»: il fiume Cefiso «avvolge» la ninfa Liriope, madre di Narciso, all'interno della sua corrente incurvata (III 342-3 *flumine curvo / implicuit*); Perseo, vantandosi dei suoi antenati, racconta di come Danae fosse «rinchiusa» quando Giove «la riempì con l'oro fecondatore» (IV 698 *quam clausam implevit fecundo Iuppiter auro*)¹; per

violentare Teti, Peleo cerca di «intrecciare il collo di lei in mezzo alle sue braccia» (XI 240 *innectens ambobus colla lacertis*), e quando il mutamento di forma di Teti lo fa fuggire atterrito, Peleo segue le istruzioni di Proteo, che gli aveva consigliato di coglierla nel sonno nella sua grotta con «lacci», di «avvinghiarla con una corda che lega» (XI 252 *ignaram laqueis uincloque innecte tenaci*) e di «schiacciare verso il basso» (*preme*, v. 254); Aretusa, sebbene salvata da Diana, è nondimeno temporaneamente fatta prigioniera e terrorizzata nella nube protettiva della dea mentre il suo inseguitore, il divino fiume Alfeo, si aggira intorno a lei in cerca della sua preda come un lupo che gira intorno agli agnelli rinchiusi nella stalla o come dei cani che seguono le tracce di una lepre intrappolata nella salvezza momentaneamente offerta da un cespuglio e «non osa fare un solo movimento con il suo corpo» (V 622-30, soprattutto v. 629, *nulloque audet dare corpore motus*); Dafne nella sua fuga, invece di essere violentata, è congelata in forma di albero.

Il lato sadico di questo imprigionamento forzato appare in forma di gioco elegiaco nell'episodio di Andromeda, ma si realizza nella sua totale violenza nella storia di Filomela. Filomela, meno fortunata di Andromeda, è «rinchiusa» nella sua foresta-prigione (*includit* VI 524; cfr. v. 546 *si silvis clausa tenebor*), dove il fatto di essere sorvegliata le preclude la fuga (v. 572 *fugam custodia claudit*); al culmine dell'orrore, Tereo afferra Filomela per i capelli, le lega le mani dietro la schiena e la costringe a «sopportare i legami» quando le taglia la lingua (v. 552 sg. *arreptamque coma flexis post terga lacertis / uincla pati cogit*); la liberazione giunge solo quando la sorella della donna, Procne, alla guida di una banda di Menadi, «abbatte le porte» per salvarla (v. 597 *portasque refringit*)¹.

L'eccezione al modello conferma la regola, perché è solo all'interno del rovesciamento dei sessi di aggressore e vittima nella storia di Salmacide ed Ermafrodito che il personaggio femminile «avvolge» (*implicat*) la sua vittima maschile come un serpente si attorciglia intorno a un'aquila, come l'edera si arrotola intorno a

¹ Cfr. anche Giove che racchiude Io in una nuvola con la quale copre la terra in I 599 sg. Questo stupro ha qualcosa del tono leggero dell'inseguimento di Dafne da parte di Apollo che precede immediatamente (cfr. I 512-20 e 592-8), ma Giove è più brusco e aggressivo.

¹ Per i modelli di movimento spaziale e per il motivo di donne imprigionate e donne che si vendicano in questo episodio cfr. Segal 1994a, pp. 274-6.

un albero e come un polipo afferra e trattiene la preda con i suoi tentacoli (IV 361-7)¹. Come implicano queste similitudini, la femmina sessualmente aggressiva è non solo pericolosa, ma potenzialmente mostruosa, o capace di produrre effetti mostruosi, come Circe nel libro XIV o, in modi diversi, Medea nel VII e Scilla nel XIV.

Come si desume dall'episodio di Andromeda, la prospettiva del poema per quanto riguarda le donne che diventano vittime di violenza è quella dello spettatore maschile². Passi di questo genere aumentano il solleticamento erotico giustapponendo l'innocenza tipica di una fanciulla da un lato e la concupiscenza di uno spettatore maschile dall'altro. Così, anche nel primo racconto di violenza sessuale del poema, la storia di Dafne, il vento che soffiando spinge indietro i capelli e mette in mostra il corpo della fanciulla in fuga ne aumenta la bellezza agli occhi dell'inseguitore maschile, Apollo (I 529-30 *et leuis impulsos retro dabat aura capillos; / aucta fuga forma est*)³. Gli accenni di sfuggita di Ovidio preparano quei dettagli sessuali che diventeranno più espliciti e violenti in seguito: quando il padre di Dafne, chiedendole dei nipoti, ci ricorda lo stato nubile della figlia, la fanciulla risponde con un meraviglioso rossore (I 484 *pulchra uerecundo suffunditur ora rubore*, «arrossisce di vergogna nel volto bellissimo») e poi richiede al padre un'eterna

verginità. Questo passo (vv. 485-7 *inque patris blandis haerens ceruice lacertis / «da mihi perpetua, genitor carissime» dixit, / «uirginitate frui; dedit hoc pater ante Dianae»*; «E aggrappandosi al collo di suo padre con le braccia persuasive, disse: "Concedimi, o padre, di godere per sempre della verginità: suo padre concesse questo a Diana prima"») è un'attenta imitazione dell'*Inno ad Artemide* di Callimaco, in cui la dea fa una simile richiesta al padre Zeus (vv. 4-6): ὥς ὅτε πατρὸς ἐφεξομένη γονάτεσσιν / παῖς ἔτι κουρίζουσα τάδε προσέειπε γονῆα / «δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν» «E quando si fu seduta sulle ginocchia di suo padre, lei che era ancora una bambina, si rivolse così al suo genitore: "Concedimi, papà, di mantenere per sempre la verginità"».

La preposizione *ante* («un tempo», «in passato») di Ovidio attira la nostra attenzione sul modello ellenistico, poiché questa anteriorità è quella del carme di Callimaco come pure quella dei due Olimpici, ma Ovidio ha sostituito il casto particolare di Artemide «seduta sulle ginocchia» di Zeus con Dafne che, arrossendo, si aggrappa in modo grazioso al collo di Peneo, e ha aggiunto il particolare delle braccia persuasive o carezzevoli (*blandis lacertis*).

In due successivi episodi Ovidio rimaneggia questa situazione in un'atmosfera più esplicitamente erotizzata. Quando il violentatore Tereo vede la cognata e futura vittima, Filomela, fra le braccia del padre, l'abbraccio padre-figlia infiamma la sua concupiscenza, e nella sua immaginazione surriscaldata «la guarda, e guardandola la tocca in anticipo» (VI 478 *spectat eam Tereus praecontrectatque uidendo*)⁴. Nella storia di Mirra Ovidio sposta l'iniziativa dal desiderio maschile a quello femminile, sebbene il punto di vista narrativo sia ancora principalmente quello di uno spettatore maschile. In questo caso, la risposta apparentemente virginale di Mirra nasconde un desiderio non virginale: la fanciulla «si stringe vicino al viso di suo padre» quando questi le chiede di scegliersi un pretendente, e «arde di passione e gli occhi le si riempiono di calda rugiada (di lacrime)» (X 359 sg.)⁵; quando il

¹ Ovidio ha segnalato questo rovesciamento di sessi sin dall'inizio dell'episodio, quando aveva sottolineato il rifiuto di Salmacide a seguire nella caccia le ninfe virginali di Diana (IV 302-15), quando l'aveva rappresentata intenta a cogliere fiori pur essendo lei la violentatrice e non la vittima della violenza (IV 315 sg.; cfr. Proserpina, V 392-401), quando le aveva attribuito la reazione infiammata del desiderio che passa attraverso gli occhi (IV 316, 346 sg.) e aveva fatto sì che fosse l'unica incapace di porre il soddisfacimento dei suoi desideri (IV 350 sg.; cfr. Giove in II 863 e Tereo in VI 514). Per contrasto, la timidezza virginale è tutta dal lato del maschio, Ermafrodito. Su questi rovesciamenti cfr. Nagle 1984, p. 249 sg.; Nugent 1990, p. 168 sg.; Richlin 1992, p. 165 sg.; Labate 1993, p. 54 sgg.

² Curran 1978, soprattutto pp. 232-7, porta dei buoni argomenti per dimostrare la simpatia di Ovidio per la vittima, ma la situazione sembra più problematica: cfr. Segal 1994a, soprattutto pp. 258-62, 275-8. Per una visione estremamente negativa di Ovidio cfr. Richlin 1992.

³ I capelli sciolti delle donne sono spesso erotizzati: cfr. i capelli disordinati di Filomela dopo lo stupro (VI 531), che alla fine sono come quelli di una Furia, VI 657; cfr. anche le Naiadi sfrenate nella veglia bacchica di *Fasti* I 405 sg. Sull'erotizzazione di capelli o vesti femminili in disordine cfr. Curran 1978, p. 227, e Fabre-Serris 1995, pp. 217-27.

⁴ Sui paralleli fra gli episodi di Dafne e Filomela cfr. Jacobsen 1984-85, p. 46 sg.

⁵ Questa calda rugiada di lacrime (X 360 *tepido suffundit lumina rore*) può forse es-

padre innocentemente «le asciuga le guance» e «la bacia», porta ulteriormente allo scoperto il desiderio incestuoso di Mirra, che «prova troppo piacere» in questo abbraccio e chiede un marito che «sia simile» a suo padre (X 361-4). Dal momento che la replica innocente di Cinira e la lode della *pietas* della fanciulla aumentano la colpa di Mirra, lo spettatore invisibile ma implicito è il lettore (principalmente ma non necessariamente maschio) che si gode l'esibizione di un conflitto sessuale in una fanciulla adolescente. Nella scena di Filomela, comunque, lo spettatore è senza alcuna ambiguità un maschio pieno di concupiscenza, nel quale l'abbraccio fra padre e figlia provoca un'attiva meditazione volta a combinare incesto e violenza.

In questa scena, la successiva risposta di Tereo riassume in sé anche il maschio che rimaneggia il corpo femminile per adattarlo ai suoi desideri sessuali, o nell'immaginazione (come Apollo) o nell'arte (come Pigmalione). Nei suoi sogni disturbati di quella notte, Tereo «cerca di nuovo la forma di lei e i suoi movimenti e (i gesti delle) sue mani, [e] immagina quello che non vede e quello che desidera (VI 491-2 *repetens faciem motusque manusque / qualia uult, fingit, quae nondum uidit*)¹. Il verbo *fingere*, «plasmare», che Ovidio spesso usa per l'immaginazione poetica o artistica, rende il sogno libidinoso di Tereo una versione interiorizzata di quanto fa Pigmalione con il meraviglioso corpo di donna che ha scolpito nell'avorio (X 247 sg.; cfr. vv. 284-6): in entrambi i casi il personaggio maschile è nella posizione di controllo, manipolando la forma femminile a suo piacere. Ma i paralleli suggeriscono anche le somiglianze e le differenze fra arte e immaginazione erotica: mentre Tereo traduce le sue immaginazioni in atti di violenza libidinosa, Pigmalione le traduce in scultura.

Il primo incontro sessuale del poema, quello fra Apollo e Dafne nel libro I, è il modello per l'eroticizzazione del corpo femminile, mo-

strato sia vestito che svestito, che desta il desiderio maschile¹. Quando Apollo pensa che le parti nascoste del corpo di Dafne sono anche migliori (I 502 *si qua latent, meliora putat*), assomiglia al violentatore Tereo (cfr. VI 492 *qualia uult fingit quae nondum uidit*); ma questo comportamento è anche l'opposto di quello di Pigmalione, che veste la sua statua nuda e la trova «non meno bella nella sua nudità» (X 266 *nec nuda minus formosa uidetur*). Nel caso di Apollo, lo spettatore maschile spoglia mentalmente un corpo femminile attraente; nel caso di Pigmalione, lo spettatore gioca a vestirlo. In realtà, la domanda di Apollo su che cosa sarebbe se i capelli di Dafne fossero pettinati (v. 498), fa a Dafne nell'immaginazione quello che Pigmalione può fare alla statua immobile nella realtà, e l'aggiunta del narratore, «le vede la bocca, ma vedere non basta» (I 499-500) sposta di fatto l'immaginazione al piano dell'azione.

Lo sguardo di Apollo passa da ammirato ad aggressivo quando Dafne per tutta risposta corre via. Questa fuga comporta una seconda descrizione del corpo di Dafne (vv. 527-30; cfr. 497-503), che in entrambi i casi è l'oggetto dello spettatore maschile (v. 527 *tum quoque uisa decens*), per il quale la bellezza della ragazza è aumentata dalla fuga (v. 530 *aucta fuga forma est*). I capelli di Dafne sono inizialmente un segno del suo stato virgineale: in onore di Diana, «un nastro le stringe i capelli lasciati in disordine» (I 477); ora quegli stessi capelli sono pienamente erotizzati dallo sguardo maschile. Nonostante l'andamento narrativo sia teso e rapido, ad Apollo è perfino concesso di verbalizzare la sua reazione (I 496 sg.): egli vede (*spectat*) i capelli disadorni che cadono sul collo di lei e dice: «Che sarebbe se fossero pettinati!». Ai suoi occhi i capelli scarmigliati della fanciulla, che non prova alcun interesse per i giochi sessuali di inseguire e di essere inseguita, acquisiscono un'attrattiva sessuale derivante dal disordine che l'inseguimento erotico produce: la brezza leggera spinge indietro i capelli fluttuanti, e la bellezza di lei è accresciuta dalla fuga (I 529 sg.)². Gra-

sere vista come uno spostamento verso l'alto della risposta fisica, nuovamente filtrata attraverso l'immaginazione e lo sguardo maschili. Cfr. le lacrime di Andromeda in IV 674, discusso prima.

¹ Sulla visione maschile erotizzata di Tereo in questa scena cfr. Segal 1994a, p. 260 sg.

¹ Per Dafne come modello di violenza sessuale sulle donne nel poema cfr. Fabre-Serris 1995, p. 229.

² La noncuranza virgineale di Callisto per i suoi capelli è anche parte del suo fascino agli occhi di Giove: cfr. II 412 sg.

zie alla sua preghiera, Dafne si salva, ma i particolari fisici del dio che tocca la corteccia tremante e dell'albero che ne evita l'abbraccio mantengono ancora presente alla nostra mente il corpo della fanciulla, nonostante la sua nuova condizione di albero (I 553-6) *hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra / sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus, / complexusque suis ramos, ut membra, lacertis / oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum* («Apollo ama anche questo, e ponendo la mano destra sul tronco dell'albero percepisce il petto ancora tremante sotto la nuova corteccia, e abbracciando i rami con le braccia come se fossero membra umane, bacia il legno; ma il legno si ritrae dai suoi baci»).

Perfino in questo stato di metamorfosi il corpo della fanciulla è un oggetto erotico, e il centro della narrazione è ancora posto sulla soggettività maschile e sulla passività femminile quando Apollo pone la mano destra sul tronco dell'albero e percepisce il petto ancora tremante sotto la nuova corteccia (I 554 sg.).

Le storie di Ciane e Aretusa nel libro V sono versioni più sinistre della storia di Dafne, in parte perché ricorrono all'interno del ratto di Proserpina, che è a sua volta preceduto da un tentativo di violenza ai danni delle Muse (vv. 273-93), una delle quali (Calliope) è il cantore di questi racconti¹. Entrambi gli episodi riguardano ninfe tramutate in fonti, ed entrambi interpretano l'evento miracoloso in termini più o meno psicologici. Ciane «si consuma» (V 427) a causa dell'aggressività con cui Plutone calpesta i suoi diritti e la sua dignità quando riconduce nell'Ade i destrieri tonanti con Proserpina come premio. Aretusa, terrorizzata dall'inseguimento del dio fluviale Alfeo, si scioglie in fredde goccioline prima che Diana porti a compimento il suo salvataggio e la trasporti in Sicilia.

La storia di Ciane mette in risalto in modo particolare l'indifferenza del dio maschio e la sua brutalità. Lo slancio di Plutone è il catalizzatore della metamorfosi della ninfa che aveva cercato di sbarrargli la strada (V 425-9; 436-7) *at Cyane, raptamque deam*

¹ Sull'incastro di racconti in questo passo e sulla riflessività poetica autocosciente cfr. Hinds 1987, *passim*, soprattutto p. 25 sgg.

contemptaque fontis / iura sui maerens, inconsolabile uulnus / mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis / et, quarum fuerat magnum modo numen, in illas / extenuatur aquas ... / denique pro uiuo uitiatas sanguine uenas / lymphas subit, restatque nihil, quod prendere possis («Ma Ciane, afflitta per la dea che era stata portata via e per i diritti disprezzati del suo stesso laghetto, reca un'inconsolabile ferita nella sua mente silenziosa ed è interamente consumata dalle lacrime e si dissolve in quelle acque delle quali era stata fino ad allora una grande divinità ... Infine, l'acqua al posto del vivo sangue entra in quelle vene violate, e non rimane nulla che si possa afferrare»).

Un noto studioso di Ovidio accusa questo passo di «quasi-pedanteria» e di creare un effetto che è «proprio dell'intelletto piuttosto che della sfera emotiva»¹; intellettuale è di certo, ma gran parte del suo effetto risiede nella corporeità erotica di cui il racconto dota la fonte di Ciane e nel passaggio della ninfa dalla forma fisica a quella acquatica. Quando Ciane cerca di sbarrare la strada a Plutone, le sue braccia «si allargano» attraverso il cammino percorso dal dio (V 419 sg.), ma Plutone si fa strada con la forza, con quella che è una ricostruzione figurata del suo iniziale ratto di Proserpina (vv. 419-24): *dixit et in partes diuersas brachia tendens / obstitit. baud ultra tenuit Saturnius iram / terribilesque hortatus equos in gurgitis ima / contortum ualido sceptrum regale lacerto / condidit; icta uiam tellus in Tartara fecit / et pronos currus medio cratere recepit* («Così ella disse, e distendendo le braccia in direzioni opposte si piantò lì a bloccargli il cammino. Plutone non trattene oltre la sua ira, e incitando i suoi tremendi cavalli con il braccio possente brandì lo scettro e lo seppellì nelle profondità delle acque di lei. Percossa, la terra aprì una strada per il Tartaro e nel mezzo della cavità ricevette il carro che vi si gettava a capofitto»).

La vulnerabilità fisica di Ciane è suggerita dal gesto corporeo del «forte braccio» di Plutone e dal participio *icta*, mentre il gesto di guidare i cavalli «nelle profondità del laghetto» (*in gurgitis ima*) quando «la terra aprì una strada per il Tartaro» ci mantiene

¹ Kenney 1973, p. 144 sg.

in contatto con la natura acquatica di Ciane in quanto fonte¹. L'*inconsolabile uulnus* è sia l'offesa fisica provocata dalla violenza con cui Plutone entra a forza, sia la ferita psicologica derivante dall'impotenza e dall'inefficacia di Ciane: incapace di difendere le sue acque, la ninfa patisce un'irrimediabile offesa alla sua divinità, e «si affligge per gli spregiati diritti della sua fonte» (vv. 425-6). Le lacrime versate da Ciane per il dolore e la rabbia frustrata diventano il segno della natura acquatica nella quale ora è stata completamente trasformata (vv. 427-9)². L'ultimo verso della sua storia (v. 437) *restatque nihil, quod prendere possis*, «e non rimane nulla che si possa afferrare», la lascia sospesa fra salvezza e violazione: Ciane non è «afferrata» o «presa» come Proserpina, eppure la perdita di un corpo umano riassume la dimensione sia fisica che emotiva del suo *inconsolabile uulnus*; la metamorfosi esprime la sua impotenza a resistere quando diventa proprio ciò che Plutone ha fatto del suo corpo, un passaggio che cede alla forza e alla volontà del dio³. Come molte altre vittime femminili, Ciane sopporta la sua «inconsolabile ferita in silenzio» (*inconsolabile uulnus / mente gerit tacita*, V 426-7) e, come nel caso di Io, Callisto e Filomela, fra le altre, il suo corpo parla quando la sua «mente» non può; è attraverso questi cambiamenti, descritti dettagliatamente, che avvengono nella sua sostanza corporea che il grado della sua sofferenza, sia fisica che emotiva, diventa visibile.

¹ L'accento alla violenza è presente forse anche nell'espressione *utiatis uenas* di V 436. Ovidio usa questo verbo per la violenza su Medusa (originariamente una sacerdotessa di Minerva) in IV 798. *Vitiare* ricorre anche nella similitudine del cancro che invade il corpo di Aglauro in II 826, per la contaminazione dell'aria a opera del veleno di un serpente (III 76), odore della decomposizione (VII 548), per la peste (XV 626) e anche per le devastazioni operate dal tempo su un bel corpo (XV 235). Per l'uso di *condere* in V 423 per un'estrema violenza cfr. Virgilio, *Aen.* XII 950.

² Ciane è uno di quei numerosi personaggi femminili le cui lacrime di dolore inconsolabile prefigurano la loro trasformazione in acqua: così Biblide in IX 655-65 ed Egeria in XV 547-51. Cfr. anche Canente in XIV 428-36, il cui dissolversi nei venti a causa del dispiacere per Pico si svolge lungo il fiume Tevere, quando la donna «versa parole di dolore insieme alle sue lacrime» e viene liquefatta (*liquefacta*) fin nelle sue viscere più interne. Cfr. anche le ninfe che lamentano la morte di Marsia in VIII 396-400.

³ Feeney 1991, p. 235, descrive la fine di Ciane come «un collasso finale del nume nella fisicità», sebbene bisognerebbe osservare che lo stato divino delle ninfe non è chiaramente definito nel poema. Sulla sofferenza di Ciane come stupro implicito cfr. V 492 e Curran 1978, p. 222.

Il racconto di Aretusa è persino più intenso di quello di Ciane perché è narrato in prima persona, come il resoconto di Urania dell'aggressione subita da lei e dalle sue sorelle, le Muse, esposto precedentemente nel libro. Diversamente dalle Muse, Aretusa deve fronteggiare un terrore individuale, non collettivo; l'isolamento accresce il pericolo e la paura come nella storia di Dafne, alla quale quella di Aretusa si richiama esplicitamente.

Gli episodi di Ciane e Aretusa sono strettamente collegati l'uno all'altro dal comune riferimento a Proserpina. Entrambe danno a Cerere prove certe del ratto della figlia a opera di Plutone. Ciane, sebbene ora sia privata della capacità di parlare, dà «chiari segni» (V 468) della sorte di Proserpina mostrando la cintura o *zona* che galleggia nelle sue acque (v. 470), e questa prova del ratto fisico che proviene dal corpo della figlia porta finalmente Cerere a conoscere la verità e la conduce a gesti che esprimono il dolore materno (V 471-2). Aretusa fornisce l'elemento di informazione successivo, e cioè di aver avvistato Proserpina nell'aldilà; sensibile alle preoccupazioni di Cerere, la ninfa differisce il racconto della propria vicenda fino alla fine dell'episodio di Proserpina, al quale la sua storia è congiunta sia dal punto di vista della struttura che delle cause. Come già Ciane, anche Aretusa è sottoposta a una metamorfosi acquatica in seguito alla violenza di un dio maschio sotterraneo; come Proserpina, è aggredita da potenze sotterranee mentre è indaffarata in occupazioni innocenti e tipiche di una fanciulla (cfr. V 597 *nescioquod medio sensi sub gurgite murmur*; «ho percepito un mormorio sotto l'acqua»)¹.

Come il denudamento del corpo di Dafne, nella sua fuga da Apollo, accresce il fascino della fanciulla agli occhi del dio, così la nudità di Aretusa la fa sembrare «più pronta» quando Alfeo la trova mentre si sta bagnando: *et quia nuda fui, sum uisa paratior il-*

¹ In tutti e tre questi racconti collegati fra loro (Proserpina, Ciane e Aretusa), la realtà sessuale è moderatamente mascherata da una rappresentazione simbolica o in forma di metamorfosi: il ferimento e la penetrazione di Ciane, la cintura galleggiante di Proserpina e l'inseguimento di Aretusa da parte di Alfeo dopo che la ninfa si è trasformata in acqua «così che egli possa mescolarsi alle acque (di lei)» (V 638).

li (V 603; cfr. I 527, 530). Nella soggettività senza fiato del resoconto in prima persona della sua fuga disperata, Aretusa chiarisce di aver compreso quale fosse il significato della sua «prontezza» per l'assalitore. Quando Apollo aveva trovato *decens* Dafne in fuga (I 527), il termine poteva sottintendere un elemento di rispetto e di ammirazione, anche se il dio non è capace a esprimerlo con successo. Ma quello per cui Aretusa pensa che Alfeo la trovi «più pronta» appare evidente dal destino di un'altra ninfa che un dio fluviale trovò attraente, Liriope, madre di Narciso, nel libro III, «che un tempo Cefiso avvolse nelle curve del suo corso e le fece violenza quando lei era rinchiusa nelle sue onde» (III 342-4).

Quando Ovidio si sposta dagli amori divini ai miti epici e tragici della sezione «iliadica» del suo poema, riporta i due famosi racconti relativi a sacrifici di vergini, quello di Ifigenia all'inizio della guerra di Troia e quello di Polissena alla fine. Entrambi gli episodi, sebbene nello stile magniloquente dell'alto *pathos* richiesto dal loro posto nella tradizione letteraria, richiamano i miti di Andromeda e Filomela nei comuni motivi del corpo femminile esposto a uno sguardo maschile aggressivo, della vergine legata e sottoposta a violenza, e della violazione sessuale (quantunque nella forma simbolica della morte sacrificale)¹. Il sacrificio di Ifigenia (XII 27-35), fortemente influenzato da Lucrezio pur se con Eschilo sullo sfondo², mette in risalto più il contesto religioso che la violenza sulla fanciulla – la profezia di Calcante, i celebranti che piangono, la folla intorno all'altare e l'ira di Diana che, placata dal sacrificio, sostituisce alla vergine una cerva. La sofferenza individuale di Ifigenia è offuscata dal macchinario epico (i presagi, Calcante, la volontà divina, e la Fama immediatamente dopo), eppure la violenza fisica è ancora notevole nella richiesta di «sangue

di vergine» fatta da Calcante per addolcire la dea (XII 28-9 *sanguine uirgineo placandam uirginis iram / esse deae*) e nella breve ma efficace rievocazione di Ifigenia all'altare. Qui, nell'unico momento della scena che la riconosce come soggetto, appare come una vergine sull'orlo della violazione, «in procinto di dare il suo casto sangue ai celebranti piangenti» (vv. 30-1 *castumque datura cruorem / flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris*).

Nel sacrificio di Polissena del libro successivo la violenza erotizzata è molto più particolareggiata (XIII 449-93). Come per Ifigenia, un ingranaggio soprannaturale motiva l'episodio e lo colloca all'interno di una cornice di costrizione divina: l'ombra di Achille, severamente, pretende la fanciulla come offerta sacrificale per la sua tomba (XIII 439-49); immediatamente, il centro dell'attenzione diventa Polissena, vittima impotente ma ancora nobile, che è «strappata al seno di sua madre» (XIII 450 *rapta sinu matris*) come Filomela, riluttante, era separata dal padre (VI 483-510). Come l'Ifigenia di Lucrezio, Polissena assiste allo svolgimento dei preparativi per il suo sacrificio (XIII 453 sgg.; cfr. Lucrezio, I 89-91) e vede il suo uccisore, Neottolema, «che brandisce la spada e fissa gli occhi sul suo volto» (XIII 455-6 *utque Neoptolemum stantem ferrumque tenentem, / inque suo uidit figentem lumina uultu*), un momento che ricorda lo sguardo predatore di Tereo (cfr. VI 455, 518) e altre scene di contemplazione erotica¹. In questo caso, comunque, la nobile vittima si fa carico del suo stesso destino: come «una fanciulla che è più di una donna» (XIII 451; cfr. v. 497 sg.), Polissena espone la gola e il petto con un gesto che combina vittimizzazione erotica e trascendenza eroica (XIII 457-69), facendo sì che la scena esiti fra la morte volontaria, che sottolinea il suo «sangue nobile», e la minaccia di violazione sessuale, nella richiesta che l'esercito tenga lontano le «maschie mani dal toccare una vergine» (XIII 466-7 *tactuque uiri-*

¹ Per queste due scene cfr. Keith 2000, pp. 122-4, secondo la quale la violenza al corpo femminile erotizzato è una componente essenziale della tradizione epica in cui questi personaggi (insieme alla Didone e alla Camilla virgiliane, fra le altre) hanno un posto così importante: «Nell'epica latina la morte di una bella donna serve ripetutamente da catalizzatore per l'affermazione di intervento politico da parte dell'eroe epico» (p. 130). Per le più ampie diramazioni di questo tema in un contesto rituale cfr. Burkert 1983, pp. 58-72.

² Cfr. Perutelli 1996, *passim*, soprattutto p. 201 sgg.

¹ Oltre al passo di Tereo cfr. IV 196-7, a proposito dell'amore del Sole per Leuco-toe (*Leucothoen spectas et uirgine figis in una / quos mundo debes oculos*), e la morte erotizzata di Tisbe mentre posa lo sguardo su Piramo morente in IV 140-1 (*uulnera suppleuit lacrimis fletumque cruori / miscuit et gelidis in uultibus oscula figens*).

les / uirgineo remouete manus)¹. Quando la spada di Neottolema «squarcia il petto che lei offriva» (XIII 476 *praebita coniecto rupit praecordia ferro*), la preoccupazione di Polissena è di «nascondere quello che dovrebbe essere nascosto e mantenere intatto l'onore della sua casta modestia» (XIII 479-80).

Come il suo modello principale, l'*Ecuba* di Euripide, Ovidio erotizza la scena: la fanciulla che denuda il suo corpo, il motivo della morte in luogo del matrimonio e la penetrazione sanguinosa della spada in luogo della consumazione dell'unione coniugale sono tutti atti sessualmente connotati². Come in Euripide, la nobiltà della vittima le conferisce una dimensione di dignità e di controllo sul destino del suo corpo: all'inizio e alla fine dell'episodio Polissena è chiamata *fortis*, «forte» o «coraggiosa» (XIII 451, 488), ma vince questo controllo solo al prezzo di acconsentire alla propria morte, un consenso che contribuisce, paradossalmente, a implicazioni erotiche e sadiche. Sebbene Polissena possa essere paragonata a Ettore quando chiede che il suo corpo venga restituito (XIII 470-3), la preoccupazione di tenersi coperta mentre cade mantiene in primo piano la natura femminile e sessuale della sua morte. Anche il lamento e l'elogio di Ecuba evidenziano la condizione del corpo offeso di Polissena: la madre «abbraccia un corpo privo di un animo così coraggioso», «sparge lacrime sulle sue ferite» e quando si batte il petto «sfiora con i grigi capelli il sangue rappreso» (XIII 488-92).

Le storie di Andromeda nel libro IV, di Filomela nel VI e di Polissena nel XIII, per quanto molto diverse per estensione e atmosfera, condividono aspetti comuni nella loro erotizzazione del corpo virgineo femminile. In tutte e tre le storie una fanciulla innocente è esposta senza scampo alla violazione potenziale dello sguardo maschile, con vari livelli di umiliazione e violenza: la scena di Andromeda, con il suo lieto fine, tratta il motivo dell'incate-

namento e della nudità in modo giocoso; nella storia di Filomela c'è un orrore da incubo; il sacrificio di Polissena mescola *pathos*, violenza e nobiltà quando la fanciulla acconsente alla propria morte innocente ma nondimeno brutale, violata dalla penetrazione sia dello sguardo sia della spada (XIII 457, 476).

3. *Il corpo maschile*

Se il corpo femminile nelle *Metamorfosi* è caratterizzato dallo *status* di oggetto visivo, dalla passività e dall'essere soggetto alla violazione, dall'appropriazione da parte della libidinosa immaginazione maschile, dal ruolo di recipiente che deve essere «riempito» dal seme maschile per continuare un lignaggio eroico, l'ideale del corpo maschile è l'impenetrabilità, e le storie di Cigno e Ceneo, nel libro XII, ne costituiscono i casi paradigmatici¹. Entrambi i personaggi sono introdotti nel mezzo della guerra di Troia. Cigno è l'antagonista di Achille nella prima e sola grande battaglia troiana. Ovidio, che si diverte a cancellare la poesia guerriera di Omero con la sua narrazione fantastica e ricca di metamorfosi, rappresenta Achille adirato «in cerca di Cigno o di Ettore» (XII 75), come se i due eroi fossero equivalenti per fama poetica e gloria marziale. Nestore racconta la storia di Ceneo subito dopo quella di Cigno; sostituendo la morte di Ettore con quella di Cigno, Ovidio riprende in considerazione le ferite e le mutilazioni attraverso il tema metamorfico dell'invulnerabilità fisica, che costituisce la negazione totale delle sofferenze eroiche della guerra epica: le distruttive ferite di guerra diventano un semplice tratto incidentale del suo racconto di meraviglie.

Achille, frustrato nei suoi attacchi a Cigno, saggia la sua lancia su un guerriero licio minore di nome Menete (un nome con associazioni omeriche, poiché il padre di Patroclo nell'*Iliade* si chiama

¹ In Euripide, *Hec.* 548 sg., Polissena dice solo: «Che nessuno tocchi la mia carne» (χρὸός); Ovidio, come nota Kenney 1986, *ad loc.*, ha aggiunto un tono erotico.

² Cfr. Euripide, *Hec.* 518-82, in cui la morte di Polissena è raccontata dall'araldo Taltibio in forma di discorso del messaggero. Sulla violenza erotica nella scena di Euripide cfr. Segal 1993, pp. 172-9, 234-6.

¹ Sugli episodi di Cigno e Ceneo e sui loro rapporti reciproci cfr. Segal 1998, pp. 23-5; Keith 1999, pp. 231-4, e 2000, pp. 82-5. Per il corpo femminile come recipiente del seme maschile cfr. anche la scena di Giove e Antiope sulla tela di Aracne in VI 111, con la sua visione poco lusinghiera degli dèi, e quella di Liriope in III 343 sg.

Menezio). La lancia «penetra la corazza e il torace che sta sotto di essa, e quando quello colpisce la dura terra con il petto morente, Achille estraе l'arma dalla ferita calda e dice: "Questa è la mano, questa è la lancia con cui noi ora abbiamo vinto"» (XII 117-20). Quindi, scagliando la medesima lancia contro Cigno, si compiace della traccia di sangue che l'arma lascia, ma solo per adirarsi ulteriormente quando si accorge che il sangue è quello della sua vittima precedente, Menete (vv. 117-27). I particolari dell'armatura perforata, del torace, della ferita ancora calda, del sangue, tutto rievoca la realtà corporea della guerra iliadica, e la scena stessa è un'abile variazione sul *pathos* epico di un guerriero che è erroneamente ucciso al posto di un altro. Ma l'atmosfera di Ovidio è di miracolo piuttosto che di realismo, *pathos* o alto eroismo nello sfidare una morte dolorosa. Achille alla fine deve ricorrere all'espediente non omerico di strangolare il suo nemico (vv. 140-3)¹, e quando il corpo di Cigno improvvisamente si trasforma in un cigno bianco, il racconto non solo priva Achille del suo trionfo, poiché non può spogliare il corpo del nemico (v. 143), ma si fa anche beffe del suo stesso tono non epico in quanto racconto di metamorfosi.

La storia di Ceneo è introdotta da Nestore in un contesto marziale: è uno «spregiatore del ferro, che non può essere penetrato da nessuna arma» (XII 170); «uno che sopporta mille ferite senza che il suo corpo sia scalfito» (XII 171-3); poi segue la sensazionale genealogia: «era nato femmina». I veterani che compongono il suo pubblico, virili e brizzolati, non senza ragione sono «colpiti dalla novità dell'evento mostruoso» e chiedono particolari (vv. 174-6). L'età avanzata di Nestore e la sua lunga memoria (vv. 182-8) collocano il racconto nel passato remoto degli amori divini dei libri precedenti, perché Ceneo nacque fanciulla, fu violentata da Nettuno, e chiese di diventare un uomo in modo da «non dover soffrire ancora una cosa del genere» (vv. 201-2).

¹ L'unico parallelo omerico è il duello fra Paride e Menelao nel libro III dell'*Iliade*, che degenera dall'eroico al farsesco quando Menelao trascina Paride tenendolo per l'elmo (III 369-82).

La sequenza delle due storie sovraccarica di significato il tema dell'invulnerabilità maschile (cfr. XII 170-1 e 206-7) e fornisce, tramite il contrasto, la definizione negativa più forte del corpo femminile: esso è penetrabile, mentre quello maschile non lo è (v. 166), ed è soggetto a *iniuria* (v. 201) e a stupro. La ripetizione del verbo *patior* per «subire uno stupro» mette in evidenza questa qualità «passiva» del corpo femminile (*uim passa ... est*, v. 197), soprattutto quando Ceneo è deciso a non subire un'altra volta una cosa del genere (v. 202 *tale pati iam posse nihil*). Le storie strettamente collegate di Glauco e Scilla alla fine del libro XIII e all'inizio del XIV esemplificano una differenza analoga. Entrambi subiscono un drastico cambiamento fisico in un contesto acquatico, ma Glauco è trasformato in un dio piuttosto che in un mostro (quantunque con un tocco di ambiguità), e i cambiamenti agiscono solo sulla forma esteriore delle sue membra (XIII 950-3), mentre i cambiamenti di Scilla, come si vedrà in seguito, si estendono fino alle cavità più interne del suo corpo, con un'allusione al fatto di essere al tempo stesso divorata e violentata (XIV 59-67), un'equivalenza già suggerita per Andromeda.

Il motivo del cambiamento di sesso per esemplificare le regole e i limiti del comportamento maschile e femminile è sviluppato in maniera interessante alla fine del libro VIII nella storia della figlia di Erisittone (altrimenti nota come Mestra ma di cui qui non è indicato il nome). Per soddisfare la sua fame insaziabile, Erisittone la vende per farne una schiava sessuale; come Ceneo, la giovane era stata violentata da Nettuno e ne riceve come ricompensa il potere di cambiare forma a suo piacimento (VIII 850 sg.). Tuttavia, invece di evitare ulteriori violazioni sessuali divenendo maschio, come fa Ceneo, la figlia di Erisittone inganna ogni suo successivo «signore» o «padrone» con una lunga successione di travestimenti, bugie e falsi camuffamenti, uno dei quali è raccontato nei particolari. Ovidio chiarisce che la giovane è costretta a questo comportamento dall'ingordigia di suo padre, che a sua volta è il risultato della punizione di Cerere per l'empietà di lui; quindi, quella che potrebbe essere un'esemplificazione del potenziale femminile di ingannare e sedurre è in realtà una critica alla *patria potestas* e al diritto del padre di vendere la propria figlia come schiava. Mestra

è uno spirito nobile che rifiuta un padrone (VIII 848 *dominum generosa recusat*), ma un cattivo padre la costringe a vendersi per mantenerlo, perciò le sue ingannevoli metamorfosi sono solo un'autodifesa contro il tradimento e lo sfruttamento sessuale da parte di suo padre. Eppure, la storia mette in atto la concezione antica delle potenziali capacità ingannevoli e seduttive delle donne, e, come la statua-moglie di Pigmalione, anche la figlia di Erisittone non riceve mai un nome.

Per tornare al libro XII, la storia di Ceneo è tenuta in sospeso per duecentocinquanta versi, durante i quali i particolari fisici della battaglia, che erano smorzati nel resoconto della guerra di Troia, ricevono piena libertà d'azione nella lotta fra Centauri e Lapiti. Se qualcuno avesse la sensazione che sangue e budella gli siano stati sottratti con l'inganno dall'inefficacia della lancia di Achille a Troia, Ovidio sembra dirgli che ora può saziarsi di ferite oltraggiose e assistere al libero scorrere di sangue e cervella, sentire le ossa spezzarsi e godersi una bella esibizione di sbudellamenti, barbe bruciate e varie altre mutilazioni (XII 210-458). Quando torna a Ceneo, Ovidio usa il trito motivo epico dell'insultare un nemico definendolo una donna (vv. 470-6), cosa che in questo caso è vera; ma Ceneo dimostra pienamente la sua mascolinità con l'impenetrabilità marmorea della sua pelle da un lato, e affondando la spada negli organi vitali del suo nemico dall'altro (XII 482-93). Dopo altri insulti e accuse di effeminatezza, però, Ceneo è schiacciato dagli alberi che i Centauri gli impilano sopra ed è soffocato in un modo che ricorda la morte di Cigno (cfr. vv. 508 sg. e 142); come quello, tuttavia, sfugge all'inevitabilità epica di una fine decisa dal Fato ed è miracolosamente trasformato in uccello.

Gli episodi di Cigno e Ceneo mostrano quanto la definizione dei sessi in Ovidio sia inestricabilmente legata al genere letterario: il corpo maschile è definito dalle norme dell'epica, il corpo femminile da quelle dell'elegia (come negli episodi di Andromeda e di Pigmalione) o della tragedia (come nelle storie di Mirra e Filomela). La trama multiforme delle *Metamorfosi* mette Ovidio in grado di giocare non solo con la mescolanza dei generi, ma anche dell'identità sessuale nel suo rapporto con il genere; in entrambi i casi egli si compiace a sorprenderci con giustapposizioni inattese e paradossi

spiritosi. Il racconto di Meleagro nel libro VIII, per esempio, inizia come un'avventura di caccia e lotta tutta maschile, sulla scorta del suo modello epico, il libro IX dell'*Iliade*¹; poi Ovidio rovescia il racconto eroico incentrato sui maschi introducendo Atalanta (e seguendo qui probabilmente il *Meleagro* perduto di Euripide), la cui prodezza supera e mette in ridicolo i vani tentativi degli uomini nella caccia al cinghiale. Il successo di Atalanta capovolge le gerarchie uomo-donna, e simultaneamente, con l'innamoramento a prima vista da parte di Meleagro (VIII 324-7), il romanzo elegiaco destabilizza l'epica marziale. Il guerriero Anceo, che protesta contro il vergognoso rovesciamento in nome della *uirtus* virile, riceve dal cinghiale una ferita mortale che combina disfatta e castrazione implicita (VIII 396-402). La destabilizzazione delle aspettative sia di genere letterario sia di sesso annulla, quindi, i legami eroici di cameratismo e parentela e conduce a un altro genere: un conflitto interno alla famiglia incentrato sulle donne.

Gli zii materni di Meleagro, che avevano contrapposto la virilità alle accuse di cedere alle grazie di una donna, trovano la morte, per mano di Meleagro stesso (VIII 432-44). Le loro morti portano alla comparsa di Altea, la madre di Meleagro, che ora sostituisce il guerriero-cacciatore come fulcro della narrazione. I particolari del parto e della maternità, marginali nelle versioni di Omero e Bacchilide, in Ovidio sono in primo piano (VIII 451-9; cfr. 499-504) e il monologo di Altea che esprime il conflitto tragico fra il desiderio di vendicare i suoi fratelli e i legami dell'amore materno (VIII 465-511) fa passare in secondo piano il racconto della battaglia: Meleagro non è completamente dimenticato, ma è eclissato da sua madre, così come contemporaneamente l'azione eroica è eclissata dalla vita emotiva delle donne nella casa, e la narrazione epica è sostituita dalla retorica del monologo femminile interiorizzante, del quale Ovidio è un esperto. La fine di Meleagro è passiva, oscura e non eroica, quando «il suo soffio vitale si disperde a poco a poco nelle brezze leggere» e il suo corpo si dis-

¹ Per una discussione dettagliata dell'episodio ved. Segal 1999, soprattutto pp. 303-12. Cfr. anche Keith 1999, pp. 223-30.

solve in bianca cenere (VIII 524-5), ed «egli si lamenta di cadere morendo in modo codardo e senza versare sangue» (VIII 518-9 *quod tamen ignauo cadat et sine sanguine leto / maeret*).

4. Il corpo, la violenza e l'integrità dell'io

Le storie di Cigno e Ceneo forniscono l'esempio non solo della massima differenziazione fra corpo femminile e corpo maschile, ma anche della tendenza, presente nelle *Metamorfosi*, a focalizzare l'attenzione sul corpo maschile quando viene trattata quell'ansia di conservare l'integrità del corpo mantenendone intatte le aree superficiali e proteggendone le cavità da una penetrazione dolorosa. Le immagini che disturbano questi limiti del corpo, come lo smembramento, la decapitazione e altri eventi macabri, ricevono un'ampia trattazione in due grandi scene di battaglia, il combattimento di Perseo nella casa di Finneo nel libro V e la Centauromachia del libro XII.

Glenn Most ha raccolto interessanti statistiche relative all'aumento di amputazioni nelle scene di battaglia della poesia epica classica: Lucano ha approssimativamente un'amputazione per ogni ferita che implichi una perforazione della superficie corporea, mentre in Omero il rapporto è di 1 a 13,5, in Virgilio di 1 a 4,3, e i dati differiscono nuovamente da Lucano per quanto riguarda Silio Italico (5,4) e Stazio (4,1). Most non include le *Metamorfosi*, ma in ogni caso è chiaro che l'epica romana preferisce morti sempre più complicate e sanguinose, persino in confronto alle descrizioni omeriche, che già di per sé non sono affatto delicate¹; Most ha probabilmente ragione nell'interpretare questi dati come un riflesso del grande aumento dei combattimenti gladiatori e delle brutali esibizioni circensi durante il regno di Nerone². Indubbiamente, gli stessi fattori influenzano Ovidio, anche se in misura inferiore, ma questa non è l'unica spiegazione, almeno per quanto riguarda le *Metamorfosi*.

¹ Cfr. Most 1992, pp. 398-400.

² Most 1992, p. 401 sgg.

Dato che il centro del potere sembra sempre più remoto, la possibilità che una violenza improvvisa e arbitraria entri nella vita di qualcuno si fa più minacciosa, ed è più difficile avere un orientamento in un governo burocratico e centralizzato in continua espansione; la metamorfosi sembra sviluppare queste preoccupazioni nel mondo fantastico di un remoto regno mitico. La spiegazione, che ovviamente è solo parziale, potrebbe rendere conto dell'aumento, nella poesia dell'età imperiale, di atti che violano il limite del corpo¹.

Il fatto che le azioni più sanguinose delle *Metamorfosi* riguardino principalmente il corpo maschile piuttosto che quello femminile potrebbe riflettere il punto di vista dell'autore che è un uomo, ma potrebbe derivare semplicemente dalla divisione dei ruoli sessuali nel mondo antico, secondo cui gli uomini sono guerrieri esposti a rischi fisici di questo genere, mentre le donne generano i figli e conducono un tipo di vita più privata e più al riparo da pericoli (nonostante i rischi comportati dal parto). Le preoccupazioni per l'autonomia individuale e per la perdita di potere possono essere state più forti negli uomini, che vivono a più stretto contatto con l'apparato della vita pubblica, l'amministrazione civile, l'esercito, i tribunali, l'arena politica e il mercato. Filomela è l'unica donna del poema a subire qualcosa che si avvicina all'estremo strazio sofferto, per esempio, da Atteone, Penteo, Marsia o Ippolito, per questo forse la sua storia spicca con un senso di orrore così accentuato. Comunque, persino nel racconto di Filomela il seguito della narrazione dà ampio rilievo a Procne che, simile a una Furia, prima immagina la castrazione e lo smembramento del criminale marito, poi, in una scena cruenta, fa a pezzi il figlioletto. La descrizione di Procne che taglia la gola al bambino, lo fa a pezzi, lo mette sullo spiedo, cuoce «le membra che ancora trattenevano un po' di vita» (VI 643 sgg.), lo colpisce mentre quello grida: «mamma, mamma», «né volge lo sguardo» (v. 642) quasi rivaleggia con lo scuoiamento di Marsia. Un'analoga completezza descrittiva caratterizza l'uccidi-

¹ Per una discussione recente cfr. Bartsch 1997, pp. 10-47.

sione di Pelia da parte delle figlie, architettata da Medea nel libro seguente (VII 336-49).

Dove ci sono contemporaneamente vittime maschili e femminili, quelle maschili ricevono un'attenzione maggiore. I figli di Niobe, per esempio, muoiono in modi più dolorosi e fisicamente più vividi rispetto alle figlie (VI 235-8, 244-51); solo una delle figlie riceve una ferita descritta nei particolari quando «estrae le frecce conficcate nella sua carne», ma anche lei cade a terra in modo piuttosto gentile (*relanguit*), in un abbraccio di morte con un fratello (VI 290-1). Tisbe in un certo senso muore due volte, dapprima nell'erronea deduzione di Piramo, e poi nella realtà (IV 107-18, 162-3), ma i particolari fisici sono limitati al fatto che cade sulla lama ancora calda (vv. 162-3), mentre Piramo, quando muore, «estrae il coltello dalla ferita ardente» e fa zampillare il suo sangue come l'acqua che sgorga da un tubo rotto (vv. 121-4): un altro di quei passi il cui tono è difficile da giudicare. La storia di Cefalo e Procri nel libro VII presenta molti paralleli con quella di Piramo e Tisbe: un errore dell'amante porta al ferimento a morte della donna, ma in questo caso, muore solo la donna, e sebbene la sofferenza di Procri sia descritta in termini simili a quella di Didone, alla fine è Cefalo, e non Procri, il centro emotivo della storia, che egli racconta in prima persona¹. Nell'episodio di Aci e Galatea, è solo il giovane Aci a soffrire gli effetti fisici della gelosia rabbiosa di Polifemo (XIII 864-84).

Scilla è una parziale eccezione a questa tendenza a concentrare i particolari della mutilazione sul corpo maschile, ma la sua storia, come quella di Filomela, appartiene all'area della sessualità piuttosto che a quella della violenza in sé; e in quell'ambito è predominante il corpo femminile, in quanto considerato principalmente dal punto di vista sessuale. È interessante sottolineare il contrasto con la tragedia greca, dove gli uomini che patiscono delle violazioni ai loro corpi vengono spesso paragonati alle donne²; questa situazione, tuttavia, può riflettere l'insieme di

fattori storici e sociali dell'Atene del V secolo, con le sue divisioni estreme fra ruoli maschili e femminili. È possibile che le violazioni fisiche subite dai personaggi maschili delle *Metamorfosi* siano anche la proiezione di preoccupazioni per l'autonomia e la perdita di potere e di autorità (cioè di virilità) sotto il principato; siccome però il poema non lo rende esplicito, è più naturale interpretare i racconti di violenza sessuale per quello che sembrano, cioè parte del persistente interesse per la sessualità nell'opera, sebbene altre implicazioni non debbano necessariamente essere escluse.

La tendenza di Ovidio a concentrare l'attenzione sulle mutilazioni del corpo maschile piuttosto che femminile è particolarmente evidente nella storia di Atteone, che, come quelle di Ermafrodito e Salmacide e di Ceneo/Ceni, gioca sull'inversione dei ruoli sessuali abituali. Il racconto di Atteone è uno scenario di stupro a rovescio: durante la calura di mezzogiorno, il giovane entra come intruso nel riparo di Diana, una remota grotta in una vallata coperta da un fitto bosco, nel momento in cui la dea si sta bagnando insieme alle ninfe; Atteone è un potenziale Giove che incontra una potenziale Callisto, ma questa vergine cacciatrice rovescia i ruoli di Giove e Callisto (come Giove ha rovesciato i ruoli non sessuali di Callisto e Diana, II 425-33) e trasforma l'intruso maschile in una bestia esposta ai pericoli e ai terrori del mondo selvaggio. La ninfa per eccellenza, Diana stessa, ora diventa l'assalitore¹.

Questo secondo livello di inversione, la trasformazione del cacciatore in bestia cacciata, determina l'esito finale. La condizione di Atteone successiva alla trasformazione sposta interamente su di lui la potenziale vulnerabilità di Diana ma, a differenza della dea, il giovane è privo di una folla di seguaci che gli facciano da scudo, e invece di guidare i suoi compagni di caccia e la sua muta di cani, è lui la preda solitaria, attorniata da ogni lato dai suoi stessi cani che «affondano i loro muscoli nel suo corpo»²; mentre all'ini-

¹ Sull'importanza della narrazione in prima persona di Cefalo cfr. Segal 1978. Per il parallelo fra Procri e Didone cfr. VII 845 e 854 sg. con Virgilio, *Aen.* IV 686.

² Cfr. Zeitlin 1985, p. 77 sg.; Loraux 1989, p. 48 sgg.

¹ Per il contesto e i suoi rovesciamenti cfr. Segal 1969a, p. 44 sgg.

² Secondo la lezione di uno dei più antichi manoscritti, il *fragmentum Lipsiense*, che al v. 249 ha *uisce* invece di *corpora*, i cani affondano i loro muscoli «nelle sue viscere» piuttosto che «nel suo corpo». Nonostante la lacerazione della carne sia abbastanza

zio Atteone aveva posto fine alla caccia quando ne aveva avuto «abbastanza» (III 149 *satis*), Diana ne ha «abbastanza» della sua ira (*ira ... satiata Dianae*) solo quando la vita di Atteone si conclude «a causa di moltissime ferite» (III 249-52). La combinazione della caccia, del corpo nudo di Diana e della metamorfosi in cervo mette in rilievo la mancanza di protezione dei corpi animali, e lo sbranamento che segue produce l'immagine raccapricciante di un corpo umano esposto al destino di un corpo animale, nudo nel mondo feroce della natura – sebbene sia una ferocia creata dallo stesso artificio umano della caccia.

La storia di Atteone viene richiamata nella mutilazione parimenti cruenta di Penteo alla fine del libro III. Come Atteone tentava di supplicare i suoi assalitori con braccia che non aveva più (III 240-1), così Penteo «non ha braccia da tendere a sua madre, ma mostra le sue mutilazioni là dove le membra sono state strappate via e grida rivolto a lei: "O madre mia, guarda!"». L'appello all'orrore e al *pathos* visivi, tuttavia, sortisce l'effetto opposto a quello desiderato, e nella sua follia Agave, come unica reazione, a quella vista leva l'urlo delle Baccanti (III 725 *uisis ululauit Agaue*) e per tutta risposta stacca la testa al figlio rivolgendosi alle sue compagne un grido di vittoria (v. 728).

La simmetria delle due zie, le sorelle di Agave, che strappano il braccio destro e sinistro di Penteo fa da coreografia al sanguinoso smembramento con un'eleganza formale che smorza l'orrore (III 721-2). Ma ancora meno in sintonia con il tono generale è la similitudine che chiude l'episodio (III 729-31) *non citius frondes autumnus frigore tactas / iamque male haerentes alta rapit arbore uentus, / quam sunt membra uiri manibus direpta nefandis* («Il vento non porta via le foglie toccate dal freddo autunnale e ora attacca a malapena all'alto albero più velocemente di quanto le membra dell'uomo erano strappate a pezzi dalle mani criminali»). I versi riecheggiano la similitudine di Virgilio che descrive la moltitudine dei morti che Enea incontra sulla riva dello Stige quando

comune nelle *Metamorfosi*, questo è l'unico luogo in cui Ovidio usa il verbo composto *dilacerare*, «fare a pezzi», al posto del semplice *lacerare* (III 250 *dilacerant falsi dominum sub imagine cerui*).

entra nell'aldilà (*Aen.* VI 309-12). L'effetto di Ovidio è difficile da valutare, ma egli certamente giustappone la violenza emotiva e fisica della scena euripidea, che è la sua fonte immediata, alla più pacata distanza epica e alla compassione di Virgilio. La similitudine virgiliana, come la sua imitazione nel terzo canto dell'*Inferno* di Dante, appartiene alla poesia della mortalità tipica della tradizione epica che risale fino a Omero, con il riconoscimento che la sofferenza è inerente alla vita umana. Ovidio trasforma il gentile cadere delle foglie in Virgilio – *lapsa cadunt folia* – nella violenta azione lacerante del vento (*rapit*), e pur riecheggiando questo celebre passo dell'*Eneide*, attira l'attenzione sulla letterarietà del suo testo, ricordandoci che la scena stessa un tempo faceva parte di un dramma e che anche noi lettori ci troviamo, per così dire, in un dramma. L'intertesto nell'intertesto è come un dramma sul dramma, una sorta di gioco, e può anche essere che Ovidio voglia sottintendere che noi possiamo assorbire l'orrore fino a un certo limite, e che oltre un certo punto scene di questo tipo diventano spettacoli imbarazzanti, un equivalente letterario dei giochi e dei combattimenti gladiatori che si svolgevano al circo.

Il libro seguente, il quarto, contiene un'altra mutilazione, voluta dalla divinità e messa in atto da membri della famiglia, che offre un indizio per interpretare quella similitudine che destava qualche perplessità. Nel suo continuo odio per Tebe in quanto città delle avventure amorose di Giove, Giunone affligge Atamante e Ino con uno sconvolgimento dionisiaco simile a quello di Penteo. Questo episodio segue immediatamente la vendetta di Bacco ai danni delle Minieidi, che ha come risultato il fatto che il potere del dio viene saldamente stabilito a Tebe (IV 416-7 *tum uero totis Bacchi memorabile Thebis / nomen erat*, «allora di fatto la fama di Bacco era celebrata in tutta Tebe»). Giunone, con invidia, fa le sue rimostranze contro il successo di questo odiato figlio di Giove e della tebana Semele, e decide di ritorcerlo contro il suo odiato nemico (IV 428-30) *ipse docet quid agam (fas est et ab hoste doceri), / quidque furor ualeat, Penthea caede satisque / ac super ostendit* («Bacco stesso mi ha insegnato che cosa fare [è giusto imparare anche da un nemico], e il potere di cui gode l'adirata follia egli lo mostra sufficientemente e più che sufficientemente con il massacro di Penteo»).

Dopo aver stabilito questo forte legame con la narrazione tebana degli episodi precedenti, e in particolare con la morte di Penteo raccontata alla fine del libro III, la dea discende nel Tartaro e lascia libera la Furia Tisifone (IV 432-511). Ovidio in questo caso attinge abbondantemente alle analoghe azioni compiute da Giunone contro Amata e Turno nel libro VII dell'*Eneide*, ma la discesa della dea nell'aldilà in IV 432-66 riecheggia quella di Enea nel VI libro dell'*Eneide*. Nel suo «imparare dal massacro di Penteo», quindi, Giunone sta anche imparando dalla similitudine virgiliana del libro precedente e dal suo contesto nell'*Eneide*; quella che però era una figura retorica alla fine del libro III si sviluppa ora in una narrazione dettagliata e precisa della discesa nell'oltretomba. Ovidio in questo modo dimostra la sua abilità nel combinare e nell'adattare materiale di Virgilio in situazioni differenti e mostra anche la sottigliezza con cui sa tessere insieme dei racconti collegati in narrazioni continue tramite associazioni e riecheggiamenti accuratamente pianificati. Gli orrori del Tartaro sono appropriati alla sanguinosa violenza dei racconti di Penteo e di Atamante-Ino, ma Ovidio sottolinea il progressivo aumento della violenza quando il piccolo cenno intertestuale dell'oltretomba alla fine del libro III diventa una vera e propria immersione nel Tartaro nel libro IV.

Il libro VI contiene alcune delle mutilazioni più orribili del poema nonché altri tormenti fisici, poiché include la trasformazione di Aracne in ragno, l'uccisione dei dodici figli di Niobe, lo scuoiamento di Marsia, il tentativo di Tantalo di imbandire agli dèi le carni di suo figlio Pelope e lo stupro di Filomela, che comprende a sua volta l'episodio del taglio della lingua e Procne che si vendica del marito violentatore Tereo, facendo a pezzi il figlio Iti e cuocendone le carni, un banchetto alla maniera di Tieste. Le prime tre storie, Aracne, Niobe e Marsia riguardano mortali (o semimortali) puniti dagli dèi per la loro superbia, e in tutti e tre i casi, come anche per Atteone, Ovidio mette in dubbio la giustizia della punizione. Tuttavia egli mostra differenti prospettive sulla giustizia divina, che non è sempre programmaticamente condannata: la storia di Latona e dei contadini lici, che segue la coppia Aracne-Niobe e precede immediatamente il racconto di Marsia e

Apollo, mostra una divinità tanto paziente e simpatetica quanto Apollo è arrogante e sadico.

Se da un lato il corpo rappresenta l'idea del bello, questi episodi mostrano che può anche essere un oggetto che suscita orrore e disgusto: Ovidio, sulla scia dell'arte ellenistica, esplora questi limiti. In quanto satiro, per esempio, Marsia nel libro VI è una figura grottesca; Ovidio lo giustappone a uno degli dèi più belli, Apollo, e la bruttezza di Marsia lo rende una vittima più appropriata alla spaventosa punizione dello scorticamento da vivo. Ovidio descrive la carne palpitante messa a nudo sotto la pelle e ci costringe a diventare spettatori delle «viscere pulsanti» (*salientia uiscera*) e degli organi esposti «che brillano nel petto» (VI 388-91); «potresti contarli», *possis enumerare*, dice Ovidio, e rivolgendosi al lettore, in linea con il suo consueto atteggiamento di rompere la convenzione epica della narrazione in terza persona, insiste sulla partecipazione visiva, quasi tattile a una scena che è di tortura e anche di dissezione anatomica, perché sentiamo le grida della vittima (VI 385-6)¹. È vero, Marsia non è umano, e il mito è un ben noto soggetto di rappresentazioni artistiche, eppure Ovidio ha cercato di mettere in risalto la violazione delle cavità del corpo di Marsia e il suo dolore; il dipinto di Tiziano, *Lo scorticamento di Marsia*, è un'interpretazione che riprende sia la crudeltà divina che il puro orrore fisico della scena di Ovidio, con l'aggiunta di un cagnolino che lecca il sangue mentre Apollo o Orfeo suona il violino.

Ovidio tiene Apollo sullo sfondo, ma le ninfe delle foreste e l'acqua corrente che seguono (VI 392-5) appartengono al tradizionale *locus amoenus*, associato con il mondo pastorale, con il piacere e con il paesaggio dell'arte; così come il lamento delle ninfe, dei satiri e dei pastori richiama i lamenti pastorali di Teocrito (*Idillio* 1) e di Virgilio (*Ecl.* 5 e 10). Il contrasto fra orrore e pietà, fra giustizia divina e fantasia pastorale è intensificato dalla ripetizione della parola *uenae*, usata in senso letterale per le vene della carne straziata di Marsia (VI 390) e in senso figurato per la terra,

¹ Cfr. anche VI 640, quando Ovidio riporta le grida del piccolo Iti.

che beve le lacrime delle ninfe che piangono Marsia e le trasforma poi nel fiume frigio (v. 397). Ma le lacrime delle ninfe orientano anche il lettore verso una simpatia gentile molto diversa dalla violenza brusca dell'inizio dell'episodio, e questo è un altro di quei cambiamenti di tono, caratteristici delle scene di estrema violenza fisica, che ci lasciano perplessi. Ovidio rovescia le categorie tradizionali al punto che ci chiediamo se egli non stia solamente mirando a degli effetti forti, sperimentando la gamma dei vari registri stilistici, o se stia godendo dell'esibizione di una «sensibilità barocca» o «anti-classica» che salta bruscamente da un tono o da un genere letterario all'altro¹.

Attraverso questi vividi particolari del corpo Ovidio solleva anche la questione dei confini dell'estetica: cosa costituisce la bruttezza e la bellezza? Il lamento pastorale per Marsia, con le sue associazioni di amore, perdita gentile e di una dolce, tenera tristezza, fa seguito a una scena in cui, letteralmente, il sangue è ovunque (VI 388 *cruor undique manat*). L'effetto stonato è simile a quello della morte di Atteone, in cui un *locus amoenus* pastorale è giustapposto alla violenza sanguinosa (III 155-82). Analogamente, nell'episodio di Aci e Galatea del libro XIII, il Ciclope buffone della poesia pastorale di Teocrito e Virgilio improvvisamente ritorna alla sua controparte omerica, cattiva e omicida: è come se Ovidio improvvisamente ripercorresse la storia della letteratura a ritroso, da Teocrito all'*Odissea*, per cui il suo Polifemo parte come il Ciclope malato d'amore di Teocrito ma poi bruscamente ritorna il mostro brutale del libro IX dell'*Odissea* (e del III dell'*Eneide*) quando colpisce lo sfortunato Aci con un pezzo di roccia staccato dal fianco della montagna².

¹ Sul «barocco» in Ovidio ved. p. XXVII nt. 2 Cfr. anche Tissol 1997, pp. 124-30, per il deliberato atteggiamento di Ovidio di distaccarsi con forza dal decoro «classico» tramite contrasti, come quello fra le budella di Marsia e le ninfe che piangono gentilmente nel libro VI.

² Sui contrastanti elementi costitutivi del Ciclope cfr. Segal 1969a, p. 60. Sugli echi letterari multipli nel Ciclope di Ovidio cfr. Farrell 1992, p. 240 sgg. e soprattutto p. 259 sg. per le implicazioni epiche dell'uccisione di Aci a opera di Polifemo.

5. *L'invasione del corpo: l'Invidia ed Erisittone*

Apollo e Polifemo mutilano i loro nemici con atroci ferite, ma le forze divine personificate mettono in atto contro il corpo un attacco ancora più insidioso. Nel libro II l'Invidia, *Invidia*, alita veleno dentro la sua vittima, la principessa ateniese Aglauro, e nel libro VIII la Fame, *Fames*, entra nel corpo di Erisittone e ne prende il controllo; ognuno di questi esseri semi-allegorici è immaginato come una sorta di spirito maligno che arriva di notte e fa stillare il suo veleno nelle vene e negli organi più interni della vittima (II 797-802 e VIII 816-20). Entrambe le visite suggeriscono una miscela dell'elemento fisico e di quello psicologico. Aglauro, invidiosa della fortuna della sorella che aveva un amante divino, è morsa da un dolore segreto, si consuma con un lento deperimento, si scioglie come ghiaccio sotto un sole incerto e arde come l'erba che brucia senza fiamma, dove persino il fuoco è in parte invisibile (II 805-10). La Fame «soffia sé stessa dentro» Erisittone, e procede dalle parti più esterne del corpo (gola, petto e viso) fin dentro le vene, che sono «vuote» nel doppio senso di essere esposte all'azione della Fame e di essere devastate dalla fame (VIII 819-20 *seque uiro inspirat, faucesque et pectus et ora / adflat et in uacuis spargit ieiunia uenis*). Quando la Fame se ne va, Erisittone sta già sognando il cibo e muovendo di conseguenza i denti, le mascelle e la gola (VIII 824-8) e, come Aglauro, si sveglia con la malattia che si sta diffondendo per il corpo; il tocco fisico della Fame nel corpo produce una follia selvaggia (vv. 828-9) *ut uero est expulsa quies, furit ardor edendi / perque avidas fauces immensaue uiscera regnat* («quando il sonno è spinto via, il fuoco della fame infuria e governa attraverso le mascelle golose e gli organi vitali senza fondo [di Erisittone]»)¹.

L'equivalente contemporaneo di questo orrore è il lugubre potere del vampiro, che rimane così affascinante nella cultura popolare e nel cinema: in entrambi i generi una forma mostruosa, pos-

¹ La correzione di Heinsius *incensaue* al posto della lezione dei manoscritti *immensaue* in VIII 829 è ingegnosa ma non necessaria: cfr. Anderson 1972, *ad loc.*

seduta da una forza soprannaturale, prende il controllo di un corpo addormentato infondendogli nelle vene dei veleni che agiscono sia sulla mente sia sul corpo; la forza di questo demone provoca un cambiamento nella personalità, così che la vittima perde il controllo della sua volontà o dei suoi processi vitali e a poco a poco si vede trasformare in una sorta di mostro. Ovidio però trasmette l'orrore soprattutto attraverso descrizioni concrete e visive di parti del corpo. Nel caso di Erisittone, una mostruosità interna è resa manifesta da un demone notturno che agisce sul suo corpo, trasformandone così l'intera identità nella vera forma del suo essere interno. La violenza emotiva del tiranno trova espressione nei particolari fisici della fame che agisce nel suo corpo impazzito, il cui fulcro diventano gli *immensa uiscera*, «le viscere senza fondo» che ora ne definiscono l'insaziabilità. Il potere tirannico del re si volge all'interno contro sé stesso, e il suo «governo» diventa il regno «smisurato» che la Fame ha insediato dentro il suo stesso corpo: la Fame governa attraverso i suoi organi vitali smisurati, *per immensa uiscera regnat*. Per rinforzare l'ossimoro di un regno di dimensioni ridotte fatto di *uiscera* ma che tuttavia è «smisurato» in estensione, i versi successivi elencano i regni del mare, della terra e dell'aria, che sono svuotati dall'insaziabile fame di Erisittone (v. 830 sg.). Nelle ultime fasi di questa trasformazione interna il ventre di Erisittone è divenuto un profondo abisso o gorgo che, come un mostro marino, divora tutti i beni della casa (v. 843 *altique uoragine uentris*, letteralmente «il gorgo del suo profondo ventre»); la mostruosità che prende il controllo del suo corpo viene così gradualmente svelata come la manifestazione della furia omicida e della tirannica perdita di controllo che lo aveva portato ad abbattere l'albero sacro a Cerere e a volgere la sua ascia contro il pio servitore che aveva cercato di fermarlo.

L'invasione notturna delle profondità del corpo a opera di Invidia o di Fame è di natura sia fisica sia spirituale, e l'afflizione demoniaca personificata è un emblema della malattia morale interiore: l'ingordigia e il desiderio monomaniacali della Fame sono una proiezione della mentalità tirannica e al tempo stesso un'afflizione del corpo; allo stesso modo i tratti fisici di Invidia – il petto verde di bile, la lingua piena di veleno e i serpenti mezzi mangiati

che stava divorando – sono realizzazioni visionarie e semi-allegoriche di quello che chiameremmo patologia dell'invidia. L'Invidia arriva come una forza divina che fa inaridire i campi e seccare l'erba e il cui alito corruttore «contamina popoli, città e case»; rapidamente arriva alla città natale della sua vittima, Atene, che era stata «fiorente» (II 795 *uirentem*) delle sue gloriose creazioni umane così come i campi distrutti erano stati «fiorenti» di messi (II 791 *florentia proterit arua*). Queste vivide immagini di un orrido mostro soprannaturale, tuttavia, assumono a poco a poco un significato psicologico come attributi dello stato emotivo patologico della stessa Aglauro.

Quando l'Invidia svolge il compito assegnatole, i suoi veleni agiscono sull'anima di Aglauro sia in senso letterale sia come metafora della stessa deformità emotiva della fanciulla: «le tocca il petto (di Aglauro) con una mano tinta di ruggine e riempie il suo seno di rovi uncinati e soffia dentro di lei il nocivo veleno e sparge questo veleno simile alla pece nelle sue ossa e nei suoi polmoni» (II 798-801). Il racconto slitta con facilità fra l'infezione delle parti più interne del corpo di Aglauro e i disturbi che agiscono nella sua mente, e così nei versi successivi la presenza dell'Invidia assume una forma psicologica più esplicita (II 802-5) *neue mali causae spatium per latius errent, / germanam ante oculos fortunatumque sororis / coniugium pulchraque deum sub imagine ponit / cunctaque magna facit* («Per evitare che le cause del male errino per uno spazio più ampio, l'Invidia mette davanti agli occhi [di Aglauro] sua sorella e il felice matrimonio di lei e il dio nella forma di una bella immagine e rende ogni cosa grandiosa»).

La visione immaginaria di Aglauro della felicità di sua sorella è definita razionalmente come causa delle sue emozioni, appartenente all'immaginario mitico che dà estensione spaziale ai fantasmi di un cervello febbricitante (v. 802 *neue mali causae spatium per latius errent*).

L'angosciata vita emotiva di Aglauro si dispiega in un mondo da incubo fatto di malattia, crescita appassita ed emanazioni velenose, e i particolari fisici dell'Invidia e delle sue azioni all'interno del corpo di Aglauro conferiscono una freschezza, una concretezza e una vivida realtà corporea alle convenzionali metafore della

sofferenza mentale. Entrando nel flusso sanguigno e negli organi vitali di Aglauro, l'Invidia trasferisce la propria mostruosità nella sua vittima, agendo con un'energia e un'efficienza demoniache che sono ancora più terribili in quanto invisibili e interne. La metamorfosi di Aglauro, operata da Mercurio, pone fine alle sofferenze della fanciulla, ma anche l'intensa descrizione fisica prosegue le azioni di una forza estranea che sta all'interno del corpo, che altera radicalmente il suo essere (vv. 819-32). La pietrificazione non avviene tutta insieme, al contrario Ovidio mette in evidenza i particolari somatici quando il veleno si spande inesorabilmente dalle membra più esterne agli organi più interni e a mano a mano vince la resistenza del corpo (vv. 823-8) *sed genuum iunctura riget frigusque per unguis / labitur et pallent amisso sanguine uenae; / utque malum late solet immedicabile cancer / serpere et inlaesas uitiatas addere partes, / sic letalis hiems paulatim in pectora uenit / uitalesque uias et respiramina clausit* («Ma le giunture delle sue ginocchia si irrigidiscono e il freddo scivola attraverso le unghie, e le sue vene diventano pallide a causa della perdita del sangue. E proprio come un cancro maligno e incurabile è solito avanzare e aggiungere le parti [del corpo] non danneggiate a quelle che sono state corrotte, così il mortale freddo invernale a poco a poco entra nel petto di lei e chiude le vie della vita e del respiro»).

I condotti del sangue e del respiro, il petto nel quale il freddo penetra gradualmente, la similitudine del cancro incurabile che avanza estendendosi alle parti sane, instaura un'inconfondibile continuità con la visita notturna dell'Invidia¹, per cui questa metamorfosi finale esterna completa quella emotiva interna, operata dai veleni dell'Invidia. L'episodio si conclude con la mente stessa di Aglauro che «infetta» o «contamina» la pietra come l'Invidia aveva contaminato la città (v. 832 *sua mens infecerat illam*; cfr. vv. 793-4 *adflatuque suo populos urbesque domosque / polluit*).

Nell'episodio di Erisittone i vividi particolari descrittivi della Fame, il pallore, la pelle scabra, lo spazio vuoto al posto del ventre, le giunture gonfie (VIII 801-8), alludono a quello che questo

tiranno assassino diventerà, ma richiamano l'attenzione anche sulla mostruosità che sta divenendo visibile in lui. Il furore rabbioso della sua fame (v. 828 *furit ardor edendi*) è assimilato a una conflazione che divora tutto (vv. 837-9) e poi di fatto diventa un «fuoco» nella sua gola (vv. 845-6 *implacataeque uigebat / flamma gulae*). In realtà, l'espressione *semperque locus fit inanis edendo* («e con tutto ciò che mangia c'è sempre un posto vuoto»: v. 842) richiama il corpo emaciato della Fame, in cui «al posto del ventre c'era posto per il ventre» (v. 805 *uentris erat pro uentre locus*): quella di Erisittone diventa ora una versione dell'anti-corpo fantasmagorico della Fame stessa.

Un paragone con il modello di Ovidio, l'*Inno a Demetra* di Callimaco, chiarisce la svolta psicologica che assume la narrazione. Mentre Callimaco (come richiesto dalla forma innodica) inizia la sezione corrispondente della sua narrazione con la dea e il suo bosco (Cer. 24 sgg.), Ovidio inizia con l'empietà di Erisittone e descrive il bosco solo in seguito, in rapporto al carattere del protagonista (VIII 739 sgg.)¹. In Callimaco il taglio del bosco ha un motivo specifico, la costruzione di una sala da banchetto (Cer. 54 sg.), e il crimine è introdotto solo in termini vaghi come rovesciamento della «sorte favorevole» della famiglia di Erisittone, i Triopidi, quando «un peggiore consiglio si impadronì di Erisittone» (Cer. 31 sg.); nella narrazione di Ovidio, invece, il motivo specifico è soppresso, e il gesto empio deriva dal carattere stesso di Erisittone, cioè dalla violenza che è insita in lui e dal disprezzo per gli dèi (VIII 739-40). Il suo attacco al bosco pertanto sembra l'esplosione improvvisa di una personalità viziosa e squilibrata.

Il ruolo rilevante che Ovidio attribuisce al corpo determina

¹ Brevemente notata, p. es., da Haupt – Korn – Ehwald 1966, ad II 832.

¹ I vv. 23-4 dell'inno di Callimaco, tuttavia, potrebbero aver fatto menzione delle maniere crudeli di Erisittone; il v. 23 è un avvertimento generale rivolto ai mortali riguardo alle «trasgressioni» e il lacunoso verso successivo probabilmente lo applicava a Erisittone. Sebbene Ovidio segua Callimaco per la struttura generale di un crimine contro gli dèi seguito dalla descrizione del bosco, a questo punto della sua narrazione è tuttavia molto più specifico riguardo al carattere di Erisittone. Per ulteriori discussioni dell'uso di Callimaco da parte di Ovidio e delle modifiche apportate cfr. Hollis 1970, p. 130 sgg. e il suo commento *ad loc.*; Anderson 1972, p. 401 e le note a VIII 829, 846, 877 sg.; Galinsky 1975, pp. 5-14; Solodow 1988, pp. 160-2.

forti differenze con la versione di Callimaco. Al posto del contatto diretto con Demetra, prima sotto travestimento e poi nella sua epifania, presente in Callimaco (*Cer.* 40-64), Ovidio manda un'ambasciata della dea alla Fame, con la conseguente *ἐκφρασις* dell'essere mostruoso (*Met.* VIII 777-813). Anche in Callimaco la punizione di Erisittone è sociale piuttosto che corporale, perché la sua famiglia è disonorata e rovinata dal bisogno di soddisfare il suo insaziabile appetito (*Cer.* 72 sgg.). In Ovidio il crimine di Erisittone è esso stesso un atto di mutilazione: quando egli attacca l'albero nel bosco sacro, è come se facesse un taglio in un corpo umano, poiché l'albero trema, geme e impallidisce come una persona vivente, e soffre per una ferita che è paragonata all'uccisione di un toro al sacrificio quando «il sangue sgorga dal collo che è stato reciso» (vv. 761-4). Gli impulsi omicidi dietro questo attacco sono completamente svelati quando Erisittone si rivolta contro il pio servitore che cerca di interferire e «gli mozza la testa e poi ritorna a tagliare la quercia che egli attacca ancora una volta» (VIII 769).

In modo appropriato, la fine di Erisittone giunge non come un lento deperimento da fame, ma come un violento strappare, mordere e lacerare la carne quando l'uomo affamato volge la sua furia contro sé stesso (VIII 875-8). Al contrario dell'effetto dell'Invidia su Aglauro, che era uno «sciogliersi» come per opera di un lento deperimento (II 807-8 *lentaque miserrima tabe / liquitur*), la Fame agisce su Erisittone con un movimento aggressivo dei denti (VIII 825 *dentemque in dente fatigat*), che a sua volta risale alla furia stessa della Fame quando «strappa l'erba rada con le unghie e con i denti» (VIII 800 *unguibus et raras uellentem dentibus herbas*). Alla fine la fame di Erisittone diventa una «dura malattia» alla quale veniva a mancare il nutrimento (v. 876 *deerantque graui noua pabula morbo*). La sentenza punitiva di Cerere era di «lacerarlo tramite la Fame portatrice di peste» (v. 784 *pestifera lacerare Fame*), e il verbo *lacerare* diviene orribilmente letterale quando Erisittone porta a compimento la maledizione della dea «lacerandosi» le membra (cfr. v. 877).

La dea di Callimaco, semplicemente, «getta su di lui [Erisittone] la fame crudele e selvaggia, ardente, potente, ed egli era tor-

mentato da grande malattia» (*Cer.* 66-7 *αὐτίκα οἱ χαλεπὸν τε καὶ ἄγριον ἔμβαλε λιμὸν / αἰθῶνα κρατερόν, μέγала δ' ἔστρεψεν οὐσῶν*); la fame è potente in quanto «malattia», ma non ha nessuno dei vividi attributi somatici della narrazione di Ovidio, né ci sono i particolari della sua marcia all'interno della vittima. In Ovidio, la metafora di Callimaco relativamente mite, espressa dall'aggettivo «ardente» si espande in un'immagine di fuoco rabbioso, rendendo la fame un abisso figurato in cui Erisittone affonda il suo patrimonio come se affondasse «fin dentro la sua carne più interna» (v. 846 *tandem demisso in uiscera censu*). L'equivalente callimacheo più vicino è la forte metafora «i suoi denti prosciugarono le ricchezze della casa» (*Cer.* 113 *τὸν βαθὺν οἶκον ἀνεξήραναν ὀδόντες*), ma Ovidio fa un uso molto più fisico dei denti nella descrizione del sogno di Erisittone quando la Fame entra nel suo corpo (vv. 825-6 *oraeque uana mouet dentemque in dente fatigat / exercetque cibo delusum guttur inani*, «egli muove la bocca a vuoto e affatica dente con dente, e fa lavorare la gola delusa con del cibo vuoto»). Il racconto di Ovidio termina con le immagini della malattia, la lacerazione auto-cannibalesca delle membra e il paradosso di «nutrire il corpo riducendolo» (v. 878 *infelix minuendo corpus alebat*). «Corpo» è quasi l'ultima parola dell'episodio; questo corpo tormentato che prende il controllo di qualsiasi cosa e crea un mondo di mostruosità¹.

Le tribolazioni di Mida nel libro XI mettono in risalto in modo comico il contrasto con Erisittone. Anche Mida è bramoso di «lacerare il cibo con denti golosi» (XI 123 *auido conuelleret dente parabat*), e anche lui «arde» per effetto della sua afflizione (XI 129-30 *sitis arida guttur / urit*). Ovidio rende ingegnosamente l'effetto fisico della maledizione che incombe su Mida rievocando la sensazione del dente sul duro metallo (XI 123-4), incoraggiandoci a immaginare visivamente l'oro liquido che cola nella bocca con un invito diretto al lettore a «guardare» (XI 126 *fusile per rictus*

¹ La mostruosità di un simile atto di auto-divorarsi può ispirare anche l'immaginazione contemporanea, come nella fantasia da incubo di W.R. Burroughs, *My education: A book of dreams*, New York 1995, brani scelti in «Harper's Magazine» dicembre 1994, p. 24.

aurum fluitare uideres, «avresti potuto vedere l'oro liquido che scorreva nelle sue mascelle»). Ma la prova a cui è sottoposto Mida è rapidamente conclusa da una preghiera che viene esaudita dalla «gentile divinità degli dèi» (vv. 133-5): nonostante tutta la sua follia, Mida riconosce il potere degli dèi e i limiti della forza umana, che Erisitone non impara mai ad apprezzare.

6. Padri e madri, nascita e maternità

Il poema di Ovidio dà ampio spazio ai ruoli parentali dei suoi personaggi. Padri e madri sono preoccupati per i loro figli (Sole/Febo e Fetonte nel libro II, Pandione e Filomela nel VI, Egeo e Teseo nel VII, e ovviamente Giove ed Ercole nel IX); le divinità maggiori, come Venere e Giove, appaiono sia come genitori sia come amanti: Giove, avendo sedotto Callisto, interviene per evitare che il figlio, ormai quindicenne, ferisca sua madre (II 496-597); Venere, la cui *lasciuita* è messa in luce nella storia di Adone del libro X, è una madre che si dà molto da fare per il figlio Enea al momento della sua morte in XIV 581-608; d'altro canto, l'ostilità di Giunone verso i figli nati dagli amori di Giove è un *Leitmotiv* ricorrente che offre a Ovidio un comodo collegamento fra i vari racconti.

Nonostante nella tradizione letteraria le madri addolorate siano molto più numerose dei padri addolorati (Cerere nel libro V, Niobe nel VI, Aurora addolorata per Memnone nel XIII), il poema presenta comunque la sua percentuale di padri addolorati (i padri di Dafne e Io nel libro I, Sole/Febo che piange la morte di Fetonte nel II, Dedalo che si dispera per Icaro nel VI). Giove è pronto a prestare il suo aiuto ad Aurora quando questa lamenta la morte di Memnone (XIII 600), così come fa con Venere quando gli chiede un aiuto postumo per Enea (XIV 594-5), sebbene nel caso di Giulio Cesare Giove debba bilanciare la sua solidarietà con i decreti del Fato (XV 807-42). La storia dei Niobidi mostra il *pathos* provocato dalla morte dei figli, e persino la vendicativa Latona, la cui ira determina la loro strage (VI 204-13), nella storia immediatamente successiva appare come una giovane madre che, con i pic-

coli Apollo e Diana, chiede acqua ai contadini lici; in questo caso la vendetta di Giunone è meno ambigua (VI 339-81).

Ovidio circonda di un orrore particolare i crimini commessi dai genitori ai danni dei figli o viceversa (come nel caso di Scilla e Niso nel libro VIII e di Mirra e Cinira nel X). Quando i genitori uccidono i propri figli, lo fanno a causa di una follia mandata dagli dèi (Agave nel libro III, Atamante e Ino nel IV), o di una passione disperata (Procne nel libro VI), o di un dolore e di un lutto, tragico conflitto che sfocia in suicidio (Altea nel libro VIII), o di una costrizione da parte degli dèi (Agamennone e Ifigenia)¹. L'inganno con cui Medea induce le Peliadi a uccidere il loro padre nel libro VII costituisce la *climax* del graduale mutamento del personaggio da fanciulla innocente a incantatrice pericolosa, ma Ovidio sopprime la parte della storia in cui è Medea a uccidere i suoi figli, come fa anche nel caso delle Miniadi nel libro IV.

La tradizione mitica a cui attinge Ovidio è piena di «generò», ma nella maggior parte delle sue narrazioni il momento del parto è omesso o menzionato solo brevemente (così, p. es., per Callisto, Liriope, per la moglie di Pigmalione, per Chione, per Teti), persino nel caso dei parti proto-cesarei di Bacco da Semele e di Asclepio da Coronide (III 308-14, II 609-30). L'atto della fecondazione in genere rimane saldamente ancorato alla tradizione della conquista eroica incentrata sul maschio, ma Ovidio sovverte anche il punto di vista tradizionale, nel modo più spettacolare nel caso della nascita del più grande degli eroi epici, Achille. L'assalto di Peleo a Teti addormentata e lo spavento di Peleo alla vista delle forme che Teti assume per sfuggirgli imprime a questa procreazione un tono deliberatamente antierico: Peleo di fatto deve fare ben due assalti a Teti, ogni volta quando lei è addormentata (XI 238 sg., 257 sgg.); la prima volta è spaventato e messo in fuga dalla trasformazione di Teti

¹ Persino nel sacrificio di Ifigenia Ovidio sfuma in parte il *pathos* del rifiuto opposto da Agamennone all'appello di sua figlia in Lucrezio: cfr. Lucrezio, I 93-4 *nec miserae prodesset in tali tempore quibat / quod patrio princeps donarat nomine regem* («né poté giovare alla sfortunata fanciulla in un simile momento il fatto che era stata la prima a dare il nome di padre al re») e Ovidio, *Met.* XII 29-30 *postquam pietatem publica causa / rexque patrem uicit* («dopo che il bene comune ebbe sconfitto la pietà e il re ebbe la meglio sul padre»).

in tigre (v. 245 sg.); poi, incoraggiato dal consiglio di Proteo, fa il suo secondo tentativo, e vince la resistenza di Teti intrappolandola e immobilizzandola con reti e funi (vv. 257-62). Quindi Teti è dimenticata, e il poeta continua congratulandosi con Peleo, «felice per suo figlio, felice anche per sua moglie, e se si potesse rimuovere il crimine commesso ai danni di suo fratello Foco che egli assassinò, un uomo che ottenne tutto. Colpevole del sangue di suo fratello e scacciato dalla casa paterna» (XI 266-8); proprio la rapidità della narrazione e la specificazione che il successo del «felice Peleo» è macchiato dall'assassinio di suo fratello aumentano la parodia dell'eroe epico che tutto conquista.

Sebbene la tradizione epica gli imponga di prestare maggiore attenzione al corpo maschile che a quello femminile, Ovidio è un'eccezione tra gli autori classici, e in particolare tra quelli epici, per la sua attenzione alla sola esperienza unicamente femminile, il parto e la maternità¹. La descrizione fatta da Pitagora del ciclo della vita umana, per esempio, fornisce una descrizione simpatetica dei disagi della gravidanza sia per il figlio che per la madre, quando «giacemmo nascosti nel grembo della nostra prima madre solamente in qualità di semi e di speranza di (futuri) esseri umani: la natura ha apposto le sue abili mani e non ha permesso che i corpi sepolti negli organi vitali della nostra gonfia madre fossero (in tal modo) costretti, e così li mandò fuori dalla loro casa nell'aria vuota» (XV 216-20 *fuit illa dies, qua semina tantum / spesque hominum primae matris latitauimus aluo: / artifices natura manus ad-*

¹ Nell'uso ricorrente in Ovidio dei verbi *nitor* ed *enitor* per designare il travaglio c'è una forma di riconoscimento del dolore e dello sforzo del parto: cfr. Lucrezio, V 210 sgg. In V 259 Ovidio descrive la sanguinosa nascita di Pegaso dal collo della Gorgone decapitata (*materno sanguine nasci*), uno spostamento verso l'alto che riconosce il dolore e la violenza del parto (sviluppato ancora di più in *Fasti* III 450-2), che sono però temperati dall'irrealità mitica del contesto. La tradizione poetica classica in genere non entra nel dettaglio del parto, sebbene talvolta ne riconosca i pericoli e il dolore, come nella similitudine di *Il.* XI 269-71, b. *Ap.* (sezione delia) 91-126 (cfr. v. 91 sg. «per nove giorni e nove notti Latona era trafitta dai dolori senza speranza del parto»), Euripide, *Med.* 250 sg. («stare tre volte accanto allo scudo [in guerra] piuttosto che partorire una sola volta») o *Ion* 944, 1595 sg. Cfr. anche Callimaco, *Iou.* 15-34, dove il parto letterale di Rea è bilanciato dal «facile parto» figurato con cui la Terra (v. 29) genera il fiume Neda perché Rea vi possa lavare Zeus.

mouit et angi / corpora uisceribus distantiae condita matris / noluit eque domo uacuas emisit in auras).

La Natura che «appone le sue abili mani» (*artifices natura manus admouit*) è quasi personificata come una gentile levatrice in una scena di parto¹. Nella storia di Ifi alla fine del libro IX i particolari del parto accrescono la simpatia per la madre della fanciulla che ha ricevuto dal marito l'ordine di esporre il neonato nel caso sia una femmina (IX 673-9), e la preghiera a Iside rivolta dalla madre disperata proprio prima del parto (vv. 698-706) viene esaudita dalla dea con la miracolosa trasformazione di Ifi in un fanciullo alla fine dell'episodio (IX 770-97). Come capita spesso nelle *Metamorfosi*, l'abilità di Ovidio nel dipingere le emozioni dei suoi personaggi in una situazione credibile e coinvolgente conferisce alla meraviglia soprannaturale uno spessore e un interesse umani.

Due episodi indugiano ancora più a lungo sui particolari del parto: Alcmena nel libro IX e Mirra nel X. Il primo affianca in modo interessante la concezione eroica, vista in una prospettiva maschile, della nascita di un erede a un punto di vista più orientato in senso femminile. Gli dèi decretano l'apoteosi di Ercole, e all'improvviso la scena si sposta dall'Olimpo ad Argo, dove l'anziana Alcmena sta conversando con la nuora Iole, ora incinta di Illo, e descrive quanto fosse stato difficile partorire Ercole. La scena inizia in una prospettiva eroica: Illo «ha riempito il grembo (di Iole) del nobile seme» (IX 280); Alcmena, comunque, continua a raccontare il suo travaglio eccezionalmente difficoltoso e fornisce alla mamma in attesa precisi particolari fisici: la pesantezza del grembo, che la piegava così tanto da renderla sicura che il padre fosse Giove (vv. 288-9), il dolore per sette giorni e sette notti, le grida e le preghiere (vv. 292-4); e anche solo al ricordo, la donna percepisce un freddo brivido e prova dolore (vv. 290-1).

Il tono poi passa dal domestico al mitico quando Alcmena racconta di come l'ostilità di Giunone aveva impedito alle dee del

¹ Ovidio è molto più specifico dal punto di vista fisico e alquanto meno metaforico sul parto di quanto sia Lucrezio, V 218-27, a cui egli si sta riferendo (come spero di discutere in modo più dettagliato altrove), sebbene anche Lucrezio riconosca il travaglio della madre (V 225 *nixibus ex aluo matris natura profudit*).

parto, Lucina e Nixi, di aiutarla (vv. 294-6); la posa di Lucina, seduta accanto all'altare con le ginocchia incrociate e le dita strettamente intrecciate, indica pittoricamente la condizione fisica di costrizione della stessa Alcmena (vv. 289-90), che nel suo dolore grida insulti a Giove, piange e desidera morire; l'intera casa è in tumulto e le donne di Tebe offrono preghiere e incoraggiamento, finché alla fine l'ancella Galantide¹ inganna Lucina facendole sciogliere le ginocchia, e per questo aiuto alla sua padrona è trasformata da Giunone in una donnola. Nonostante il particolare mitico, il sollievo di Alcmena nel partorire (v. 315) rende simpateticamente l'idea della difficoltà del travaglio.

Questo breve episodio crea uno dei più sorprendenti contrasti del poema: l'apoteosi del più grande degli eroi, che presagisce le divinizzazioni di Giulio e Augusto Cesare alla fine del poema con le conseguenti implicazioni per l'ideologia augustea, è seguita da un consiglio dato da una donna anziana a una nuora incinta. La cornice narrativa giustappone i differenti regni di uomini e donne e affianca registri mimetici alti e bassi²; la storia di Lucina e Galantide, poi, comporta una serie di contrasti secondari fra personificazioni mitiche e realismo domestico e fra esperienza umana plausibile e *folktale*. Eppure, la descrizione dettagliata della scena del parto e l'intrusione dell'esperienza e del punto di vista di una donna in una scena di narrativa eroica elevata sono notevoli, e caratterizzano la qualità «barocca» del poema; questi stessi elementi ci ricordano anche lo spirito di innovazione di Ovidio, che negli *Amores* aveva dedicato due componimenti all'aborto della sua amata (II 13 e 14), un soggetto mai trattato dagli altri poeti elegiaci, anche se il punto di vista ovidiano è strettamente maschile.

¹ Ovidio sembra aver derivato questo particolare dalla storia di Galantide dalle *Metamorfosi* di Nicandro (libro IV), a giudicare dal riassunto di Antonino Liberale, 29, 2. Nicandro, tuttavia, sembra essere stato interessato più all'eziologia del presunto modo di partorire della donnola che non al parto stesso. Cfr. Myers 1994, pp. 32-4.

² Sebbene in genere i critici attribuiscono all'apoteosi di Ercole un posto dominante nelle loro discussioni, menzionano raramente Alcmena o il contrasto con il suo travaglio: così, p. es., Otis 1970, pp. 166 sgg., 217, 325, 349 sgg.; Feeney 1991, p. 206 sg. Otis, nella sua tavola degli eventi narrativi a p. 168, non elenca nemmeno la storia di Alcmena.

L'attenzione sull'esperienza femminile del libro IX continua nell'episodio seguente. Iole replica al racconto di Alcmena narrando la storia di sua sorella Driope, trasformata misteriosamente in pianta quando aveva colto un ramoscello di mirto che al momento era la forma assunta da una ninfa chiamata Loti che, come Iole stessa e Driope, era vittima di uno stupro: questa sofferenza di donne, e tutta discussa fra donne, presenta uno sfondo a molti strati. La storia di Driope dipinge la speciale intimità fra madre e figlio e il *pathos* della loro separazione, perché quando la trasformazione inizia, il bambino avverte che il seno materno si prosciuga e il flusso di latte si ferma (IX 356-8); poco dopo (vv. 376-9) Driope stessa, nell'ultimo discorso che riesce a pronunciare, chiede che la nutrice permetta al figlio di bere il latte e di giocare sotto l'albero in cui lei ora si sta trasformando, per poter sentire così la presenza di sua madre (v. 377 *lac facitote bibat, nostraque sub arbore ludat*¹). La trasformazione arborea di Driope assomiglia a quella di Dafne, ma con un notevole scarto: invece di una vergine che scappa da uno stupro, c'è una madre circondata da marito, padre e sorella (v. 363 sg.).

L'uditorio di Iole risponde con le lacrime, testimoniando il tono emotivo che Ovidio intende trasmettere, tono che è accresciuto dalla preoccupazione materna di Driope. Il quadro felice della giovane madre che porta il suo «dolce fardello» e che allatta il piccolo con il suo «caldo latte» (IX 339) muta nella luttuosa scena della famiglia che bacia il «caldo legno» in cui Driope ora si è trasformata (IX 365), finché, alla fine, nei rami dell'albero rimane solo un «calore» residuo della sua vita umana ormai in declino (IX 392-3 *diuque / corpore mutato rami caluere recentes*). Finché riesce ancora a parlare, Driope ammonisce il bimbo di non cogliere i rami del boschetto,

¹ Il *pathos* e l'attenzione posta sul rapporto madre-figlio possono benissimo essere innovazioni introdotte in questa storia da Ovidio. Il libro I delle *Metamorfosi* di Nicandro, in Antonino Liberale, 29, dava un resoconto molto diverso della metamorfosi di Driope: in Nicandro, il figlio di Driope e di Apollo, che Ovidio lascia senza nome, è importante in quanto fondatore eponimo di Amfisso (Antonino Liberale, 32, 3). La rifocalizzazione del racconto sulla sua infanzia anziché sulle sue gesta da adulto può essere dovuta a un rimaneggiamento di Ovidio. Anche Nicandro sembra aver elaborato il motivo della seduzione di Driope da parte di Apollo (Antonino Liberale, 32, 2), su cui Ovidio glissa rapidamente senza scendere in particolari (IX 330-3).

chiede che le pecore siano tenute lontane (v. 384) e, dato che ora è immobilizzata, fa sollevare fino alla sua altezza il figlioletto per un ultimo bacio (*paruum attollite natum*, v. 387). Come nel racconto di Ifi, Ovidio sfrutta in pieno il contrasto fra il *pathos* umano e l'evento favoloso, ma nel caso di Driope le particolari circostanze della cornice narrativa – la giovane moglie e madre in dolce attesa, Iole, che viene edotta sul parto dall'anziana suocera – rendono più arguto il contrasto fra mito e realtà ordinaria. Ovidio in questo passo eleva la sua divertente umanizzazione del mito a un livello di umorismo più alto e più sottile, giustapponendo preoccupazioni intensamente femminili al massimo che l'eroe maschio può ottenere come ricompensa, la divinizzazione di Ercole.

Il racconto di Mirra che genera Adone nel libro X assomiglia alle storie di Alcmena e di Driope nella sua combinazione di fantasia e dettaglio fisico, e la parte criminosa della storia di Mirra termina con la fuga e la metamorfosi in albero di mirra (X 476-572). Concepito in un incesto, il bambino appartiene alla scura atmosfera della passione illecita e disperata della prima metà del racconto (vv. 469-70), ma la fuga di Mirra e i nove mesi di vagabondaggio fanno spostare l'atmosfera dal sinistro racconto del crimine e della colpa a una partecipazione emotiva e a un *pathos* più ingentiliti: nella sua fuga, Mirra riesce a sopportare a malapena il fardello del suo grembo (v. 481), e Ovidio desta ulteriore simpatia nei suoi confronti attraverso la preghiera contrita della giovane, la mistione di paura per la morte e disgusto per la vita (vv. 482-3) e la sensazione di essere tagliata fuori da tutte le creature, vive e morte (vv. 485-6). Nella metamorfosi, «l'albero racchiuse strettamente il suo grembo pesante» (v. 495 *iamque grauem crescens uterum praestrinxerat arbor*), tenendo in questo modo bene in vista la condizione di donna incinta in cui si trova Mirra, dato che *praestrinxerat* implica una stretta costrizione della superficie del corpo che manterrebbe visibile la gravidanza¹.

¹ I manoscritti presentano parecchie varianti per il verbo di X 495, incluse *praestrinxerat*, *praecinxerat* e *constrinxerat*. Anderson 1982 mi sembra nel giusto nel preferire *praestrinxerat*.

Nonostante la trasformazione magica, Mirra ha una gravidanza normale, e la mescolanza di tratti arborei e umani è un *tour de force*: il bambino continua a crescere nel grembo, «cercando una via per spingersi fuori», mentre il «ventre gravido si gonfia e il fardello fa tendere la madre» (X 504-7). Poiché nella sua nuova forma è priva della facoltà di parlare e di una bocca umana, Mirra non può dare espressione al suo dolore o invocare in suo aiuto la dea del parto, Lucina (v. 507 sg.); in quest'ultimo particolare la sua sofferenza assomiglia a quella di Alcmena, sebbene il motivo dell'assenza di Lucina non sia l'ostilità di Giunone ma il fatto che, come molte donne che hanno subito la metamorfosi, Mirra ha perso la sua voce umana. Le grida di dolore che erano un tratto realistico del travaglio di Alcmena qui sono messe a tacere dalla metamorfosi, ma la loro menzione è sufficiente per indicare la sofferenza di Mirra e per destare pietà.

Il parto stesso combina ingegnosamente mito e realismo. Nel curvare dell'albero, Mirra «è come una donna che si sforza nel parto» (v. 508 *nitenti ... similis*) e «l'albero, piegato, emette frequenti gemiti e diventa umido di lacrime versate» (vv. 508-9 *curvataque crebros / dat gemitus arbor lacrimisque cadentibus umet*); persino i rami soffrono (*dolentes*). Lucina naturalmente deve essere presente perché il parto si possa compiere, e nell'atmosfera più ingentilita di questa parte della storia di Mirra, la dea è «benevola» (*mitis*) e «pone le mani sui rami sofferenti e pronuncia le parole che provocano la nascita» (vv. 510-1). L'aprirsi in due dell'albero e della sua corteccia e i vagiti del neonato rievocano le realtà fisiche del parto, ma in questo contesto mitico il ruolo della levatrice è assunto dalle ninfe, che ungono il bambino con le lacrime della madre, che ovviamente sono il profumo, la mirra. Queste sono le lacrime che «cadevano» quando Mirra-l'albero di mirra piangeva per il dolore del travaglio (v. 509 *lacrimisque cadentibus umet*), ma ricondotte al mondo mitico delle ninfe, le lacrime diventano il profumo il cui tocco lenitore ed esotico è appropriato alla «morbida erba» su cui le Naiadi adagiano il piccolo (*quem mollibus herbis / Naidēs impositum lacrimis unxere parentis*, «che le Naiadi ungono con le lacrime di sua madre quando lo distendono sulla morbida erba», X 513-4). Il passo seguente, in cui la bel-

lezza di Adone bambino permette un paragone con Cupido e la sua faretra di frecce, sposta indietro la narrazione al bel mondo di immagini del mito e dell'arte greco-romana.

Al contrario di Alcmena, che ricorda in prima persona la nascita di Ercole, la storia di Mirra è narrata da Orfeo, convertitosi all'omosessualità e alla pederastia dopo la sua disillusione riguardo alle donne e al matrimonio; di conseguenza, i dettagli pittorici che Alcmena poteva riferire in prima persona sono trasformati nelle metafore che la condizione trasfigurata di Mirra richiede, e l'uomo narratore delle doglie di un albero non ha l'immediatezza dell'esperienza che aveva Alcmena. Eppure la vita di un albero ha un tratto orfico, perché Orfeo aveva il potere di far rispondere persino gli alberi al suo canto (X 86-144). È importante che nel racconto Orfeo passi dall'accusa alla compassione, soprattutto perché aveva esordito con terribili avvertimenti riguardo al crimine di Mirra (X 300-15); non si deve però necessariamente dedurre che la storia di Mirra sfugga al controllo del narratore; semmai, la sua conclusione sembra andare oltre il programma dichiarato da Orfeo di cantare delle fanciulle che hanno «meritato la punizione a causa della loro lussuria» (X 154). Considerato che la voce narrante di Orfeo è così forte in tutto questo libro, è possibile che Ovidio stia suggerendo che il più grande poeta della tradizione letteraria abbia potuto abbracciare un'area di esperienza così lontana da quella personale e abbia potuto vedere una vita umana, anche così tetra come quella di Mirra, da due prospettive differenti, orrore e tragedia nella prima parte, fantasia e compartecipazione nella seconda. È forse un segno della profonda simpatia dello stesso Ovidio che nel suo poema Orfeo, il poeta archetipico, cambi idea sul conto di questa fanciulla e mostri pietà per la sua muta sofferenza, per fantastica che essa sia. Di tutti i poeti latini classici, Ovidio è probabilmente il più sensibile alle direzioni che una narrazione può prendere e ai significati che essa può assumere al di là delle intenzioni dichiarate apertamente dall'autore.

7. I corpi animali

Alcune delle trasformazioni più crudeli e più arbitrarie del poema sono quelle in forma animale, e questo confine fluido fra l'umano e il bestiale evidenzia la vulnerabilità del corpo umano. Poiché il soggetto trasformato spesso mantiene la sua consapevolezza umana, subisce la doppia sofferenza che deriva dal riconoscere la sua degradazione verso la bestialità e dalla perdita della facoltà della comunicazione umana. Il senso di degradazione è particolarmente forte perché spesso Ovidio ritrae la preziosità e la bellezza del corpo umano ponendolo in contrasto con il corpo bestiale in cui esso viene trasformato (nel modo più icastico forse nel caso di Io e Callisto).

Nel proemio, relativo alla creazione del mondo, la forma umana ha un posto privilegiato per la sua vicinanza all'essenza divina (I 78 sgg.). Sulla scia di Platone e dello stoicismo platonizzante, Ovidio seleziona come tratti tipici della razza umana la posizione eretta e la capacità di guardare in alto verso il cielo e le stelle (I 78-86); i vv. 84-6 erano uno dei passi prediletti dagli scrittori cristiani della tarda antichità e del Medioevo: *pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque uidere / iussit et erectos ad sidera tollere uultus* («sebbene le altre creature guardino con il muso rivolto in basso verso terra, il dio ha dato all'uomo un viso posto in alto e gli ha ordinato di contemplare il cielo e di levare lo sguardo in alto verso i cieli»)¹. Il termine *uultus* mette in connessione lo sguardo rivolto al cielo con la particolare forma dell'atteggiamento del volto umano (I 86 *erectos ad sidera ... uultus*). Eppure proprio la deformazione di questo atteggiamento del volto (*uultus*) è centrale nella metamorfosi che gli dèi infliggono a Licaone, Io, Callisto, Atteone (p. es. I 238, 738; II 481; III 241): a Io, vittima sia di Giove che di Giunone, è concesso di diventare nuovamente «eretta» nella sua metamorfosi inversa da vacca a fanciulla (I 745 *erigitur*; cfr. I 86 *erectos ... uultus*),

¹ Cfr. le testimonianze in Anderson 1982, *ad loc.* Per lo sfondo filosofico, con bibliografia recente, cfr. Schmidt 1991, pp. 25-36.

ma Callisto è gettata faccia a terra nella doppia umiliazione che Giunone le infligge (II 476-7 *prensus a fronte capillis / strauit humi pronam*).

La degradazione del carattere da umano ad animale è la forma di alienazione dell'io più estrema del poema, e persino quando l'alienazione del corpo non assume una forma orrenda come nelle storie di Callisto o Scilla, la perdita del linguaggio umano distrugge il senso di ordine, di orientamento e di controllo sul mondo che è alla base dell'identità umana. Questa privazione di un attributo così fondamentale è sempre una catastrofe, sia essa meritata, come nel caso di Licaone, o non meritata, come nel caso di Scilla e Driope; ma ci sono altri casi in cui Ovidio sfrutta la giustapposizione di umano e animale in modi che fanno emergere la singolare natura della forma divina e di quella umana.

Atteone è uno dei casi più crudeli del poema: una mente umana in un corpo animale (III 203 *mens tantum pristina mansit*), e la combinazione della muta sopportazione del cervo e della sensibilità dell'uomo esaspera la sofferenza. Nella sua forma animale, Atteone cade in ginocchio come supplice, ma, al pari di Io, non può compiere quei gesti unicamente umani che gli farebbero ottenere pietà; il viso umano rivolto verso l'alto del proemio è ora quello di una bestia, ed egli deve usarlo al posto delle braccia, che sono anch'esse quelle di una bestia (III 240-1 *similisque roganti / circumfert tacitos tamquam sua braccia uultus*, «come uno che sta facendo una richiesta, volge intorno il suo viso silenzioso, come se fossero le sue braccia»). Questi gesti umani in un corpo animale ci rendono consapevoli della sofferenza della bestia cacciata, la quale, nonostante non possa parlare, geme e «riempie i monti con tristi lamenti» (III 237-9); inoltre, essendo divenuto un'anomala bestia umanizzata, Atteone umanizza anche le sue vittime di un tempo facendoci comprendere che le loro sofferenze equivalgono a quelle umane.

Le antitesi e i paradossi intenzionali che derivano dalla simultanea assenza e presenza di Atteone e dalla vana ricerca, da parte dei compagni, di un Atteone che in realtà è in mezzo a loro (III 242-50) è più di un abile gioco di parole: esprime questa forma estrema di auto-alienazione. Con la perdita di forma e discorso umani, Atteone viene espulso in un mondo da incubo fatto di parti corporee di

animali e dei loro impieghi, musi, denti, artigli, latrati e ululati; verso la fine dell'episodio, poi, il narratore riferisce i pensieri di Atteone in un patetico contrasto fra un congiuntivo del desiderio irrealizzabile e l'indicativo della realtà presente (III 247-8) *uellet abesse quidem, sed adest, uelletque uidere, / non etiam sentire canum fera facta suorum* («vorrebbe non esserci, ma c'è, e vorrebbe vedere, e non anche sentire, le azioni selvagge dei suoi stessi cani»). Le «azioni selvagge» vengono dagli «stessi cani» di Atteone, trentatré dei quali sono elencati per nome; in questo modo essi non sono le bestie di un anonimo mondo selvaggio, ma fanno parte della cultura, e i nomi ci ricordano il carattere artificioso della caccia fatta per sport. Ovidio confonde così la linea di demarcazione fra la violenza della natura e la violenza della cultura.

L'atteggiamento regressivo di rendere indistinte natura e cultura ha un altro livello di significato, poiché il desiderio di Atteone di vedere e «non anche sentire, le azioni selvagge dei suoi stessi cani», *non etiam sentire canum fera facta suorum* (III 248), riecheggia un passo di Lucrezio (V 1340) che descrive come gli uomini cercassero di utilizzare la natura selvaggia degli animali per la guerra, tentativo che si ritorce contro di loro perché gli animali se la prendono con i loro padroni umani (*fera facta suis*). In entrambi i casi, il controllo dell'uomo sulla violenza delle bestie non solo si dimostra disastroso, ma addirittura si capovolge, suggerendo la presenza dell'elemento bestiale all'interno di quello umano. Mentre Lucrezio sta descrivendo la crudeltà e la follia della guerra negli stadi più antichi dello sviluppo della civiltà umana, Ovidio sta descrivendo un mondo di dèi crudeli e arbitrari che non appartiene interamente al passato, ma è proprio anche del mondo senza tempo di un'esemplarità mitica che riflette una realtà presente¹.

Nell'episodio di Scilla del libro XIV la consapevolezza dei cambiamenti dal corpo umano a quello animale intensifica la sofferenza: quando Scilla «cerca il suo corpo» trova solo cani mostruosi al posto di «cosce, gambe e piedi», ma inizialmente non

¹ Per la mescolanza di elemento storico ed elemento esemplare in questo episodio del *de rerum natura* cfr. Segal 1990, pp. 214-27.

riesce a «credere» che queste creature siano «parti di lei» (XIV 61-7). Ovidio conclude l'episodio con la mutilazione e la mostruosità del corpo di Scilla, che un tempo era femminile, ma al verso successivo intensifica la sofferenza della giovane con un ironico slittamento del registro al pianto elegiaco del suo aspirante amante, Glauco (XIV 68 *fleuit amans Glaucus*).

Qui, come altrove, la metamorfosi costituisce un'invasione nel corpo ad opera di un elemento estraneo e combina così la terrificante perdita d'identità con la violazione dei confini del corpo, mentre il mondo personale del soggetto è doppiamente destabilizzato dalla precarietà dell'identità e dalla vulnerabilità fisica. Al culmine della sua sofferenza, Atteone è fatto a pezzi dai cani, che lo circondano da ogni parte, affondano i muscoli nelle sue viscere e sbranano il loro signore che si nasconde dietro l'immagine del falso cervo (III 249-50 *undique circumstant mersisque in corpore rostris / dilacerant falsi dominum sub imagine cerui*)¹; come Atteone, Scilla è circondata e intrappolata da creature selvagge e aggressive a cui non può sfuggire, ma l'orrore è compensato dalla scoperta che queste creature sono di fatto parti di lei stessa (XIV 59-67). L'ultimo verso dell'episodio, *inguinibus truncis uteroque exstante coeret* («lei trattiene [i cani] nelle sue parti inferiori mutilate e nel suo grembo sporgente»), spinge la violazione dei confini del corpo a un nuovo livello, suggerendo sia la mutilazione (*inguinibus truncis*) che l'esposizione degli organi interni, mostruoso rovesciamento verso l'esterno dell'interno del suo corpo (*utero exstante*).

Trasformato dalla magia nera della libidinosa Circe, questo corpo femminile ora deformato e tramutato in quello di una bestia diventa un'immagine della sessualità femminile intesa come mostruosa. La deformazione delle parti inferiori di Scilla crea il contrasto più crudele possibile fra il suo atteggiamento virgineo di sfuggire il sesso e questa nuova mostruosità del suo corpo, un contrasto che Ovidio forse desume dall'estetica ellenistica². Il libro precedente ha

ritratto l'avversione di Scilla per la sessualità nella sua fuga dai pretendenti, nel suo ruolo di ascoltatrice simpatetica del racconto che Galatea fa del selvaggio corteggiamento del Ciclope, e nel suo rifiuto di Glauco (XIII 735-9, 898-903, 964-8). Ad aumentare l'ironia, la sua trasformazione è una variante dello stupro di una giovane vergine, così come una forma da incubo del parto. Infatti, la breve descrizione nel libro XIII di Scilla prima della sua mostruosa trasformazione, mette in risalto la somiglianza della giovane con vergini ninfe come Dafne e Callisto (XIII 735-7) *hanc multi petiere proci, quibus illa repulsis / ad pelagi nymphas, pelagi gratissima nymphis, / ibat et elusus iuuenum narrabat amores* («Molti pretendenti l'avevano chiesta in moglie, ma, respingendoli, era solita andare dalle ninfe dell'Oceano, lei che era molto cara alle ninfe dell'Oceano, e raccontare gli amori delusi dei giovani»)³.

Scilla riesce con successo a sfuggire il suo pretendente, ma la sua ostinazione a rimanere vergine viene vendicata, per così dire, attraverso le arti malvagie di una Circe dai desideri sessuali smodati. La contaminazione delle parti inferiori del suo corpo comporta un'improvvisa trasformazione per cui dall'innocenza iniziale di Scilla si passa a immagini di sessualità impura. Scilla entra nelle acque della sua grotta «fino alla metà del ventre» e pertanto, quando questo è esposto, ha le parti inferiori del corpo (*inguina*) «insudiciate» dai «latranti mostri» e dallo stato «mutilato» delle sue cosce (XIV 59; 60 e 67 *mediaque tenus ... aluo; foedari ... inguina monstros; inguinibus truncis uteroque exstante coeret*)⁴.

può essere rappresentata con la fronte di una bella donna (p. es. sul rilievo di terracotta da Melo conservato al British Museum, B 374), ma senza un contrasto così accentuato con l'orribile mostro. Per le illustrazioni relative a queste due scene cfr. B. Cohen, *The distaff side: Representing the female in Homer's Odyssey*, New York 1995, rispettivamente figg. 41 e 9.

¹ Per simili descrizioni di personaggi vergini che rifiutano il matrimonio cfr. I 478 sg. (Dafne), III 353-5 (Narciso), X 567-9 (Atalanta), e cfr. anche Callisto in II 411-6. Tutti questi racconti di resistenza alla sessualità finiscono male o quantomeno (nel caso di Dafne) in modo ambiguo. Sulle affinità che presentano l'ambientazione della trasformazione di Scilla e quelle di altri racconti di stupri cfr. Segal 1969a, pp. 58-62.

² Su Scilla come emblema del corpo sessuale femminile inteso come pericoloso e disrompente cfr. Oliensis 1991, pp. 108 sg., 112 sg., che cita Virgilio, *Aen.* III 426-8, dove le implicazioni sessuali sono messe in risalto dal contrasto di *pulchro pectore uirgo / pube tenus et postrema immani corpore pistrix / ... utero commissa luporum*.

¹ Per la lezione *in uiscera*, cfr. p. LVII nt. 2.

² Cfr. p. es. la scena sul coperchio della *pyxis* del III sec. a.C. conservata al Metropolitan Museum of Arts di New York (1981, 11, 22). Anche nell'arte classica Scilla

Trovandosi il ventre riempito da cani divoranti che li trovano riparo, Scilla non può sfuggire a questa mostruosa versione di sé stessa (XIV 63-5) *sed quos fugit attrahit una / et corpus quaerens femorum crurumque pedumque / Cerbereos rictus pro partibus inuenit illis* («Ella si trascina dietro i cani che fugge, e cercando la sostanza corporea delle sue cosce, delle sue gambe e dei suoi piedi, trova al posto di quelle parti fauci come quelle di Cerbero»).

Nella sintassi densamente aggrovigliata dei versi conclusivi, ella è confusa dal suo nuovo stato, quando cerca di «frenare» (*coercet*) le bestie che sono parte di lei; eppure, Scilla è anche un mostro che «controlla» (un altro significato di *coercet*) queste multiple creature (XIV 66-7) *statque canum rabie subiectaque terga ferarum / inguinibus truncis uteroque exstante coercet* («Ella si erge in mezzo alla furia rabbiosa dei cani e li controlla [trattiene] nelle sue parti inferiori mutilate e nel suo grembo sporgente»). Così Scilla è contemporaneamente una e molti, una vittima umana confusa «in cerca» del suo vecchio io (XIV 64 *quaerens*) e una potenza mostruosa. L'ultima parola del suo racconto, il verbo *coercet*, «contiene», «frena», «controlla», è sufficientemente ambigua per suggerire entrambi i ruoli: il suo tentativo impotente di controllare i cani e mantenere così una certa autonomia di identità, e il suo nuovo potere di madre e padrona dei mostri che sporgono dal suo grembo (XIV 67 *inguinibus truncis uteroque exstante*). La ripetizione della radice *stare*, «ergersi», in *stat* e in *exstante* rivela la confusione del tutto e della parte: ogni cosa è ridotta a parti frammentarie del corpo, persino i «dorsi» dei cani (*terga ferarum*). Il tropo della sineddoche, così fondamentale nello stile di Ovidio, rende potentemente l'idea della confusione dell'identità, ed è come se il campo visivo di Scilla fosse ridotto lungo le sue membra inferiori, e lei riuscisse a vedere, dall'alto, solo i «dorsi dei cani» (*subiectaque terga ferarum*).

La metamorfosi di Scilla porta con sé, in un modo anomalo, non solo le categorie di umanità e bestialità, ma anche quelle di donna materna e sessuale, ruoli che il poema altrove tende a tenere separati. Il passato erotico di Alcmena e Driope è obliterato dal loro ruolo attuale di, rispettivamente, anziana matrona e madre che allatta; Mirra è all'inizio il ritratto di fantasia della concupi-

scenza femminile di un'adolescente e attira compassione nel modo più profondo quando non è più in forma umana, ma solo un grembo arboreo che cerca di partorire; la storia di Scilla, dove la sessualità predomina sulla maternità, rovescia la direzione di quella di Mirra, in particolar modo perché l'episodio di Scilla è governato dal potere sessuale eccessivo e pericoloso di Circe: le due protagoniste femminili, Scilla e Circe, costituiscono una diade formata da una ninfa vergine riluttante (Scilla all'inizio della sua storia) e un'incantatrice sessualmente aggressiva (Circe).

Ovidio usa questa stessa struttura diade in seguito nello stesso libro, anche in relazione al fatto che Circe si serve della metamorfosi bestiale come espressione della sua gelosia sessuale. Adirata per essere stata rifiutata da Pico, che rimane fedele a sua moglie Canente (XIV 379-81), Circe lo tramuta in un picchio. Le arti di magia nera e di incantesimi distruttivi di Circe (*carmina*) contrastano con i *carmina* benigni, simili a quelli di Orfeo, della devota moglie di Pico, Canente (XIV 337-40), che si dissolve nei venti nel mezzo dei suoi lamentosi *carmina* di dolore (XIV 432-4)¹. Questa sintonia con la natura, più ingentilita e simile a quella di Orfeo, contrasta con il controllo aggressivo di Circe sulla natura come espressione di lascivia o ira. Nel caso di Scilla, sia il parto che la verginità sono distorti in terribili violazioni all'interno del corpo che delle potenze

¹ I paralleli fra Orfeo e Canente sono validi non solo per quanto riguarda la capacità di commuovere la natura grazie alla loro «arte del canto» (cfr. XIV 337-40), ma anche per il fatto di piangere con un lamento lungo le rive di un fiume lo sposo o la sposa defunti: cfr. X 43 sg. e XIV 423-7. Il dolore di Canente, che si esprime nella forma di un folle vagare per i campi del Lazio per «sei notti e altrettanti ritorni dello splendido sole» (XIV 423-4), assomiglia al dolore di Orfeo «sulla riva» per sette giorni (X 73-4 *septem tamen ille diebus / squalidus in ripa Cereris sine munere sedit*): cfr. XIV 427 *et iam longa ponentem corpora ripa* («adagiando il suo corpo lungo la riva») alla fine del racconto di Canente. Fa parte del gioco intertestuale di Ovidio con Virgilio il fatto che Ovidio sostituisca ai sette mesi di lamento dell'Orfeo virgiliano i semplici sei o sette giorni rispettivamente (cfr. *Geor.* IV 507-9 *septem ille totos perhibent ex ordine mensis / ... flesse sibi*). Il folle errare di Canente *Latos ... per agros* in XIV 422 sembra alludere anche alla follia degli uccisori di Orfeo in Virgilio, i quali disseminano il corpo di Orfeo *latos ... per agros* (*Geor.* IV 522). Ovidio riprende anche l'ultima espressione relativa alla morte di Orfeo, ma per designare gli attrezzi agricoli che giacciono «disseminati fra i campi» (XI 35 *dispersa per agros*).

arbitrarie divine o semidivine possono infliggere. Canente, del resto, mantiene la sua identità emotiva e la sua integrità spirituale quando si trasforma nell'espressione figurata del suo dolore, il canto del cigno del suo ultimo lamento (XIV 423-34). Scilla, in modo più orribile, diviene sia vittima sia mostro, e nella sua forma mostruosa diventa una proiezione della rabbiosa sessualità femminile della stessa Circe, vista nella sua forma bestiale e demoniaca; analogamente, l'immagine da incubo del parto che Scilla subisce è un riflesso della stessa sessualità insaziabile di Circe.

Lo *shock* con cui Scilla riconosce il suo nuovo io/non-io nei «latranti mostri» delle parti inferiori del suo corpo (XIV 61-5) costituisce una parte essenziale della sua metamorfosi. Solo quando il soggetto ha mentalmente ed emotivamente affrontato questa nuova identità la trasformazione è completa; a quel punto Ovidio può passare a una nuova narrazione, notando la trasformazione finale di Scilla in una pericolosa scogliera (XIV 68-74)¹.

Prima di questa pietrificazione, tuttavia, Scilla perde la sensazione di avere un corpo intero (*corpus*) nella mostruosità della sua nuova identità: la realtà del suo *corpus* come un insieme organico che Scilla era solita considerare come «sé stessa» è mandata in frantumi dall'alterità delle «cosce, gambe e piedi» che ora sono lei e non sono lei, e il suo corpo diventa un ibrido di «parti» orribili semindipendenti (XIV 65 *partibus*). La perifrasi (v. 64) *corpus ... femorum crurumque pedumque* («la sostanza corporea delle sue cosce, delle sue gambe e dei suoi piedi»), in luogo della semplice espressione *femora, crura, pedes*, sottolinea la mostruosità della nuova forma di Scilla; e questo fatto è seguito da un ulteriore contrasto fra «fauci» e «parti» (XIV 64 sg. *rictus* e *partibus*). I termini «cercando» e «scoprendo» (*quaerens, inuenit*) ora segnano la fase finale della metamorfosi: quello che Scilla «scopre» sono orrende fauci, simili a quelle di Cerbero, al posto di quelle che un tempo erano le parti del suo corpo. *Rictus* spesso accompagna la trasformazione verso la bruttezza delle smorfie bestiali, e denota in par-

ticolare lo «spalancarsi» totalmente della bocca di facce animali prive dell'espressività e della comunicatività distintive del volto umano¹. L'epiteto *Cerbereos* aggiunge la nota della mostruosità infernale, connotando l'estremo altro, la terra del morto che è la casa dei mostri. La giustapposizione del termine fisicamente specifico *rictus* e del più generale *partibus* drammatizza verbalmente lo *shock* che deriva dallo scoprire che l'io, dato per scontato in tutte le sue «parti», è trasformato in una creatura bizzarra del mondo inferiore.

La meraviglia di Scilla verso sé stessa nel suo nuovo stato mostruoso è una versione crudelmente ironica della sorpresa della stessa Scilla alla vista della forma di pesce assunta dalle parti inferiori del corpo di Glauco dopo essere scampata al suo inseguimento nel libro precedente, quando «non sa se egli sia un mostro o un dio e si meraviglia per il suo colore e per i suoi capelli che gli coprono le spalle e la schiena e per il fatto che la forma attorcigliata di un pesce prende il controllo delle sue parti inferiori» (XIII 912-5 *monstrumne deusne / ille sit ignorans admiraturque colorem / caesariemque umeros subiectaque terga tegentem, / ultimaeque excipiat quod tortilis inguina piscis*). In quella scena Scilla era «al sicuro»; qui, in un luogo di apparente sicurezza, è paurosamente insicura. L'ultima parte della descrizione di Glauco (*ultimaeque excipiat quod tortilis inguina piscis*) ha implicazioni sessuali appropriate al suo inseguimento lascivo, ma la sessualità maschile, persino nel suo ruolo aggressivo, appare molto meno mostruosa della sessualità femminile di Scilla².

Il fatto che nei *Cerbereos rictus* di Scilla ci sia un'allusione all'oltretomba mitico contribuisce a caratterizzare la storia di Scilla come appartenente a un tempo e a uno spazio remoti, il leggendario Ade dell'*Odissea*, dell'*Eneide* e in generale della tradizione epica della catabasi. Ovidio in questo modo non solo presenta la sessualità femminile come polarizzata fra i due estremi della vergi-

¹ *Exstat* in XIV 73, *qui nunc quoque saxeus exstat*, forse riecheggia *uteroque exstante* della precedente metamorfosi di Scilla in XIV 67.

¹ Cfr. in particolare I 741 (Io), II 481 (Callisto); cfr. anche III 674, VI 378. *Rictus* descrive anche le fauci selvagge di leoni e serpenti: cfr. XI 59 e 367, XIV 168.

² Cfr. Oliensis 1991, p. 113 nt. 13.

nità e della lascivia insaziabile (Scilla prima della metamorfosi e Circe), ma miticizza anche quest'ultima come parte di un mondo fatto di immagini primordiali e violenza elementare¹.

Con il viaggio di Enea da Troia all'Italia e con il viaggio del poema dalla Grecia a Roma, la narrazione gradualmente si sposta dal mito alla storia, ma Scilla ci spinge indietro nella violenza sessuale primitiva che domina i primi libri. Scilla è introdotta come mostro marino alla fine del libro precedente, quando Enea si accosta alla Sicilia (XIII 730-4) *Scylla latus dextrum, laeuumque inrequieta Charybdis / infestat; uorat haec raptas reuomitque carinas, / illa feris atram canibus succingitur aluum, / uirginis ora gerens, et, si non omnia uates / ficta reliquerunt, aliquo quoque tempore uirgo* («Scilla molesta dal lato destro, Cariddi senza posa da sinistra; quest'ultima divora e vomita le navi che ha afferrato, la prima ha il nero ventre cinto al di sotto da cani selvaggi e ha il volto di una vergine e, se non tutto quello che i poeti ci hanno lasciato è falso, un tempo era una vergine»).

Il riferimento al gorgo di Cariddi è modellato sui mostri della marea che Odisseo incontra nel suo favoloso viaggio di ritorno (cfr. *Od.* XII 104 sg. = 431 sg.), ma è interessante che Ovidio, per la sua Scilla del libro XIV, non attinga al quadro omerico, ma adatti la Scilla omerica al suo drago tebano del libro III². Eppure, questo riferimento al «nero ventre» di Scilla «cinto al di sotto da cani selvaggi» in XIII 732 (*illa feris atram canibus succingitur aluum*) anticipa il vivido resoconto della mostruosa trasformazione di Scilla in XIV 66 (*statque canum rabie subiectaque terga ferarum*). Il libro XIII caratterizza questa descrizione come un racconto distante, frutto delle «finzioni» dei poeti (XIII 733-4 *si non omnia*

uates / ficta reliquerunt, aliquo quoque tempore uirgo), ma letto alla luce dell'esitazione della stessa Scilla a «credere» alla sua trasformazione (XIV 62), questo passo è un'osservazione tipicamente autoriflessiva sullo stesso mondo mitico delle *Metamorfosi*³.

Oltre a questa interazione di mito, storia e finzione, Ovidio suggerisce un altro livello di significato. Nel mondo italico verso cui Enea sta navigando, l'«incredibile» mostruosità di Scilla ricorre ora come parte di una realtà un po' più prosaica, dato che Scilla, nella sua trasformazione finale in una scogliera (XIV 73 *scopulum, qui nunc quoque saxeus exstat*), è una parte fissa del paesaggio (XIV 68-74), una minaccia per i naviganti, certo, ma una minaccia inanimata che può essere evitata (XIV 74 *scopulum quoque nauita uitat*). Questa neutralizzazione di Scilla tramite la metamorfosi corrisponde al progredire del poema verso la realtà storica di Roma e di Augusto. Nella sua ultima traversata verso Roma, Enea è protetto dai mostri attivi e mitici del passato omerico, come nell'*Eneide* lo era dalle Sirene e da Circe stessa (Virgilio, *Aen.* V 863-5, VII 21-4). Eppure, la fase della vita di Scilla precedente alla sua mostruosa trasformazione, alla fine del libro XIII, quando era una vergine (XIII 734 *aliquo quoque tempore uirgo*), interrompe questo viaggio «storico» verso la fondazione di Roma e ricopre il mito eziologico con altri generi di «verità» mitica. I racconti «mitici» di Galatea, Aci, Polifemo, Glauco e Circe che incorniciano la narrazione «storica» del viaggio di Enea situano la mostruosità di Scilla in un mondo elementare di passioni lascive, di bestialità e di violenza che coesiste con la «realtà» storica della fondazione di Roma e, a un secondo stadio, con l'attuale realizzazione da parte di Roma dell'ordine, dell'arte e del potere.

Il corpo mostruoso e grottescamente deformato dal fatto di essere uno e molti, umano e bestiale, dà a Ovidio l'opportunità di destare un brivido di orrore e di giocare con l'alta maniera

¹ Su *Cerberus rictus* e la dimensione «femminile» dell'oltretomba cfr. Orazio, *Carm.* III 11, 15-20; ved. anche Oliensis 1991, p. 113 sg.

² Cfr. *Met.* III 33 sg. e Omero, *Od.* XII 90-4 *ἔξ δὲ τὴν οἱ δειραὶ περιμήκεες, ἐν δὲ ἑκάστη / σμερδαλέῃ κεφαλῇ, ἐν δὲ τριστοιχοὶ ὀδόντες, / πυκνοὶ καὶ θαμέες, πλείοι μέλανος θανάτοιο. / μέση μὲν τε κατὰ σπείους κοίλοιο δέδυνεν, / ἔξω δ' ἐξίσχει κεφαλὰς δεινοῖο βερέθρου* («ha sei colli, eccessivamente lunghi, e su ognuno vi è una testa orribile, e in esse tre file di denti, fitti e numerosi, pieni di nera morte. La metà del suo corpo è sprofondata nella cavità della grotta, ma le teste le tiene fuori dalla orribile caverna»).

³ Su questi passi e sul problema della credibilità o della natura fittizia del mondo mitico dello stesso Ovidio cfr. Feeney 1991, pp. 227-9. Ovidio poi porta consapevolmente il mito dentro la «storia» con il commento eziologico che «anche ora» i marinai devono evitare Scilla trasformata in una scogliera (XIV 73 sg.). Sul rimangiamento di Virgilio in questo passo cfr. anche Solodow 1988, p. 139.

dell'epica, come nel suo racconto del serpente che sta a guardia della fonte di Dirce nell'episodio di Cadmo. Capace di librarsi alto nell'aria e di guardare in basso i terrorizzati Fenici (III 43-5), munito di una cresta scintillante, di occhi lampeggianti, di tre lingue saettanti, di una triplice fila di denti e di inesauribili scorte di veleno (III 32-45, 48-50), questa creatura è il vero discendente dei mostri omerici ed esiodei, e trova la morte in una battaglia decisamente raccapricciante (III 55-94)¹. Al lato opposto della scala, il mostruoso può sfumare nell'umoristico e persino nel benevolmente grottesco, come nel caso di Esculapio, un altro serpente che si erge verso l'alto in modo impressionante e che con la testa guida la nave che sta trasportando il dio da Epidauro a Roma. Le spire che strisciano per la città (XV 688-90; cfr. 725-7) e la testa eretta che guarda in basso verso gli spettatori (XV 697-9; cfr. 737 sg.) ricordano il serpente della fonte tebana, ma a questo punto del poema abbiamo lasciato molto indietro il mondo mostruoso, e queste descrizioni suggeriscono un umorismo benevolo piuttosto che il terrore: sembra che Ovidio stia invocando quello spirito di indulgenza che Livio ritiene debba essere accordato alle leggende del venerando passato di Roma (*Praefatio* 7).

Quando gli dèi assumono una forma bestiale, l'incongruenza tende più all'umorismo che all'orrore. Il serpente di Esculapio del libro XV mantiene l'umorismo a un livello dignitoso, ma i libri precedenti mirano a effetti molto diversi. Nella storia di Europa alla fine del libro II Giove «lascia dietro di sé la solennità del suo scettro» (*sceptri grauitate relictā*), e Ovidio offre un commento d'autore sull'incongruenza fra maestà divina e amore (II 846-7 *non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor*, «maestà e amore non stanno bene insieme e non dimorano nella stessa sede»)². Questi versi sono programmatici non solo per l'episodio di Europa, ma per i libri di amori divini in genere³. Il si-

¹ Cfr. Omero, *Od.* XII 90-4, citato sopra; cfr. anche la descrizione di Tifeo in Esiodo, *Theog.* 823-35.

² Per la *grauitas* divina, cfr. l'immagine pacata e simmetrica dei dignitosi dèi Olimpici offerta da Minerva nell'arazzo con il quale gareggia con Aracne, VI 72 sg.

³ Cfr. il più benevolo trattamento della discrepanza fra la *maiestas* e l'*amor* di Giove

gnore degli dèi elimina i solenni simboli della sovranità divina per mescolarsi alle giovenche ed emettere suoni taurini «sui morbidi prati» (II 846-51); la miracolosa combinazione di toro e dio porta a un contrasto più specifico fra la natura animale e la delicata bellezza di questa creatura favolosa, dal colore bianco candido come quello della neve non ancora calpestata o non ancora sciolta, dalle corna piccole e simili a gioielli e dall'aspetto mansueto (II 852-60). Infatti, i termini *frons*, *uultus* e *candida ora* fanno apparire questo toro il più umano possibile (vv. 857 sg., 861). Il paragone delle corna con oggetti artistici simili a gioielli fatti da una mano umana (vv. 855-6 *sed quae contendere possis / facta manu*) non solo si aggiunge alla raffinata preziosità della scena, ma ci ricorda anche lo stesso artificio di Giove (e di Ovidio) nel mettere insieme in questo modo abilità artistica e natura animale¹.

In modo non sorprendente, Europa «si meraviglia» per questa creatura che accetta i suoi fiori e le bacia le mani (vv. 861-3). L'elemento grottesco del toro che bacia le mani della fanciulla (v. 863 *oscula dat manibus*) è comico quando l'animale è un dio, ma quando la bestia è un essere umano che ha subito una metamorfosi, come nel caso di Io, dettagli di questo genere originano *pathos*: il gesto che Io compie di leccare e baciare le mani è il suo unico mezzo per comunicare con la famiglia da cui è stata tagliata fuori a causa della sua forma animale (I 646 *illa manus lambit patriisque dat oscula palmis*). Il punto di vista nell'episodio di Europa è quello dei personaggi umani, e lo straordinario potere di comunicazione dell'animale è delizioso e divertente, mentre il punto di vista nell'episodio di Io è quello della bestia, divenuta tale in seguito alla metamorfosi, con tutta la sua sofferenza e la sua frustrazione.

Il galante baciamento del toro porta subito alla giustapposizione ancora più d'effetto fra il petto del toro e la «mano virginale», quando l'animale «offre il suo petto perché sia colpito» (II 866-9

nella sua trasformazione in aquila per portare via Ganimede in X 155-61, all'inizio del canto di Orfeo.

¹ Sui motivi di arte e artificio in questo passo cfr. Rosati 1983, p. 70, e Solodov 1988, p. 210.

paulatimque metu dempto modo pectora praebet / uirinea plaudenda manu, modo cornua sertis / impedienda nouis. ausa est quoque regia uirgo, / nescia quem premeret, tergo considerare tauri; «Poi-ché la paura [della fanciulla] era a poco a poco sparita, [il toro] ora offre il suo petto perché la vergine gli dia dei leggeri buffetti con la mano, ora offre le corna perché vi siano intrecciate fresche ghirlande. La fanciulla regale, non sapendo chi premeva, si avventurò persino a sedersi sul dorso del toro»).

Il lessico di questa frase mette in risalto la bizzarra qualità della scena: *plaudenda* può suggerire il piacere di «applaudire», ma anche la qualità peculiarmente animalesca dell'oggetto del suo tocco¹. Questa non è una creatura che deve essere semplicemente accarezzata o vezzeggiata (p. es. *mulcenda*) come un cane, ma da «colpire producendo uno schiocco» o da battere come un cavallo. Altrove nelle *Metamorfosi* Ovidio usa *plaudere* per il «battere» delle ali di un grande uccello (VII 238, XIV 507 e 577), e la variante *palpanda* (che ha un più debole sostegno da parte della tradizione manoscritta rispetto a *plaudenda*) indica una sorta di imbarazzo (forse anche da parte di Ovidio stesso) nei confronti del rischio, dell'energia e della solidità espressi da *plaudenda*. Il verbo *plaudeo* allude sia alla notevole docilità del toro, che gli consente di essere «percosso» in questo modo, sia al piacere fanciullesco di Europa, che «applaudisce» per il compiacimento di un intrattenimento inatteso. Ovidio usa il composto *adplaudere* per il giovane Ermafrodito, quando si dà delicatamente dei colpetti e poi tuffa il suo corpo nel laghetto di Salmacide (IV 352 *cauis uelox adplauso corpore palmis*), ma questo tocco delicato e giocoso sarà cancellato da una reazione meno giocosa e più seria (IV 359 sg.)². Un simile cambiamento attende anche Europa, oltre la cornice della narrazione di Ovidio. Con il suo notevole istinto per il termine più appropriato, Ovidio di fatto ha apportato dei miglioramenti

al più neutro «toccare» e «toccare con le mani» dell'*Europa* di Mosco (v. 91 ψαῦσαι; v. 95 ἀμφαφάασκε): *plaudenda* rende perfettamente l'idea della giustapposizione delle forme umane e delle forme animali che è così essenziale alla delicatezza del passo.

Questo gesto, combinato con quello di intrecciare i fiori intorno alle corna, porta alla fase logica successiva e decisiva. Europa è incoraggiata (II 868 cfr. *ausa est*) da queste libertà concessele da una creatura potenzialmente selvaggia e così si avventura a sedersi sul dorso del toro, *tergo considerare tauri* (v. 869). Il gesto di porre mani umane sulle corna taurine, che è la penultima immagine dell'episodio (e del libro), richiama le precedenti descrizioni di queste corna come creazione dell'abilità artistica dello stesso poeta, corna piccole, certo, ma tali da far affermare che siano un prodotto dell'arte (vv. 855-6 *cornua parua quidem, sed quae contendere possis / facta manu*). Il toro offre subito le corna perché vi si intreccino le ghirlande (vv. 867-8 *modo cornua sertis / impedienda*) e l'immagine finale della fanciulla che si aggrappa saldamente a una di queste corna segna il compimento dell'artificio accuratamente elaborato da Giove (e da Ovidio, vv. 873-5) *pauet haec litusque ablata relictum / respicit et dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est; tremulae sinuantur flamine uestes* («È spaventata, e ora che è portata via si volge a guardare la spiaggia che è rimasta indietro, e con la mano destra afferra il corno del toro, e l'altra mano è posata sul dorso dell'animale; le sue vesti ondegianti sono gonfiate dalla brezza»).

La qualità pittorica di questi versi è stata molto ammirata, e Ovidio sta attingendo a una lunga tradizione iconografica di vesti fluttuanti che prosegue nel famoso dipinto di Tiziano³, ma la scena di Ovidio deve molto alla giustapposizione accuratamente costruita di corpi umani e animali nella scena precedente, dove la mano della fanciulla sul corpo del toro indica audacia, fiducia e un piacere meravigliato (v. 867 *uirinea plaudenda manu*); ora i

¹ Il motivo di Europa che accarezza il toro ricorre anche nella tradizione iconografica, p. es. su una *pelike* apula del 310 a.C. circa: cfr. Robertson 1988, fig. 10. Inghirlandare il toro è un motivo comune nell'iconografia.

² Cfr. anche l'analoga situazione di stupro nella storia di Aretusa e Alfeo, dove vale il più familiare modello dei sessi (V 592-6).

³ Per esempi di vesti ondegianti nell'arte cfr. Robertson 1988, figg. 74, 146-66, 197-9. La scena è frequente in affreschi, mosaici e gemme a partire dal I secolo d.C. Per l'influsso di Ovidio sul dipinto di Tiziano cfr. Llewellyn 1988, p. 164.

gesti si trasformano in paura (*pauet*) e in un tipo molto diverso di «tenersi» quando la spiaggia si allontana.

Ovidio sta seguendo da vicino l'epillio di Mosco, in particolare nell'immagine conclusiva di Europa sul toro (cfr. Mosco, *Europa* 125-7, 129), ma la sua trattazione del corpo umano e di quello animale provoca un importante cambiamento nell'atmosfera generale¹. Mantenendo il toro il più umano possibile, Ovidio riduce la distanza fra la fanciulla e la bestia, e al tempo stesso mantiene l'incontro a un livello leggero e umoristico, piuttosto che terrificante o sensuale: la paura è più giocosa che reale. Mosco, tuttavia, che è più interessato all'aspetto epifanico e all'aura religiosa del miracolo divino, concede al toro una componente maggiore della sua natura animale, come quando Europa «leggermente con la mano pulisce l'abbondante schiuma dalla bocca di lui, e baciò il toro, ed egli emise un muggito dolce come il miele» (v. 95 sg.): Europa è più cordiale della delicata vergine descritta da Ovidio e il toro è più terreno e realistico; una simile combinazione dà luogo a un quadro molto più grottesco.

Mantenendo la distanza fra bovino e umano e fra bestia e dio, Mosco mette in risalto il potere divino che agisce nell'episodio, in particolare il potere «incantatore» del toro sulla fanciulla proprio prima del bacio di lei, molto profumato (v. 94 κατέθελε δὲ κούρην), e aggiunge dettagli al miracolo epifanico delle divinità marine che fanno le capriole quando il toro fugge verso il mare (vv. 115-24). In Mosco, il particolare di Europa che solleva il lembo della veste purpurea per non farlo bagnare nell'oceano ritrae la leggiadria tutta femminile della sua eroina e, ancora una volta, mette in risalto il divario fra la fanciulla e il dio (v. 128). Ovidio omette questo particolare, che però includerà in seguito nella riproduzione del mito intessuta nell'arazzo di Aracne (VI 106 sg.) e svilupperà qualcosa di molto simile a questo gesto nella preoccupazione di Proserpina per i suoi fiori (V 339-401). Riduce inoltre

¹ Per altri elementi di paragone fra Mosco e Ovidio cfr. Barkan 1986, pp. 12-8, e anche Kenney 1973, p. 141. Il gesto della mano destra posata sul corno, comunque, non è limitato a Ovidio. Cfr. il gesto molto differente di Giasone e dei tori di Eeta in Apollonio Rodio, III 1306.

l'effetto fluttuante del vento, che Mosco paragona a una vela (*Europa* 129 sg.), ma mette in risalto il delicato «tremolio» delle vesti al vento: *tremulae sinuantur flamine uestes* (II 875).

In questo verso finale del libro II Ovidio sta ricalcando Mosco, *Europa* 129 κολπώθη δ' ὤμοισι πέπλος βαθύς Εὐρωπείης («la veste profonda si gonfiava sulle sue spalle») e il verbo *sinuantur* è la traduzione letterale del κολπώθη di Mosco, «era gonfiata a formare delle pieghe» (*sinuantur* è un verbo causativo da *sinus*, esattamente come κολπώθη è un verbo causativo da κόλπος). Ma l'aggiunta dell'aggettivo *tremulae*, «tremolanti» o «leggermente increspate», crea una trama completamente differente, più sottile e dinamica di quella di Mosco, che è piuttosto neutrale sebbene ancora vagamente sensuale, πέπλος βαθύς, «veste profonda». L'espressione di Ovidio rende l'idea sia della paura che della vulnerabilità della fanciulla, che può essere lei stessa «tremolante», mentre *sinuantur*, suggerendo forse le «curve» delineate dal drappaggio gonfiato dal vento, accenna al fascino sensuale del corpo di Europa. Ovidio in questa maniera rende il drappaggio in un modo molto più pittorico di Mosco (sebbene il suo stile sia ugualmente condensato ed elegante), mentre produce un altro contrasto tra la forma fanciullesca di Europa, nel suo abito leggero e difficilmente adatto ad attraversare l'oceano montando a pelo, e il toro con le sue «corni» e il suo «dorso» taurini. Questo effetto è presente anche nella scena di Mosco, che però prosegue per altri trenta versi, concludendo con l'unione sessuale di Europa e Zeus (ora nella sua vera forma, *Europa* 163) e con la fecondazione della fanciulla. Il *tour de force* di delicatezza e misura in Ovidio allude a sottintesi sessuali quando la fanciulla tocca il toro bianco, ma li mantiene veramente sullo sfondo, e mentre Mosco sviluppa la piena unione divina alla maniera del catalogo delle eroine di Omero ed Esiodo, Ovidio finisce improvvisamente con la delicata immagine del drappaggio gonfiato dal vento.

L'incontro di Giasone con i tori del re Eeta in Colchide si basa sulla giustapposizione di mano umana e corpo animale per ottenere un effetto molto diverso. Grazie ai filtri magici di Medea, Giasone riesce ad agggiogare queste bestie feroci che soffiano fuoco. Ovidio prepara il momento dell'apparizione di Giasone con un resoconto

elaborato delle orribili creature, attingendo abbondantemente da Apollonio: i tori scagliano fiamme dalle narici adamantine, fanno seccare l'erba con un soffio tanto ardente quanto il calore che esce dalle fornaci, battono la terra con gli zoccoli di ottone e muggiscono in modo orribile (VII 104-14). L'arrivo di Giasone coincide con il terrore dei suoi compagni minii (VII 115) *deriguere metu Minyae; subit ille* («i Minii si irrigidirono per la paura; egli avanza»); non solo egli non è intimorito dal feroce soffio dei tori, ma stupisce gli spettatori, inclusi i lettori, con un gesto del tutto inaspettato (vv. 115-7) *nec ignes / sentit anhelatos (tantum medicamina possunt!), / pendulaque audaci mulcet palearia dextra* («né sente i fuochi che quelli spiravano [un potere tanto grande possiedono i filtri!] e blandisce le loro giogaie pendenti con mano ardita»).

Il cordiale buffetto di Europa (*plaudenda*) sarebbe piuttosto rischioso con queste creature feroci, e così egli le «blandisce» o «accarezza» con una mano che è in effetti «ardita» (v. 117): *pendulaque audaci mulcet palearia dextra*¹.

La mano destra di Giasone è «ardita» nel doppio senso di essere «coraggiosa» in generale nell'affrontare questi mostri, e in quello specifico di essere «incoraggiato» o «fiducioso» perché sa (a differenza dei suoi compagni terrorizzati) che la magia di Medea lo proteggerà. A ogni modo, la giustapposizione della mano umana coraggiosa e delle «giogaie pendenti» dei tori è un'immagine splendida e un tocco brillante e originale, che fa passare in secondo piano la grandezza epica del motivo di portare a compimento l'incarico assegnato (vv. 118-9) *suppositoque iugo pondus graue cogit aratri / ducere et insuetum ferro proscindere campum* («egli spinge i tori, messi sotto il giogo, a trascinare il peso dell'aratro e a fendere il suolo che non era avvezzo alla lama»).

Il gesto di Giasone è un lontano discendente del motivo epico della ragione che sconfigge le forze selvagge della natura. Virgilio usa lo stesso verbo, *mulcet*, nella sua famosa similitudine in cui paragona Nettuno che calma i venti al re che «blandisce i petti» di una

¹ *Mulcere* è anche il verbo usato per le carezze di Cipariso al suo amato cervo adomesticato in *Met.* X 118.

folla infuriata (*Aen.* I 153 *ille regit dictis animos et pectora mulcet*; cfr. I 197), e sebbene l'immagine di Virgilio sia rievocata solo alla lontana nel *mulcet* di Giasone, essa richiama ancora l'archetipica battaglia eroica dell'ordine contro il caos. Il motivo, tuttavia, è realizzato in modo piuttosto grottesco in un eroe molto ambiguo, la cui prodezza nello scontro deriva dalla magia di una strega adolescente ferita dai dardi d'amore, ed è dimostrata nel gesto di accarezzare i tori.

Giogaie pendule adornavano anche il toro di Europa (II 854 *armis palearia pendent*), ma la delicata umanizzazione del toro in quella scena manteneva questo attributo distintamente taurino sullo sfondo, e Ovidio qualificava immediatamente questo tratto della vera natura taurina con l'eleganza, la bellezza e il carattere pacifico del toro (II 855-60). Nell'episodio di Giasone, tuttavia, Ovidio deve mettere in risalto l'estrema animalità di queste creature feroci¹, e la fiera natura dei tori della precedente descrizione rende del tutto inatteso ed efficace l'effetto della mano sulla giogaia. La reazione dei compagni ora muta da terrore assoluto (VII 115 *deriguere metu Minyae*) a «meraviglia» (vv. 120-1 *mirantur Colchi, Minyae clamoribus augent / adiciuntque animos*): la «ardita mano» drammatizza questo cambiamento e lo rende visibile e tangibile in un singolo quadro d'effetto.

L'aggettivo *audax* contiene un altro tocco di umorismo, perché Giasone sa che non c'è motivo reale di allarmarsi, e così il passaggio dal terrore alla meraviglia si realizza in un modo sottilmente ironico. Ovidio sta di nuovo seguendo da vicino il suo modello greco, le *Argonautiche* di Apollonio (III 1278-314), perché in realtà la «meraviglia» dei Colchi è ripresa direttamente da Apollonio (III 1314), come pure una quantità di altri particolari².

¹ Per altre caratteristiche dei tori in questa scena cfr. Kenney 1973, p. 137 sg.

² Cfr. *Met.* VII 111 e Apollonio, III 1298; *Met.* VII 115 e Apollonio, III 1292; la similitudine della fornace in Apollonio, III 1298-302 e *Met.* VII 106-8. In Apollonio, III 1314 («Eeta si meravigliava della forza dell'eroe»), la «meraviglia» appartiene a Eeta, piuttosto che ai «Colchi» in generale, come in *Met.* VII 120 *mirantur Colchi*, ma anche in Apollonio c'è una certa ironia, dato che non è la «forza», *σθένος*, ma la magia di Medea che ha dato all'«eroe» (*ἄνθρωπος*) la sua «mirabile» vittoria. L'espressione di Ovidio *obuius it* in VII 111 («va ad affrontare») può anche essere debitrice in qualcosa dell'*ἀντιώμενός* del v. 1298 di Apollonio.

I Minii «si irrigidiscono per la paura» quando la mano di Giasone si avvicina alla fronte terrificante dei tori, ma dopo tutto quel lessico elevato, e non visivo, dei «tori dagli zoccoli di bronzo» che spirano fumo e fuoco come fornaci dalle loro «nari adamantine», Ovidio improvvisamente riporta l'ampollosità epica al gesto netto ed elegante di una mano umana sul corpo di un toro, mantenendo in questo modo l'atmosfera di meraviglia e magia tipica di Apollonio, ma aggiungendo anche la sua arguzia leggera e piena di grazia. Il suo tocco vivace sostituisce i virili versi eroici della scena di Apollonio, dove i tori difficilmente si lasciano «blandire» (III 1296-305) e la resistenza opposta da Giasone al loro assalto è seguita dal successo nell'adattare con forza ed energia i gioghi ai loro colli (III 1306-13). Data questa radicale trasformazione del tono di Apollonio, l'ammirata «meraviglia» degli spettatori può costituire un'immagine che anticipa l'ammirazione del pubblico di Ovidio, e quella «ardita mano» sulle giogaie dei buoi potrebbe anche riflettere l'«ardita mano» del poeta sul testo del suo predecessore ellenistico, con la quale egli «addolcisce» (*mulcet*) la grandiosità in leggerezza.

8. Conclusioni

L'arte delle *Metamorfosi*, come osservava a malincuore Adam Smith nel passo già citato, risiede esattamente nel suo farci provare piacere «nel vedere ... oggetti innaturali e inconcepibili»¹. Ovidio fa passare il corpo umano attraverso contorsioni, deformazioni e giustapposizioni straordinarie, e c'è sicuramente grande abbondanza di crudeltà e di orrore, soprattutto se si pensa allo stupro e alla mutilazione di Filomela, allo sbranamento di Atteone, allo scuoiamento di Marsia, alla disgustosa trasformazione di Aracne. Ovidio si serve di disgiunzioni e congiunzioni del corpo divino e di quello umano con una gamma di effetti analoga: nella

maggior parte dei casi, per quanto riguarda il corpo divino adotta un antropomorfismo dall'aspetto piuttosto ingenuo, come quando Apollo impallidisce alla notizia dell'infedeltà di Coronide (II 601) o quando Mercurio, perduto innamorado di Erse, non si preoccupa di travestirsi, ma anzi si fa bello, come un giovane vanitoso che desidera fare colpo su una ragazza (II 730-6). Ovidio però sa anche sfruttare il *pathos* che scaturisce dal contrasto fra il corpo divino antropomorfo e il più fragile involucro umano, come quando il «corpo mortale» di Semele non può sopportare la forma celeste del suo divino amante Giove (III 308 sg.), o quando Minerva colpisce bruscamente alla testa con la spola la sua rivale mortale Aracne (VI 129-35), o quando Latona cessa di essere la madre assetata e vagabonda con i suoi piccoli affamati in braccio (VI 337-60) e all'improvviso ha il potere di trasformare i suoi rozzi tormentatori in ranocchi (VI 366-81). Il poema, con questo suo sviluppare il confine sconnesso e instabile fra mondo umano e mondo animale, guarda avanti al mondo di Lucano, Seneca e Giovenale, e culmina alla fine in Kafka; ma al di là di queste immagini di alienazione, c'è anche l'Ovidio che guarda indietro a Teocrito, a Callimaco e a Mosco, c'è il poeta dalle infinite risorse tecniche, dall'umorismo malizioso, il poeta della grazia e dell'eleganza, dal fascino sempre sorridente. La giustapposizione comico-grottesca di corpi animali e umani nell'episodio di Europa forse esemplifica al meglio l'aspetto del fascino, mentre la torturata innocenza di Callisto, Atteone e Scilla è fra i più sgradevoli esempi di orrore; in entrambi i tipi di racconto, tuttavia, il senso ovidiano della realtà corporea e la sua sensibilità per la solidità dei corpi di esseri umani e animali fanno sì che il poeta sia capace (*pace* Adam Smith) di rendere visibili persino le scene meno plausibili; non ci si deve sorprendere, pertanto, se le *Metamorfosi* hanno ispirato poeti, pittori e scultori negli ultimi cinquecento anni.

Ovidio si serve di numerosi paragoni con le arti figurative perché, come uno scultore o un pittore, presenta il corpo in pose, forme e modi di essere che variano senza fine. Il corpo è anche di cruciale importanza per la sessualità che, come appare nel poema, è il più delle volte associata alla violenza, al dolore e alla vittimizzazione. È difficile sapere se Ovidio sta solo sfruttando opportu-

¹ Adam Smith, «Of Composition», *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1762, in Stroth 1969, p. 86.

nisticamente i gusti del suo tempo – gusti modellati dalla brutalità dell'anfiteatro e del circo – o se sta protestando contro questa crudeltà; la verità sta probabilmente nel mezzo.

Nel corso del poema, il corpo è il soggetto attraverso il quale Ovidio dimostra tanto l'assoggettamento di uomini e donne alla violenza arbitraria quanto la loro impotenza quando vengono strappati via da qualsiasi cosa renda le loro vite utili. Perdere la forma e il linguaggio umani significa diventare totalmente disorientati in un mondo non familiare e talvolta selvaggio. Nella maggior parte dei casi la sofferenza è inflitta da dèi remoti e potenti o da governanti psicopatici come Tereo o Erisittone, occasionalmente anche da donne folli o assassine; in genere gli esecutori umani vengono in qualche modo puniti, ma gli dèi la fanno franca nonostante i loro crimini, sebbene Ovidio talvolta sollevi la questione della giustizia divina, come nel caso di Atteone o di Niobe.

Ci sono, ovviamente, numerosi casi di punizione giusta (p. es. Licaone nel libro I, i rozzi contadini lici e Teseo nel VI, Erisittone nell'VIII, i Cerasti e le Propetidi nel X) e alcuni casi (anche se non molti) di virtù ricompensata (specialmente Deucalione e Pirra, Filemone e Bauci e, in un modo piuttosto mesto e triste, Ceice e Alcione)¹. La sofferenza sembra ripartita in modo più o meno uguale fra uomini e donne, ma mentre gli uomini soffrono una violenza fisica più diretta, una delle sofferenze peggiori è la perdita improvvisa e arbitraria della forma umana inflitta a donne del tutto innocenti, come Io, Callisto, Filomela, Driope, Scilla.

La metamorfosi di per sé è generatrice di ansia, e la scelta dell'argomento del poema può avere qualcosa a che fare con la sensazione di Ovidio di aver perso l'autonomia personale e il senso di controllo quando il principato di Augusto gradualmente diminuì l'autonomia politica delle istituzioni repubblicane di Roma². Recentemente, il romanzo post-moderno di Christoph

¹ Sulla questione della giustizia divina e della punizione cfr. Otis 1970, p. 133 sgg.; Galinsky 1975, p. 171 sg.; Nagle 1984, *passim*, in particolare pp. 238-48; Solodow 1988, p. 169 sgg.; Schmidt 1991, p. 109 sgg., in particolare 115 sgg.; Feeney 1991, pp. 200 sgg., 220 sgg.

² La politica, o non-politica, delle *Metamorfosi*, continua a essere argomento di di-

Ransmayr, *Die letzte Welt*, ha fatto delle *Metamorfosi* una sorta di parabola della repressione sotto un governo autoritario contemporaneo; Ovidio, malgrado l'arguzia e la bellezza della sua poesia mitica, sapeva, credo, di vivere in un mondo di questo genere¹.

battito. Per una discussione recente cfr. i saggi di Feeney e Kennedy in Powell 1992, pp. 1-25 e 26-58; Barchiesi 1994, *passim*, in particolare pp. 59 sgg., 73 sgg., 259-78; Feeney 1999, pp. 27-30; Davis 1999.

¹ Questa Introduzione era stata completata originariamente nel 1997, ma ho approfittato del ritardo della pubblicazione per aggiornare la bibliografia e aggiungere qualche particolare qua e là. In alcuni punti ho attinto al mio saggio pubblicato su «Arion» del 1998. Sono grato al curatore del commento, Alessandro Barchiesi, per i suoi amichevoli consigli.

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 I
(Libri I-II)

a cura di Alessandro Barchiesi
con un saggio introduttivo di Charles Segal

Testo critico basato sull'edizione
oxoniense di Richard Tarrant

Traduzione di Ludovica Koch

FONDAZIONE LORENZO VALLA
ARNOLDO MONDADORI EDITORE

Questo volume è stato pubblicato
grazie alla collaborazione della
Fondazione Cariplo
e della
Fondazione Carisbo

ISBN 88-04-54481-3

*Il saggio introduttivo di Charles Segal
è stato tradotto da Laura Rossi*

Grafica di Vittorio Merico

© Fondazione Lorenzo Valla 2005
1 edizione novembre 2005

www.librimondadori.it

INDICE

IX	Premessa del curatore
XV	<i>Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio</i> di Charles Segal
CIII	Introduzione
CLXIII	Bibliografia
CLXXXIX	Nota al testo

TESTO E TRADUZIONE

3	<i>Sigla</i>
11	Libro primo
69	Libro secondo

COMMENTO

133	Libro primo
235	Libro secondo