



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

SCUOLA DI DOTTORATO IN FILOLOGIE E LINGUISTICA  
*Curriculum* Filologia Greca e Latina  
XXVII ciclo

Tesi in cotutela con la Ruprecht Karls Universität Heidelberg

**DA CIRCE AD EGERIA:  
LE NUOVE VIE DEL MITO IN TERRA D'ITALIA  
(Ov. *MET.* 14-15)**

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/04

**Relatori**

Chiar.mo Prof. Mario Labate  
Chiar.mo Prof. Jürgen Paul Schwindt

**Dottoranda**

Dott.ssa Laura Aresi

**Coordinatore**

Prof.ssa Rita Degl'Innocenti Pierini



*A Bastian,  
per ogni singolo giorno*

*Al termine di un dottorato di ricerca che ho voluto fosse non solo italiano ma anche europeo, vorrei rivolgere i miei più sentiti ringraziamenti ai proff. Mario Labate e Jürgen Paul Schwindt, che si sono adoperati affinché il mio desiderio si potesse realizzare. Il loro sostegno ed incoraggiamento costante, gli spunti ed i suggerimenti fecondi di cui mi hanno fatto dono in questi anni hanno reso la mia ricerca una crescita stimolante e ricca di sfide, sia nella sede tedesca che in quella italiana. Vorrei ringraziare, inoltre, il prof. Giampiero Rosati e la prof.ssa Rita Degl'Innocenti Pierini, che in diverse occasioni hanno messo a mia disposizione il loro tempo e il loro sapere, nonché le prof.sse Melanie Möller e Maria Consuelo Álvarez Morán, che hanno collaborato perché il mio titolo possa essere riconosciuto a tutti gli effetti come europeo. La mia gratitudine anche ai partecipanti del Komparatistisches Kolloquium di Heidelberg e alle mie colleghe di Firenze, le dott.sse Barbara Del Giovane e Lucia Tissi: senza di loro il mio lavoro non si sarebbe giovato del confronto e dello scambio di idee che è fondamentale si instauri tra giovani studiosi.*

*Non posso non essere riconoscente anche alle mie amiche di sempre e 'quasi' di sempre, che hanno sostenuto i miei progetti di vita e di lavoro con sincero entusiasmo, ed in particolare a Sara, Elisa e Elena, compagne di viaggio e di emozioni: in Germania, dall'Italia. Infine, un grazie di cuore va alla mia cara famiglia e a Bastian: grazie per la pazienza, per l'ascolto, per l'amore, per avere creduto in me.*

## INDICE

<b>Introduzione</b> .....	<b>7</b>
<b>I. Circe, Pico e Canente: un triangolo con il proprio doppio</b> .....	<b>21</b>
1. La regina del Lazio antico .....	23
2. Un re, un dio, un picchio .....	35
3. Canente, ovvero il personaggio che non c'è .....	43
4. Il Circeo: una terra al confine tra due mondi .....	48
5. Saggio di commento .....	54
5.1 Antefatto: Macareo e l'ancella .....	54
5.2 Un amore tutto italico: Pico e Canente .....	61
5.3 L'incontro tra Pico e Circe .....	74
5.4 La dichiarazione e il rifiuto .....	89
5.5 La metamorfosi di Pico e dei suoi compagni .....	102
5.6 Il dolore e la dissoluzione di Canente .....	117
6. La fama di Circe .....	135
7. Pallide figure di spose, pallide figure di amanti .....	139
8. La metamorfosi di Pico: una vera vendetta? .....	146
9. Ordine e caos nel paesaggio laziale: liminalità e centralità si incontrano .....	151
<b>II. Pomona e Vertumno: l'Italia come luogo di storie inedite</b> .....	<b>155</b>
1. Il dio del cambiamento e degli instabili confini .....	157
2. La dea dei frutti e dei giardini .....	175
3. Un <i>exemplum</i> elegiaco dal mondo greco .....	183
4. Saggio di commento .....	188
4.1 Pomona nel suo giardino e Vertumno innamorato .....	188
4.2 Il discorso di Vertumno .....	203
4.2.1 Una dichiarazione d'amore 'camuffata' .....	203
4.2.2 Il mito di Ifi ed Anassarete .....	226
4.3 Finale a sorpresa: <i>mutua vulnera sensit</i> .....	259
5. Fallimento dell' <i>ars amandi</i> ? Per un ritorno alle origini dell' <i>eros</i> elegiaco .....	266
6. La 'fine' dell'elegia tra esiti tragici e comici: l'influenza del teatro .....	273
7. Il sogno di Ifi .....	276
8. Il giardino di Pomona: tra simbolo e concretezza .....	283
<b>III. Ippolito ed Egeria: dalla tragedia greca al lieto fine italico</b> .....	<b>289</b>
1. Una storia di rifiuto e di vendetta .....	290
2. Ippolito in Italia .....	303
3. Alle origini di una relazione 'screditata': Numa ed Egeria .....	313
4. Aricia: dove il mito greco e il mito italico si incontrano .....	319
5. Saggio di commento .....	330
5.1 Regno e morte di Numa: il dolore di Egeria .....	330
5.2 La morte di Ippolito .....	349
5.3 La resurrezione di Ippolito e la 'nascita' di Virbio .....	364
5.4 La metamorfosi di Egeria .....	376
6. Fedra: una Circe senza 'vite parallele' .....	384
7. Nascondersi o rinascere a nuova vita: il dilemma di Virbio .....	394
8. Metafore inverate, sogni realizzati: l'uscita dall'elegia .....	404
9. Aricia: un centro che attrae il margine .....	411
<b>Conclusioni</b> .....	<b>417</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>429</b>



## Introduzione

Motivare le ragioni che hanno portato alla nascita di questo lavoro e inserirlo all'interno dell'orizzonte attuale degli studi ovidiani è un compito arduo. La moltiplicazione dei contributi e degli approcci a cui si è assistito negli ultimi decenni rende non solo vano il tentativo di dominare interamente una così vasta produzione scientifica, ma anche, a volte, disperante. Ancora più difficile sembra ritagliarsi un piccolo spazio nella folla di 'come è già stato osservato e mostrato da', così che ormai pare che il continuo aggiornamento bibliografico si sia trasformato in una ricerca ansiosa di quello che ancora non è stato detto, confutato, ridetto.

Dopo questa premessa, giustificare l'esigenza di ritornare su argomenti e temi ormai ampiamente noti e discussi come quelli che ruotano intorno ai due libri conclusivi delle *Metamorfosi* sembra un compito quasi impossibile. Arbitraria può anche apparire la scelta di affrontare una simile mole di questioni dalla prospettiva ridotta di soli tre episodi dei libri XIV-XV: quello di Circe, Pico e Canente (*Met.* 14, 312-434), di Pomona e Vertumno (*Met.* 14, 623-771) e di Ippolito ed Egeria (*Met.* 15, 482-551). Per provare a spiegare le motivazioni dell'una e dell'altra scelta – perché ancora le *Metamorfosi* e i suoi libri finali; perché proprio questi episodi –, si rende necessario, dunque, muoversi in due direzioni differenti: la prima sarà quella di offrire un quadro succinto degli studi e delle correnti critiche che hanno offerto i presupposti teorici fondamentali entro cui si muove la mia ricerca; la seconda sarà quella di mostrare il disagio nei confronti di alcune interpretazioni ormai dominanti relative all'ultima parte del poema ovidiano, che mi ha spinto a proporre una chiave interpretativa – mi auguro – un po' diversa. Infine, chiarirò il punto d'avvio del mio progetto, che ha le sue basi già nella mia tesi di laurea, e di offrire qualche indicazione sul metodo che ho adottato in ciascuna della tre sezioni di questo lavoro.

Per quanto riguarda il primo aspetto, è indubbio che l'impostazione generale della mia ricerca molto o quasi tutto debba agli studi intertestuali e 'intergenerici'<sup>1</sup> che, a partire dalla metà degli anni Ottanta, non hanno a tutt'oggi esaurito di mostrare il

---

<sup>1</sup> Come punto di riferimento per gli studi sull'allusione e l'intertestualità, vd. CONTE 1985 (nuova edizione di un'opera già edita nel 1974); per quelli intergenerici, che possono essere visti come uno sviluppo dei primi, vd. CONTE 1984, CONTE-BARCHIESI 1989, HINDS 1998. Si rimanda anche a CONTE 2014 per una recentissima riflessione sui risultati raggiunti dagli studi intertestuali a distanza di quarant'anni, risultati di cui lo studioso non si esime dal mettere in luce anche limiti e derive (vd. pp. 63-106).

dialogo ininterrotto che il testo ovidiano istituisce con se stesso e i propri modelli. A questo proposito, è utile richiamare il contributo con cui Sara Myers<sup>2</sup> – ormai quindici anni fa – ha offerto un’ottima sintesi dello stato degli studi ovidiani alla fine del secolo (e millennio) scorso. La studiosa è riuscita a ripercorrere<sup>3</sup> il cammino che ha portato la critica ad uscire dallo schematismo delle interpretazioni di genere fine a stesse – di matrice strutturalista – e a riconoscere la natura inclusiva e poliedrica della poesia ovidiana: dalla definizione di “Kreuzung der Gattungen” rispolverata da Karl Galinsky<sup>4</sup> agli studi di Alessandro Barchiesi e Stephen Hinds<sup>5</sup>, si è ormai unanimemente accettata la compresenza, in particolare nelle *Metamorfosi*, dell’elegiaco e dell’epico, del tragico e del comico<sup>6</sup>. In questa prospettiva, dunque, il dialogo tra testi si traduce in un dialogo tra generi letterari, che il lettore è chiamato a riconoscere<sup>7</sup>, individuando nella ripresa variata del modello e del suo genere di appartenenza lo scarto che produce il senso<sup>8</sup>.

Se tutto questo è ormai un dato acquisito nell’interpretazione dell’opera ovidiana, una ‘nicchia’ in particolare si è rivelata imprescindibile nel determinare il mio interesse per gli episodi delle *Metamorfosi* che saranno oggetto della presente analisi. Si tratta di alcuni contributi di Barchiesi<sup>9</sup>, a cui spetta il merito di aver messo in luce due tipi diversi di intertestualità ovidiana, che mi piacerebbe chiamare ‘verticale’ (o ‘diacronica’) e ‘orizzontale’ (o ‘sincronica’).

---

<sup>2</sup> MYERS 1999.

<sup>3</sup> Vd. MYERS 1999, pp. 191-5. Lo studio critico che meglio segna e teorizza questo passaggio è rappresentato da FOWLER 1997.

<sup>4</sup> GALINSKY 1989, p. 71. Come non manca di sottolineare lo studioso, l’espressione venne coniata da Wilhelm Kroll.

<sup>5</sup> HINDS 1987a e 1998, BARCHIESI 2001. Ma si potrebbero citare anche KNOX 1986, FARREL 1992 e tanti altri.

<sup>6</sup> Anche se quello elegiaco mantiene sempre il ruolo di ‘regista’: vd. HARRISON 2002, che nota acutamente come, nell’inglobare tutti i generi, ve ne sia sempre uno che presiede a questo ‘inglobamento’: il genere elegiaco, che lo studioso chiama “supergenre” (p. 79).

<sup>7</sup> Sul ruolo del lettore come recettore e in certo modo ‘creatore’ dell’intertestualità, si rimanda a FOWLER 1997. Che questa recezione sia, però, almeno in parte orientata dall’autore (e quindi che sia opportuno e lecito continuare a parlare di un autore che allude e di una volontà dell’autore per alcuni aspetti ricostruibile), è stato ribadito con forza da HINDS 1998. In particolare, opponendosi alla tesi dell’inconoscibilità totale della volontà dell’autore, HINDS 1998, p. 144 riflette su come la soggettività autoriale sia controparte necessaria ed imprescindibile per la vitalità dell’interpretazione stessa – altrettanto soggettiva – che il lettore-interprete porta avanti. Anche CONTE 2014, pp. 79-83 ammette che gli studi intertestuali di matrice strutturalista hanno finito per sacrificare la figura imprescindibile dell’autore, e in questo ne individua, a posteriori, la pecca.

<sup>8</sup> Vd. BARCHIESI 1993.

<sup>9</sup> BARCHIESI 1986, 1987, 1993. Gli stessi contributi con bibliografia aggiornata in BARCHIESI 2001.



Per intertestualità ‘verticale’ intendo quel fenomeno che lo studioso ha battezzato “future reflexive”<sup>10</sup>, e che si manifesta in particolar modo nelle *Heroides*. La peculiarità di questa raccolta di epistole, infatti, non è solo la scelta di raccontare un determinato mito dal punto di vista interno di chi lo vive, ma di cristallizzarlo in un preciso momento: quello in cui l’eroina scrive la sua lettera. Ciò significa che tra il lettore e il personaggio si viene a creare un dislivello di conoscenze: il primo sa come andrà a finire la storia, il secondo no, e tenta di modificare il proprio destino già scritto per mezzo della lettera (e della supplica) che sta vergando. Il pubblico, dunque, riconosce nell’epistola, di per sé inerte e destinata al fallimento, delle allusioni al finale della storia, che, nell’ottica del tempo del racconto, si configura come futuro<sup>11</sup>; contemporaneamente, però, egli è invitato a considerare opzioni diverse da quella che si sa si affermerà come vincente. In sintesi, dunque, è come se si venisse a delineare un’implicita opposizione tra il volere dei personaggi, “caught in the process of becoming ‘themselves’, of becoming traditional”<sup>12</sup>, e quello di una superiore e già codificata tradizione letteraria, che ha reso impossibile ai protagonisti del mito ogni sforzo di determinare in modo diverso l’esito della propria storia<sup>13</sup>.

Per ‘intertestualità orizzontale’, invece, vorrei riferirmi alla predilezione che Ovidio mostra per individuare “nei testi di finzione quelle zone che potremmo chiamare liminari, là dove si annuncia la possibilità di un passaggio, di una comunicazione fra storie diverse”<sup>14</sup>. Il concetto viene esemplificato da Barchiesi per mezzo del discorso di Circe nei *Remedia*, laddove la dea cerca di convincere Ulisse a restare, perché in Lazio non lo attende una nuova guerra, né una nuova Troia (*Rem.* 281, *non hic nova Troia resurgit*). Ora, considerando che i fatti narrati nell’*Odissea* e quelli narrati nell’*Eneide* sono cronologicamente contemporanei, l’assunto di Circe crea un (in)volontario collegamento tra le vicende di Ulisse e di Enea, che, all’insaputa della figlia del Sole, andava preparando nel pacifico Lazio un conflitto bellico nonché la fondazione di una ‘Troia *resurgens*’ (*Aen.* 1, 206, *illic fas regna resurgere Troiae*). Intento ovidiano, quindi, sembra essere quello di creare dei

---

<sup>10</sup> BARCHIESI 1993, pp. 333-5.

<sup>11</sup> Vd. BARCHIESI 1987, pp. 65-7. Su questo aspetto riflettono anche ROSATI 1989, pp. 8-10 e 2005, pp. 161-3 nonché HINDS 1998, pp. 115-6.

<sup>12</sup> BARCHIESI 1993, p. 335.

<sup>13</sup> BARCHIESI 1993, p. 350: “these destinies have already been recorded and written down: these women are in fact writing against the grain of the classical authorities”. Questo concetto viene ripreso anche da ROSATI 2005, pp. 162-3.

<sup>14</sup> BARCHIESI 1986, p. 85.

“marginì di contatto”<sup>15</sup> tra opere letterarie parallele, accessi segreti che permettano al lettore di passare agevolmente dall’una all’altra, e che altro non sono se non contiguità spazio-temporali. Questo confronto riguarda in particolar modo l’*Odissea* e l’*Eneide*, e mostra come, se Virgilio evita con intenzione l’incontro con il poema omerico<sup>16</sup>, Ovidio pare voler fare proprio l’opposto: egli va a ricercare i possibili punti di tangenza tra le vicende di Enea e quelle di Ulisse. Un simile interesse si collega – ed è motivato – ad una teoria che è accettata dagli studiosi quasi come un postulato: la poesia ovidiana esprimerebbe la consapevolezza dell’autore di venire per ‘secondo’, mostrerebbe lo sfoggio di erudizione proprio di chi sa di dominare un sistema letterario ben codificato ed articolato.

A questo proposito, non sembra inutile ricordare l’importanza rivestita da quegli studi, ormai ‘consolidati’<sup>17</sup>, che si sono occupati di indagare la posizione di Ovidio nei confronti dei grandi modelli greci e di quelli della recente classicità augustea. Nessun altro intellettuale latino – si è detto – si trovò mai nella condizione di Ovidio, in bilico tra orgoglio e dipendenza: orgoglio di appartenere ad un’epoca i cui poeti erano riusciti, citando Orazio, a riempire la sala romana nella biblioteca di Apollo Palatino<sup>18</sup>; dipendenza nei confronti di un canone appena nato di autori eccellenti, contemporanei ma non coetanei, che si va ad aggiungere ai ‘vecchi’ modelli greci. Vari contributi hanno sottolineato come Ovidio sia pienamente e precocemente consapevole della rivoluzione culturale avvenuta: in quanto tale, in lui può essere a buon diritto riconosciuto il primo autore veramente ‘ellenistico’, nel senso di ‘post-classico’, della letteratura latina<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> BARCHIESI 1986, p. 86.

<sup>16</sup> Vd. BARCHIESI 1986, p. 88.

<sup>17</sup> Tra i tanti che si potrebbero citare, ROSATI 1979, CONTE-BARCHIESI 1989, LABATE 1991. Più recentemente, offre una buona sintesi TARRANT 2002.

<sup>18</sup> Hor. *Ep.* 2, 1, 214-8: *verum age et his, qui se lectori credere malunt / quam spectatoris fastidia ferre superbi, / curam redde brevem, si munus Apolline dignum / vis complere libris et vatibus addere calcar / ut studio maiore petant Helicon virentem*. Per questo aspetto, vd. CITRONI 2013 e LABATE-ROSATI 2013, pp. 13-7, in cui si mette a fuoco la sfida avvertita dalla generazione augustea a superare quell’inferiorità culturale nei confronti dei Greci che Orazio aveva ben espresso con la celebre affermazione: *Grecia capta ferum victorem cepit* (Hor. *Ep.* 2, 1, 156).

<sup>19</sup> Il concetto è ampiamente sviluppato in LABATE 1990, pp. 960-6, e ripreso da TARRANT 2002, pp. 19ss. e GALINSKY 2004, pp. 351ss. Ciò ha portato alcuni ad interrogarsi sull’appartenenza di Ovidio all’età augustea: alcuni vedono in lui già una sensibilità posteriore (per un riassunto della questione, vd. GALINSKY 1989 e HARDIE 2002). Di certo si può dire che il poeta stia proprio sulla linea di confine, ma che, come già affermato da GALINSKY 1989, pp. 69-78 e 1996, pp. 261-9 e 360, la sua attiva ripresa dei modelli greci accanto a quelli romani e il suo sperimentalismo lo pongano pienamente nella ‘fase augustea’. Interessante la sintesi sostenuta da VON ALBRECHT 2014, pp. 188-90, secondo il quale Ovidio sarebbe poeta classico per la limpidezza del suo stile e poeta già manieristico per il contenuto della sua poesia.

Il rapporto giocoso che il poeta instaura con la tradizione nella grossa enciclopedia mitologica che sono le *Metamorfosi* pare essere la conferma di quest'ipotesi, nonché il compimento del discorso iniziato per le *Heroides*. Un dato di fatto appare indiscutibile tra gli studiosi del poema ovidiano oggi: non potendo inventare *ex novo* storie che sono state già fissate dai suoi modelli, l'autore si inserisce negli interstizi ancora liberi<sup>20</sup>, cercando di colmarli, o ci sorprende con inedite combinazioni del materiale tradito, lasciandoci intendere che i percorsi 'ufficiali' sono solo una delle alternative che un incrocio di variabili fortuite ha prodotto<sup>21</sup>. Da questo punto di vista, si può comprendere il successo che le *Metamorfosi* hanno incontrato nell'era del post-moderno.

Prima di provare a spiegare – o quantomeno a introdurre – i limiti di una simile interpretazione, vorrei soffermarmi brevemente sull'ultimo filone di studi che ritengo abbia esercitato – o incominci ad esercitare solo ora – un ruolo importante nella riflessione ovidiana. Fino a questo momento ho citato correnti di pensiero ormai consolidate; ora, invece, mi riferisco a una tendenza che mi pare si sia affermata negli ultimi anni. In alcuni recenti convegni sulla poesia augustea<sup>22</sup>, tema prediletto di discussione è stato la riflessione sulla concezione del tempo e dello spazio. In alcuni casi<sup>23</sup>, tale interesse si è accompagnato all'intenzione di sfuggire alle pressioni del post-strutturalismo da un lato e del neostoricismo dall'altro, alla volontà di liberare l'interpretazione filologica dalle sovrastrutture storiche o ideologiche che l'hanno allontanata dal suo primario oggetto di speculazione: il testo stesso.

---

<sup>20</sup> Vd. BARCHIESI 1997, p. 141: “nonostante l'abbondanza del suo disegno, il poema è un'implicita protesta contro l'ideale di 'pienezza' che è così importante nell'estetica dell'epos: nelle *Metamorfosi* i vuoti e gli interstizi assumono un'importanza mai vista prima”.

<sup>21</sup> Vd. SOLODOW 1988, pp. 153-4: le innovazioni ovidiane “remind the reader that no single version of a story can claim to be canonical”. Il concetto viene ripreso e sistematizzato anche in BARCHIESI 2002, dove la “mythological competence” (p. 196) di cui Ovidio si serve per creare ponti o allusioni a tradizioni mitiche diverse, alternative o semplicemente fantasiose rischia, secondo lo studioso, di minare la credibilità e la fissità di quel sistema stesso. A questo proposito, TARRANT 2005, pp. 66-7 nota come, nelle *Metamorfosi*, l'arbitrarietà di scegliere un determinato percorso mitico rispetto ad un altro risulti spesso tematizzata dagli stessi narratori interni al poema (similmente, ROSATI 2002, pp. 286-92). Un buon riassunto del trattamento ovidiano del mito e della sua relatività in GRAF 2002.

<sup>22</sup> Mi riferisco in particolar modo ad alcuni degli ultimi incontri del *Réseau International de recherche et de formation à la recherche dans le domaine de la poésie Augustéenne*: quello del 2004 sulla concezione del tempo, quello del 2011 sulla costruzione del mito augusteo (che con le categorie spazio-temporali ha molto a che fare) e quello del 2014 sullo spazio augusteo.

<sup>23</sup> Mi riferisco in particolare alle riflessioni portate avanti da J. P. Schwindt in merito a quella che egli ha definito “Radikalphilologie” (SCHWINDT 2006, p. 161 e 2009, pp. 64-8), ovvero una filologia che riconosca come suo compito essenziale quello di osservare (*cernere*, da qui il termine “critica”, vd. SCHWINDT 2011) il testo senza alcuna aspettativa aprioristica, andando ad evidenziare temi e motivi che sono costitutivi, immanenti, 'radicali' al testo stesso. Tra questi, fondanti sarebbero proprio quelli dell'organizzazione spaziale e temporale.

Per quanto si può dedurre dai risultati ancora parziali di questa prospettiva di ricerca, mi pare che lo studio dei parametri spazio-temporali si stia evolvendo in favore del versante ‘topico’, che ha ‘inglobato’ quello cronologico. Ciò è accaduto, forse, per un’ovvia ragione: come si è appena visto, un dialogo tra testi (e tra generi) viene sempre pensato nel tempo, all’interno del quale ognuno prende posto, si ricava il ‘suo spazio’. Più insolito, invece, è immaginarsi uno spazio capace di dare senso all’operazione letteraria, rendendo quasi palpabile, con la sua tridimensionalità, l’astrattezza insita in ogni indagine sul tempo<sup>24</sup>.

Considerando che le *Metamorfosi* sono un viaggio che non attraversa solo la storia del mondo<sup>25</sup> ma che si muove anche nello spazio<sup>26</sup>, e che esso diventa progressivamente ‘lo spazio di Roma’, mi sono chiesta se un’analisi più attenta dell’ambientazione dei singoli episodi di mio interesse non potesse mostrarsi di qualche utilità per una ricerca del senso e del valore degli stessi. Ne è emersa un’elementare eppure fondante opposizione tra centro e periferia, tra limite e superamento del limite<sup>27</sup>, che permette di cogliere in modo concreto, se vogliamo più immediato, altre due opposizioni: a livello cronologico, quella tra passato mitico greco e passato storico (per quanto sempre favoloso) romano; a livello narratologico, quella tra contenitore e contenuto, ovvero tra cornice del racconto e racconto stesso. Ma con un interessante ribaltamento: se il centro topico è quello del Lazio, quello cronologico pare essere il passato mitico greco<sup>28</sup>, e così pure quello narratologico. Qual è il vero centro, allora? Quello spaziale, o quello temporale-narrativo?

Questa domanda mi permette di riagganciarmi a quanto è stato lasciato in sospeso poco fa, e insieme a preparare il terreno per la parte conclusiva della presente introduzione. Ho sostenuto che gli studi intergenerici e intertestuali rappresentino la base fondamentale, la premessa, da cui è partito questo lavoro, e insieme come di essi sia da individuare, a mio parere, un limite. Tale limite non riguarda né la validità del metodo né gli ottimi risultati finora raggiunti, ma la convinzione che l’ambizione

---

<sup>24</sup> Vd. SCHWINDT 2005, p. 12, che parla a riguardo di “Chronotopie”: il tempo viene pensato secondo categorie spaziali (“Raumvorstellungen” concepite come “Semantisierung von Zeitkonzepten”).

<sup>25</sup> Sulla rappresentazione del tempo nelle *Metamorfosi*, vd. FEENEY 1999 e ROSATI 2002, pp. 276-82. Per ulteriore bibliografia, vd. MYERS 2009, pp. 1-4.

<sup>26</sup> Vd., a questo proposito, GALINSKY 2004, pp. 351ss. e VON ALBRECHT 2014, pp. 95ss. SEGAL 1991, pp. 64 e 105ss., ‘anti-augusteo fino in fondo’, arriva anche a negare che il movimento del poema in senso spaziale conduca verso un fine, l’Italia, perché la mobilità del poema ne negherebbe lo statuto di “terra promessa”.

<sup>27</sup> Vd. SCHWINDT 2005, pp. 9-10.

<sup>28</sup> Per questo aspetto, tipico delle *Metamorfosi* e dei *Fasti*, vd. LABATE 2003 e 2010a, pp. 157ss.

poetica di Ovidio possa dirsi esaurita nell'arte dell'allusione, dell'intrusione, della deviazione, come se in ciò 'soltanto' egli potesse esprimere la propria autonomia<sup>29</sup>. Affinché il concetto sia chiaro, cito una breve frase di Richard Tarrant, che esprime l'opinione della maggior parte degli studiosi ovidiani oggi: la libertà di Ovidio "consisted less in free invention than in seeing richer possibilities in existing material"<sup>30</sup>. Proprio Tarrant, tuttavia, in un altro studio – significativamente chiamato "Roads non taken"<sup>31</sup> –, aveva brillantemente mostrato la capacità dell'autore di impadronirsi di alcuni miti minori e di saperli riscrivere in modo opposto rispetto a quello canonizzato dalla tradizione. Miti minori, certo: non quello di Ulisse, non quello di Enea. Lì il peso della tradizione era troppo forte, e Ovidio poteva solo ricamare il dettaglio, ipotizzare ma non osare. Già solo il fatto, però, che, quando può, il poeta cerchi di avventurarsi verso vie inesplorate, non codificate, dovrebbe farci intuire che la sua aspirazione poetica non doveva esaurirsi nel rimanere all'interno del sistema, ma anche nel dilatare a tal punto gli estremi dell'ipotizzabile fino a trovarsi, ad un certo punto, a varcare il limite, a sconfinare.

Questa soluzione, *in nuce*, era già presente all'interno delle *Heroides*, allorché il lettore – l'abbiamo visto – si era trovato per un momento insieme con l'eroina del racconto ad immaginare un mondo mitico 'vergine'<sup>32</sup>. La medesima fantasia, prima che dal personaggio, era condivisa dall'autore, che si concedeva il gusto di sfidare quello stesso sistema che egli conosceva così bene nelle sue articolazioni. Ma tale embrionale ribellione era destinata a rimanere un'utopia, ovvero, come dice il termine, un progetto "senza luogo". Questa situazione di stallo viene meno negli ultimi due libri delle *Metamorfosi*, allorché Ovidio trova finalmente il *setting* adatto per realizzare l'utopia, ovvero il Lazio. Ecco allora il limite che mi pare abbiano dichiarazioni come quella di Tarrant: esse valgono praticamente per tutta la produzione ovidiana, ma non per inquadrare l'audace esperimento portato avanti nella parte conclusiva delle *Metamorfosi*, e cioè la creazione di una mitologia italica che producesse, seppure in continuo contatto con quella greca, storie inedite con esiti non prevedibili. Il rapporto con il mondo della grecità non può né deve essere

---

<sup>29</sup> In parte, questa considerazione si inserisce nella lucida argomentazione portata avanti da CONTE 2014, pp. 90ss. sulla deriva degli studi post-strutturalisti di natura decostruttivista, che puntano a vedere nel testo più un sistema 'di assenze' che 'di presenze'. Sull'importanza dei vuoti e degli interstizi nel poema ovidiano si è riflettuto abbastanza: questi vuoti, però, Ovidio li riempie, e a modo suo.

<sup>30</sup> TARRANT 2002, pp. 18-9.

<sup>31</sup> TARRANT 2005. Alcune simili considerazioni già in TARRANT 1995a.

<sup>32</sup> Così lo chiama ROSATI 2005, p. 162.

troncato, ma viene ridefinito secondo una prospettiva ‘rovesciata’ rispetto a quella tradizionale: è il territorio laziale il nuovo centro nevralgico della produzione creativa. Il luogo ridefinisce la natura dei racconti e annulla il prestigio di solito attribuito al peso dell’antichità.

Le ultime considerazioni mi portano a toccare, infine, la mole di questioni critiche che riguardano la sezione conclusiva, italica, del poema ovidiano. Precedentemente male o sottostimati<sup>33</sup>, i libri XIII-XV delle *Metamorfosi* sono diventati, negli ultimi anni, oggetto della più viva attenzione, come se si fosse capito che essi racchiudono la ‘chiave interpretativa’ dell’intera opera. È qui, infatti, che il rapporto con i modelli forti dell’epica (Omero e Virgilio) diventa ineludibile; è qui, infine, che ineludibile diventa anche la problematica del rapporto con il principato. Anche in questo caso, non si può fare a meno di citare Myers, che ha premesso al suo commento del XIV libro un’introduzione in cui è possibile ritrovare i principali riferimenti bibliografici all’ultima sezione del poema<sup>34</sup>. Sostanzialmente, gli studiosi si dividono tra chi<sup>35</sup> vede nelle storie italiche un avvicinamento sincero di Ovidio allo spazio e al tempo di Roma, e chi<sup>36</sup> – la maggior parte e quella più accreditata – esprime dei dubbi sulla rappresentazione di un’Italia quale luogo di “amelioration” e “restoration”<sup>37</sup>. Tali dubbi si fondano in particolar modo sul rapporto a dir poco singolare che la narrazione ovidiana intrattiene con la materia eneadeica prima<sup>38</sup> e con la storia di

---

<sup>33</sup> Vd. FRÄNKEL 1945, p. 101, che afferma che la minorità di Ovidio nei confronti di Virgilio è tale e tanta, che egli avrebbe fatto meglio a fermarsi al libro undicesimo.

<sup>34</sup> MYERS 2009, pp. 4-18 e MYERS 2005. Una ricapitolazione dei principali punti di vista anche in COLE 2008, pp. 145-52.

<sup>35</sup> Tra gli studiosi di questo ‘fronte’ si segnalano LUDWIG 1965, pp. 68-73, PORTE 1985, GLENN 1986. Si anticipa fin da ora che non si condividono queste interpretazioni, che appaiono troppo ingenuamente e fiduciosamente tese a mostrare la celebrazione ovidiana del trionfo augusteo. Ugualmente non accettabili sono quelle inclini a rintracciare nell’adesione ovidiana al programma augusteo sentimenti anti-repubblicani (COLE 2008, pp. 167-9) o ‘imperialistici’ (HABINEK 2002). Più moderata la posizione di HARDIE 2002c, p. 198, che parla di convenienza politico-ideologica. Un gruppo a parte è costituito da PARKER 1997 e FANTHAM 2009: i due studi, che si occupano dell’immagine delle divinità italiche in età augustea (e quindi non specificamente nella sezione conclusiva delle *Metamorfosi*), sono riusciti ad offrire una visione equilibrata e sostanzialmente positiva dell’operazione condotta da Ovidio in terra italica.

<sup>36</sup> Tra gli studiosi di questo ‘fronte’ si segnalano OTIS 1970, pp. 286ss., LITTLE 1972, BARCHIESI 1994, p. 278, FABRE-SERRIS 1995, FEENEY 1998, pp. 132-3, TISSOL 1993, 1997 e 2002, MYERS 1994a, p. 126, 2004-5, p. e 2009, p. 10, ma soprattutto SEGAL 1991, pp. 95ss., che, ben lungi dall’esprimere dubbi, pare essere convinto dello spirito antiaugusteo e ironico che pervade il poema e la sua parte conclusiva in particolare.

<sup>37</sup> MYERS 2005, p. 10.

<sup>38</sup> Sulla cosiddetta ‘piccola Eneide ovidiana’ esiste ormai una bibliografia immensa, che include: STITZ 1962; DUE 1974, pp. 36-42; GALINSKY 1975, pp. 217-51 e 1976; ELLSWORTH 1986 e 1988; SOLODOW 1988, pp. 110-56; DÖPP 1991, p. 6; ESPOSITO 1994, pp. 11-36; MYERS 1994a, pp. 95-132; BALDO 1995, pp. 29-109; CASALI 1995; SMITH 1997, pp. 104-15; FABRE-SERRIS 1995, pp. 115-41; TISSOL 1997, pp. 177-91 e 2002; HINDS 1998, pp. 104-22; ANDRAE 2003, pp. 164-207; PAPAIOANNOU

Roma dopo: entrambe vengono ‘bistrattate’, ignorate o compresse, e il lettore si ritrova al presente tutto ad un tratto, dopo continue deviazioni e ‘salti all’indietro’ nel tempo<sup>39</sup>. Lo stesso mito italico, dunque, pare essere un ripiego, che evita all’autore di affrontare direttamente il ‘vero’ mito e la ‘vera’ storia.

Prima di procedere oltre, tuttavia, è necessario fare un passo indietro ed allargare lo spettro del discorso. Si è taciuto fin qui della necessità che ha spinto una parte consistente della critica recente ad agganciare gli studi propriamente stilistici, intergenerici e narratologici a temi storico-politici che, si è detto giustamente<sup>40</sup>, non possono essere esclusi dall’ampio raggio d’azione della letteratura. Alcuni hanno sostenuto, così, che gli interessi di Ovidio non si potessero esaurire nell’*art pour l’art*, a maggior ragione sapendo che egli sarebbe stato mandato in esilio, e che doveva aver fatto pur qualcosa per meritarselo<sup>41</sup>. Lo spettro della traumatica esperienza di Tomi, di conseguenza, è stato riflesso retroattivamente – e con poca cautela<sup>42</sup> – su tutta la poesia ovidiana precedente, e sulle *Metamorfosi* in particolare. Da intellettuale indifferente alla politica<sup>43</sup> Ovidio si è trasformato, all’opposto, in sovversivo irridente: “l’immaginazione intertestuale e sistematica”<sup>44</sup> di cui si è appena discusso è stata posta al servizio di un progetto demistificatorio e dissacrante. Se ogni storia – si argomenta – è prodotto dell’abile opera di selezione di un autore, se non esistono verità ma solo un incrocio di variabili fortuite, allora anche il progetto provvidenziale che sorregge l’*Eneide* è una menzogna, o solo una parte

---

2005; KRUPP 2009, pp. 150-74; ÁLVAREZ MORÁN-IGLESIAS MONTIEL 2009. Un ottimo riassunto in BALDO 1995, pp. 29-37 e MYERS 2009, 11-18.

<sup>39</sup> Un’oggettiva e lucida analisi del processo di riduzione, compressione o ampliamento del testo dell’*Eneide* viene offerta da BALDO 1995, pp. 29-109, con una sintesi a pp. 253-60.

<sup>40</sup> Questa linea interpretativa è ben espressa e teorizzata da FOWLER 1997: l’interpretazione storico-ideologica non può essere esclusa dal metodo intertestuale (p. 25, “intertextual reading, far from being a formalist method isolating texts within literature, is essentially ideological”).

<sup>41</sup> Come è noto, in *Trist.* 2, 1, 207 Ovidio adduce due motivi al proprio esilio: *carmen* e *error*. Se il *carmen* è senza dubbio l’*Ars*, su l’*error* il poeta non si pronuncia. Già questo dovrebbe bastare a farci capire, in accordo con GALINSKY 1996, p. 269, che dovette essere quella la vera causa dell’esilio, e il *carmen* un mero pretesto.

<sup>42</sup> Concordo pienamente con questa valutazione di GALINSKY 1996, p. 268: “It is misguided, therefore, to overinterpret the reasons for Ovid’s banishment. For someone who enjoyed life in Augustan Rome to the fullest, it was punishment that reached to the core and reveals the uncompromisingly harsh side of Augustus that coexisted with his appreciation of humour and charm”.

<sup>43</sup> Vd. LITTLE 1972, in particolare pp. 400-1. Anche per il primo Galinsky (GALINSKY 1975 e 1976) e per KNOX 1986, pp. 79-81, l’unico interesse di Ovidio sarebbe stato quello culturale: Augusto e la pace erano dati di fatto ‘scontati’.

<sup>44</sup> L’espressione è di BARCHIESI 1986, p. 85.

della verità, quella ‘dei vincitori’<sup>45</sup>. Privo di fondamento sarebbe anche il più vasto disegno culturale augusteo di cui il poema virgiliano è diretta espressione, ovvero quello di riscrivere il passato in funzione dell’ascesa e del dominio di Roma sul mondo. Per questo la materia mitica trattata nell’*Eneide* verrebbe così scorciata, elusa, riassunta, sostituita<sup>46</sup>: per mostrare che non era affatto necessaria, che non esisteva nessun disegno provvidenziale. La teleologia è bandita dalle *Metamorfosi*<sup>47</sup>: potrebbe essere concepita una critica più corrosiva all’ideologia del principato?

Non ci si vuole addentrare oltre nel dibattito ormai datato tra ‘augustei’ ed ‘antiaugustei’ che si è venuto a scatenare da simili premesse, e che pare essere arrivato ad un punto di non-ritorno. È sufficiente citare, a questo proposito, una constatazione di Hinds<sup>48</sup>: l’ambiguità di ogni luogo ovidiano, che rende ugualmente probabili ipotesi interpretative pro- e anti-imperiali, offre agli studiosi un “hermeneutic alibi”. Di certo, l’accettazione della plausibilità di una doppia chiave di lettura – a seconda che si applichi o meno il filtro dell’ironia e del sottinteso – non fa che rendere ancora più chiara l’esistenza di una dicotomia, di fronte alla quale, tuttavia, è lecito dubitare: è veramente inevitabile credere che Ovidio potesse partecipare al progetto augusteo solo in termini di assenso o di dissenso? Non si può ipotizzare che egli vi aderisse ‘a modo suo’, che gli stimoli della storia e della politica lo inducessero a intraprendere un autonomo percorso ‘augusteo’?

Pressoché unico e strenuo difensore di una linea di pensiero che mi ha incoraggiato a ricercare in questa direzione è stato Galinsky. A più riprese<sup>49</sup> egli ha convincentemente argomentato come le *Metamorfosi* esprimano, accanto e non in

---

<sup>45</sup> Sulla funzione del mito come atto parziale ed arbitrario che formalizza il potere dei vincitori riflette ROSATI 2001.

<sup>46</sup> Similmente OTIS 1970, pp. 278ss., SOLODOW 1988, pp. 154-6, SEGAL 1991, pp. 36-7 e 50ss., TISSOL 1993, pp. 69ss. e 1997, pp. 177ss. Da segnalare, al contrario, e in linea con la posizione adottata in questo lavoro, BALDO 1995, pp. 108-9 e 261-5, CASALI 1995, HINDS 1998, pp. 104-7 e TARRANT 2002, pp. 23-7, che notano come l’operazione ovidiana non obbedisca ad un movimento centripeto, di ‘fuga’ dall’*Eneide*, ma porti a compimento quelle possibilità, quegli spunti, che Virgilio aveva solo accennato e non sviluppato, come se il poeta volesse offrire “un atto di lettura che vuole rendersi evidente, e si trasforma per questo in atto di narrazione” (BALDO 1995, p. 262).

<sup>47</sup> Vd. a questo proposito FEENEY 1999, nel quale lo studioso mostra come l’assenza di una teleologia nelle *Metamorfosi* sia resa evidente da un’impostazione cronologica del poema volutamente imprecisa e generica, quando non scorretta. Sulla stessa linea SEGAL 1991, pp. 23-5 e 50ss., FABRE-SERRIS 1995, pp. 137-41, ANDRAE 2001, pp. 92-3 e ROSATI 2002, pp. 281-2.

<sup>48</sup> HINDS 1987b, p. 29. Una radicalizzazione ancora più estrema dell’impossibilità ed arbitrarietà di prendere posizione su ciò che è ‘augusteo’ o ‘anti-augusteo’ viene espressa da KENNEDY 1992. Più equilibrata la riflessione di BARCHIESI 1994, che, pur tendendo (e seppure non ammettendolo) verso il fronte degli scettici, mette in luce anche i pericoli a cui vanno incontro quest’ultimi come i loro oppositori (vd., in particolare, p. 278).

<sup>49</sup> Vd. GALINSKY 1975, pp. 210-61, 1976, 1989, 1996, pp. 261-9, 1999 e 2004.



opposizione all'*Eneide*, uno degli aspetti più tipici dell'età augustea: se l'opera virgiliana deve essere vista come un monumento alla stabilità e all'ordine ritrovati dopo gli anni delle guerre civili, quella di Ovidio celebra, nel principio stesso della trasformazione di vecchie forme in nuove forme, quel difficile equilibrio tra antico e moderno, continuità e rottura, permanenza ed evoluzione, proprio del regime augusteo più maturo, e contenuto nel nome stesso scelto per sé dall'imperatore<sup>50</sup>. Il dilemma di cambiare rimanendo gli stessi, non dimenticando né soffocando le proprie origini, ma inglobandole in un progetto nuovo: se questo è indiscutibilmente il nucleo della ricerca poetica ovidiana, è innegabile che esso fosse 'augusteo'.

Si può adesso intuire, allora, in che direzione cercherà di muoversi la presente ricerca: gli insegnamenti della critica intertestuale e intergenerica non verranno posti al servizio di un progetto 'anti-imperiale' e 'anti-virgiliano', ma, al contrario, serviranno ad indicare la via verso la piena espressione di una scelta letteraria tanto autonoma quanto intimamente consonante con il cosiddetto 'programma augusteo'.

Prima di concludere questa introduzione, si rende necessario agganciare quanto finora presentato come presupposto teorico ad una breve presentazione delle origini concrete e del metodo seguito nel presente lavoro. Nella mia tesi di laurea mi sono occupata di analizzare i miti di Polifemo, Aci e Galatea e Scilla, Glauco e Circe in *Met.* 13, 730-14, 74. Parte dei risultati della ricerca condotta sono confluiti in un articolo<sup>51</sup>, che può essere considerato la premessa al mio progetto di dottorato. Senza ripetere quanto già allora argomentato, si può dire, in sintesi, che i due episodi parevano mostrare l'intento di andare a colmare un vuoto inspiegabile nella vita di Polifemo, Scilla e Circe. Sembra, cioè, che Ovidio abbia voluto collegare in modo plausibile il punto di partenza e d'arrivo di parabole esistenziali che la tradizione letteraria non si era curata di armonizzare: se l'*Odisea*, infatti, aveva fotografato i tre personaggi nella loro 'maturità', vista in termini o assolutamente negativi (Polifemo e Scilla) o quantomeno ambigui (Circe), gli autori d'età ellenistica (Teocrito e Apollonio) avevano creato una versione positiva della 'gioinezza' degli stessi, incompatibile con 'il finale' che il poema omerico aveva già fissato da tempo. Da vero cultore dell'elegia, Ovidio immagina in una delusione d'amore l'espedito

---

<sup>50</sup> Vd. LABATE-ROSATI 2013, p. 6, dove Augusto viene definito come "un divino promotore di incremento", e dove carattere fondante del mito augusteo è ritrovato nel "fattore della crescita", nonché SCHWINDT 2013, p. 69: "Augustus kommt von *augere*. Es ist gut, sich an diesen einfachen Sachverhalt von Zeit zu Zeit zu erinnern".

<sup>51</sup> ARESI 2013.

con cui rendere coerenti un 'prima' e un 'dopo' tanto diversi: uccidendo l'amante di Galatea, Polifemo interrompe quel processo di miglioramento di sé che l'amore per la ninfa aveva indotto, ed è condannato a rivestire il ruolo di antagonista crudele che noi tutti conosciamo dal poema omerico; trasformando la rivale Scilla in un mostro dopo essere stata rifiutata da Glauco, Circe si avvia per quella strada che la porterà a temere il contatto con gli uomini nell'*Odissea*, e a tramutarli preventivamente in animali innocui. Così, quell'*eros* che nell'episodio di Polifemo è rappresentato come l'unica pulsione in grado di far uscire l'uomo dalla barbarie e di farlo progredire verso la civiltà<sup>52</sup>, e che nella storia di Circe e Scilla è visto come l'unica forza contro la quale nulla possono incantesimi e filtri<sup>53</sup>, si rivela essere anche il motore di ogni racconto, la variabile capace di volgere irrimediabilmente il destino di una figura mitologica: vistisi respinti, sia Circe che Polifemo (ma anche Scilla, come vittima della vendetta di Circe) sono irrimediabilmente condannati a diventare loro stessi. Rispetto al procedimento che si è descritto nelle *Heroides*, Ovidio 'narrativizza' in un episodio di sua invenzione la possibilità di cambiamento che nelle epistole era lasciata alla speranza delle eroine ignare del loro futuro. L'ambizione dell'autore a svincolarsi dal mondo dei finali già scritti progredisce di un passo, ma, al momento decisivo, non può che rimanere frustrata: non si può riscrivere la storia dell'*Odissea*!

Tali considerazioni sono state poste in relazione con l'ambientazione dei due triangoli amorosi: la Sicilia, un grande ponte tra Oriente e Occidente, tra la grecità e il nuovo mondo italico che Enea (e con lui la narrazione ovidiana) si appresta a raggiungere. La condizione liminale dell'isola, che si rispecchia anche in quella dei singoli personaggi, sempre in movimento tra terra e mare, concretizza le aspettative ancora esitanti dell'autore: in bilico tra Grecia e Italia, tra le storie scritte per sempre e quelle che nessuno ha scritto mai. La terra promessa è, veramente, il Lazio: non perché, però, qui Enea vi fonderà Roma, ma perché Ovidio vi troverà la terra adatta per inventare nuovi intrecci e nuovi personaggi, e per portare in scena i 'finali negati' che il doveroso ossequio ai modelli gli aveva fino a quel momento precluso.

Fin qui le considerazioni che hanno preparato il terreno alla ricerca svolta durante il dottorato. Tale ricerca si è concentrata sugli episodi che potessero rappresentare la realizzazione e il compimento di quelle attese che, nei casi precedenti, si erano rivelate preventivamente frustrate. Quasi obbligata, di conseguenza, è stata la scelta

---

<sup>52</sup> Vd. LABATE 2012a.

<sup>53</sup> Vd. TUPET 1976 e BETTINI-FRANCO 2010. Per ulteriore bibliografia, vd. ARESI 2013.

degli episodi che, in territorio laziale, portassero avanti la tematica amorosa, confermatasi come il filo rosso della riflessione poetica ovidiana. Se le *Metamorfosi* sono essenzialmente un ‘poema sull’amore’<sup>54</sup>, l’ultima trasformazione, ovvero il gesto d’autonomia rivendicato dall’autore con l’approdo nel Lazio, non poteva che essere esemplificata da una metamorfosi dell’amore stesso: non più una passione unilaterale, o destinata a finire tragicamente, ma un sentimento reciproco e duraturo, che realizzasse il ‘sogno elegiaco’ dell’*amor mutuus*<sup>55</sup>.

Una volta individuati gli episodi più adatti a tracciare l’ideale percorso del poeta ‘verso l’autonomia’, il metodo seguito nell’analizzarli e presentarli in sequenza è stato, se vogliamo, piuttosto tradizionale, ma anche inevitabile: senza una seria indagine di fonti e modelli che stanno alla base della rielaborazione ovidiana, non sarebbe stato possibile individuarne né il grado di dipendenza né quello ‘di indipendenza’; senza un approccio verso per verso, sarebbe mancato quel rapporto costante e diretto con il testo da cui non può prescindere nessuna ricerca filologica. Di conseguenza, la riflessione conclusiva a ciascuna sezione non sarebbe stata pensabile senza il paziente lavoro che ha preparato ed ‘accompagnato’ il testo dei tre episodi. Riguardo a quest’ultimo aspetto, un’altra puntualizzazione si rende necessaria: l’analisi proposta non ha lo scopo di fornire un commento nel senso tradizionale del termine, né ne ha la completezza e l’esautività. Sono state affrontate, ad esempio, alcune questioni testuali, o si sono ricapitolati i risultati raggiunti dalla critica in merito a problematiche non sempre strettamente collegate con lo scopo della ricerca. Ciò è avvenuto solo per mostrare come l’interpretazione proposta si collochi all’interno di uno spettro di temi e motivi amplissimo che riguarda i tre complessi narrativi: per non perdere, insomma, il senso della prospettiva e dell’insieme. Tuttavia, si è evitato anche di fornire una riproposizione ampliata di quanto ciascuno può agevolmente ritrovare ed approfondire nell’apparato critico di Tarrant (di cui si è seguita l’edizione) e di Anderson<sup>56</sup>, e nei commenti di Bömer, Myers e Hardie<sup>57</sup>, ausili fondamentali per il mio lavoro. Di regola, dunque, la tendenza è stata quella di inserire il discorso condotto in una rete più allargata di riferimenti, senza smarrire, però, il fine preciso e il taglio specifico

---

<sup>54</sup> Vd. OTIS 1970, pp. 166ss.

<sup>55</sup> Su questo aspetto, su cui ho già riflettuto in ARESI 2013, si avrà occasione di tornare approfonditamente nel corso della trattazione, e di fornire volta per volta ulteriore bibliografia.

<sup>56</sup> TARRANT 2004, ANDERSON 1985.

<sup>57</sup> BÖMER 1986, MYERS 2009, HARDIE [2015].

dell'argomentazione. Lo stesso vale anche per la ricerca mitografica: ovviamente, non si è trattato di inquadrare ogni personaggio citando tutte le sue apparizioni nel mondo dell'iconografia e della letteratura antiche, ma di ripercorrere volta per volta, grazie alle insostituibili enciclopedie mitologiche del secolo scorso, quel percorso di selezione che verosimilmente (e pur in mancanza di tanto materiale perduto) dovette essere all'origine della rielaborazione ovidiana.

Per selezione si è proceduto, infine, e per tornare alla considerazione d'apertura, anche nella compilazione dei riferimenti bibliografici. Come si è detto, la proliferazione di contributi degli ultimi decenni, che ha aperto una vera e propria *aetas* ovidiana, ha prodotto nella nuova generazione che si accinge a studiare quest'autore una situazione molto simile a quella che doveva essere stata propria di Ovidio stesso nei confronti dei suoi modelli: si ha l'impressione, cioè, che vi sia un sistema già dato e fissato dai nostri maestri, "contemporanei ma non coetanei" – per autocitarmi –, e che altro non si possa fare che applicare e variare quello che da loro è stato già così compiutamente espresso. Si consideri, in merito, una lucida osservazione formulata da Antonio La Penna a proposito della poetica ovidiana: "Nella spinta a usare e abusare dell'*ingenium* agisce il bisogno di aprire vie nuove dopo la perfezione classica della poesia augustea, un patrimonio imponente, sentito nello stesso tempo come una miniera inesauribile da cui estrarre metalli preziosi, e come una barriera paralizzante"<sup>58</sup>.

"Nella spinta a usare e abusare dell'*ingenium*": non si potrebbero trovare parole migliori per esprimere lo stato attuale degli studi ovidiani nel nuovo millennio, in cui forse solo ora si inizia a capire come la "miniera inesauribile" del sistema formulato negli ultimi decenni rischi di trasformarsi in una "barriera paralizzante". Vi è il pericolo, in sintesi, di trasformarsi in critici manieristi, che solo manierismo<sup>59</sup> possono vedere e riconoscere in Ovidio. Non escludo che la spinta a ricercare nell'ultimo poeta augusteo l'esigenza di uscire dai limiti della tradizione in cui tutti lo vedono così a suo agio possa essere stata condizionata dall'urgenza di aprire un varco – in tutti i sensi – verso ipotesi di ricerca dai finali ancora non scritti. Ma ogni proposta interpretativa – non si può che ammetterlo<sup>60</sup> – è figlia del suo tempo.

---

<sup>58</sup> Vd. LA PENNA 1986, p. 97.

<sup>59</sup> La tendenza a prendere in prestito dal mondo dell'arte il termine 'manierismo' per applicarlo alla poetica ovidiana viene analizzata e criticata già da GALINSKY 1989, p. 71.

<sup>60</sup> POLLOCK 2009, p. 961 offre a riguardo un utile *memento*: "Be reflective about the fact that your storicity shapes your interpretation".

## CIRCE, PICO E CANENTE: UN TRIANGOLO CON IL PROPRIO DOPPIO

L'episodio di Circe, Pico e Canente si colloca nella sezione delle *Metamorfosi* che viene solitamente definita 'piccola *Eneide* ovidiana' (*Met.* 13, 623-14, 608<sup>1</sup>). Più nello specifico, il racconto si situa in quella parte della piccola *Eneide* che potrebbe essere chiamata, a sua volta, 'piccola *Odissea* ovidiana' (*Met.* 14, 158-440<sup>2</sup>). Questo perché, all'interno della rievocazione delle avventure di Enea, ormai sbarcato sulla costa laziale, Ovidio immagina l'incontro tra due *ex-compagni* di Ulisse che si raccontano le proprie reciproche sventure. L'uno, Achemenide – come si sa, già invenzione virgiliana – narra di come fu dimenticato in Sicilia durante la fuga precipitosa dal Ciclope, e salvato poi dalla flotta troiana; l'altro, Macareo – invenzione ovidiana che fa il doppio a quella del modello<sup>3</sup> – rievoca i fatti salienti del soggiorno di Ulisse e i suoi presso Circe: la trasformazione in porci (da Macareo vissuta in prima persona) e la vittoria di Ulisse, che riesce a rimanere immune alle magie della figlia del Sole grazie al *moly*; la contro-metamorfosi in uomini e il soggiorno di un anno presso Eèa.

Fin qui, Ovidio non sta facendo altro che giocare abilmente nell'incastro di un materiale che, se non fosse per l'inedita narrazione in prima persona, rischierebbe di suonare noioso tanto è noto. La sua scelta, però, è il frutto di un astuto stratagemma: grazie all'abile slittamento dall'*Eneide* all'*Odissea*, il poeta evita – almeno apparentemente – il confronto diretto con il poema virgiliano, ripreso 'di scorcio', e fa sprofondare gradualmente il lettore in un passato sempre più lontano, che non si accontenta di arrestarsi al piano temporale dell'*Odissea*, ma va addirittura più indietro<sup>4</sup>. Questo accade quando Macareo riferisce il racconto che ha sentito da un'ancella di Circe: quello, per l'appunto, che ha come protagonista Pico.

Gli eventi di cui ci occuperemo, dunque, rappresentano una narrazione di terzo livello (narratore del poema – Macareo – ancella), in cui al cambio della voce narrante corrisponde un conseguente arretramento temporale: se, cioè, la narrazione

---

<sup>1</sup> Si rimanda ai riferimenti bibliografici dati nell'introduzione.

<sup>2</sup> Propriamente il termine viene usato da ELLSWORTH 1988 per la sezione di Polifemo e Galatea e di Scilla e Glauco (*Met.* 13, 623-14, 608), ma si presta ugualmente bene anche per quella di Macareo e Achemenide. Un'efficace fusione tra 'piccola *Eneide*' e 'piccola *Odissea*' ovidiana viene proposta da ÁLVAREZ MORÁN-IGLESIAS MONTIEL 2009, che chiamano questa sezione una "odiseica '*Eneida*' de las *Metamorfosis*".

<sup>3</sup> Vd. HINDS 1998, pp. 111-2 e ÁLVAREZ MORÁN-IGLESIAS MONTIEL 2009, pp. 13ss.

<sup>4</sup> Vd. LABATE 2010a.

principale delle *Metamorfosi* è ferma al ‘gradino’ dell’*Eneide*, l’intervento di Macareo ci fa scendere all’altezza dell’*Odissea* e quello della serva ci sposta ad un piano temporale anteriore: quello della pre-*Odissea*, della pre-letteratura. Esattamente lo stesso procedimento messo in atto nell’episodio di Polifemo.

Ma che cosa racconta, questa volta, l’ancella? Apparentemente, nulla di nuovo rispetto al triangolo amoroso in cui Circe era stata coinvolta nella storia di Glauco e Scilla. Anche qui la figlia del Sole viene presa da una repentina passione, si dichiara, è respinta e si vendica usando la sua terribile magia. Ci sono, però, un paio di importanti novità. In primo luogo, al contrario di Glauco, che è un amante insoddisfatto tanto quanto Circe, Pico ama ed è riamato, e la sua unione con Canente si configura nei termini di un regolare matrimonio. In secondo luogo, per la prima volta la componente ‘greca’ del triangolo amoroso messo in scena ‘entra in minoranza’: a fronte della sola Circe, Pico e Canente sono due personaggi laziali, che siedono addirittura sul trono di Laurento. Infine, Circe non si vendica sulla rivale, come aveva fatto con Scilla, ma sull’amato, che viene trasformato in picchio, mentre Canente viene lasciata al suo destino di dolore e auto-distruzione.

È opinione comune<sup>5</sup> che, abbandonando la narrazione dell’*Eneide* e ritornando al mito omerico, Ovidio rivelerebbe tutto il suo scarso interesse per l’Italia e le vicende che vi hanno luogo. Non si è notato, però, che dal mito greco il poeta approda di nuovo a quello italico: egli isola progressivamente i personaggi di matrice greca al ruolo di perturbatori di un sistema armonico e mostra come addirittura ‘prima dei poemi omerici’ – e non solo dopo e in dipendenza da essi – vi possa essere un terreno fertile di storie potenziali da raccontare, alternative e concorrenti rispetto alla tradizione ‘consolidata’. Si tratta di un insieme di leggende del quale lo stesso Virgilio, nell’*Eneide*, mostra di essere a conoscenza, e che, paradossalmente, non riguardano Pico e Canente, bensì Pico e Circe.

Prima di affrontare la narrazione delle *Metamorfosi*, è bene, dunque, andare a esaminare tutta questa serie di informazioni ‘inconsuete’, in maniera tale da avere un quadro esaustivo delle relazioni intercorrenti tra i vari personaggi. Questa analisi preliminare si rivela indispensabile per cogliere in modo consapevole la portata e il senso dell’operazione ovidiana, anche e soprattutto in rapporto ad un’*Eneide* che Ovidio, ben lungi da schivare, cerca di correggere e completare come può.

---

<sup>5</sup> Si rimanda ai riferimenti bibliografici dati nell’introduzione in merito alla ‘piccola *Eneide*’ ovidiana e alle modalità con cui lì viene elusa la materia virgiliana.

## 1. La regina del Lazio antico

Un'indagine sulla raffigurazione di una Circe<sup>6</sup> 'alternativa' a quella omerica non può che iniziare con le notizie che possiamo ricavare dal settimo libro dell'*Eneide*:

Verg. *Aen.* 7, 8-24

Aspirant aerae in noctem nec candida cursus  
luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus.  
Proxima Circaeae raduntur litora terrae,  
dives inaccessos ubi Solis filia lucos  
adsiduo resonat cantu, tectisque superbis  
urit odoratam nocturna in lumina cedrum  
arguto tenuis percurrens pectine telas.  
Hinc exaudiri gemitus iraeque leonum  
vincla recusantum et sera sub nocte rudentum,  
saetigerique sues atque in praeseptibus ursi  
saevire ac formae magnorum ululare luporum,  
quos hominum ex facie dea saeva potentibus herbis  
induerat Circe in vultus ac terga ferarum.  
Quae ne monstra pii paterentur talia Troes  
delati in portus neu litora dira subirent,  
Neptunus ventis implevit vela secundis,  
atque fugam dedit et praeter vada fervida vexit.

Poco prima di giungere sulle rive del Lazio, la flotta troiana costeggia le rive del Circeo. È notte, e nell'aria si spande il canto melodioso della dea, accompagnato da un inebriante profumo di cedro, che Circe stessa brucia nel suo palazzo. Contemporaneamente, però, si odono anche i ruggiti e gli ululati degli animali tenuti prigionieri dalla figlia del Sole: leoni, cinghiali, orsi, lupi, un tempo uomini e ora schiavi della potente maga.

Come si può facilmente notare, è in atto qui una ripresa del testo omerico volta a mettere in luce, di Circe, solo l'aspetto più inquietante e pericoloso, nonché quello più subdolo e affascinante. Per quanto riguarda il primo aspetto, da più parti<sup>7</sup> è stato osservato come Virgilio trasformi le mansuete bestie omeriche, totalmente asservite a Circe, in fiere aggressive, consapevoli dello stato miserando in cui sono precipitate e in perpetua ribellione contro la loro carceriera. Per quanto riguarda il secondo aspetto, invece, se già nell'*Odissea* il canto era caratteristica sia di Circe che di

---

<sup>6</sup> Per un'inquadratura complessiva e sintetica delle fonti letterarie riguardanti la figura di Circe, vd. *RE* XI, 1, 501-5 e ROSCHER II, 1, 1193-204. Per un'analisi più mirata della cosiddetta 'Circe italiana', vd. *Enciclopedia Virgiliana* I, pp. 792-3.

<sup>7</sup> Vd. SEGAL 1968, pp. 433-4, HATZANTONIS 1971, p. 10, FRANCO 2008, pp. 56ss. e BETTINI-FRANCO 2010, pp. 221ss.

Calipso<sup>8</sup>, non pochi critici<sup>9</sup> hanno notato che era solo Calipso, in Omero, a spargere sull'isola profumo di cedro e tuia<sup>10</sup>. Altrettanto potente è l'influenza esercitata dall'episodio delle Sirene<sup>11</sup> (Hom. *Od.* 12, 148-200), di cui Virgilio mantiene lo schema generale: un canto melodioso che invita i marinai a fermarsi, il pericolo scampato grazie all'aiuto di una divinità. Si può presumere, infatti, che, se non fosse intervenuto Nettuno a spingere oltre le navi, gli uomini di Enea si sarebbero fermati in quel luogo misterioso, di cui – come si deduce dal parallelismo con le Sirene – subiscono il fascino<sup>12</sup>. Tutto concorre, dunque, alla raffigurazione di una Circe seduttrice che unisce in se stessa tratti di quelle che erano state, in Omero, figure femminili distinte: la potente maga (Circe), la donna innamorata e possessiva (Calipso), l'abile incantatrice (le Sirene). Del resto, questa era l'interpretazione dominante<sup>13</sup> che si era affermata nella considerazione della figura della dea.

Ebbene, se la rappresentazione di Circe nell'*Eneide* si fermasse qui, si potrebbe affermare senza difficoltà che Virgilio non si discosta in modo significativo dalla rappresentazione allora più comune del personaggio. Ma egli, al contrario, è ben consapevole della presenza di un ramo di tradizione molto diverso rispetto a quello 'ufficiale', e, dopo aver pagato il suo tributo ad Omero, non manca di alludere in modo sottile ad un'altra Circe, a cui far risalire nientemeno che l'origine della stirpe latina e poi romana. Non si tratta di informazioni fornite 'alla luce del sole', ma di piccoli tasselli che, disseminati in vari luoghi del settimo libro, permettono ad un lettore attento di ricostruire il mosaico nella sua interezza.

---

<sup>8</sup> Esso viene descritto con le stesse parole in riferimento a Circe (Hom. *Od.* 10, 220-3, ἔσταν δ' ἐν προθύροισι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο, / Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὅπι καλῆ / ἰστὸν ἐποιομένης μέγαν ἄμβροτον, οἶα θεᾶων / λεπτά τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται, "si fermarono alle porte della dea riccioli belli, e sentivano Circe cantare con una voce bella, mentre lavorava ad un ordito grande, come sono i lavori delle dee, sottili e pieni di grazia e luminosi") e a Calipso (Hom. *Od.* 5, 61-2, ἡ δ' ἔνδον ἀοιδιάουσ' ὅπι καλῆ / ἰστὸν ἐποιομένη χρυσεῖη κερκίδ' ὕφαινε, "lei dentro, cantando con una voce bella, lavorando al telaio tessava con l'aurea spola").

<sup>9</sup> Vd. BOAS 1938, p. 47, HATZANTONIS 1971, p. 10 e PARATORE 1981, p. 126.

<sup>10</sup> Hom. *Od.* 5, 59-61: πῦρ μὲν ἐπ' ἔσχαρόφιν μέγα καίετο, τηλόσε δ' ὀδμή / κέδρου τ' εὐκεάτοιο θύου τ' ἀνὰ νῆσον ὀδώδει / δαιομένων ("un grande fuoco ardeva sul focolare, di lontano si sentiva per l'isola un odore di tenero cedro e di tuia che bruciavano").

<sup>11</sup> Vd. MÖLLER [in corso di stampa], che individua l'analoga funzione svolta nell'*Odissea* e nell'*Eneide* rispettivamente dall'episodio delle Sirene e da quello di Circe.

<sup>12</sup> Solleva dubbi a riguardo MÖLLER [in corso di stampa], secondo la quale Enea e i suoi compagni, appena emersi dal viaggio nell'Ade, si muovono qui ancora in un'atmosfera da sogno, che li rende indifferenti ai pur potenti stimoli sensoriali che provengono dalla reggia della dea. Per LABATE 2010a, pp. 43-5, invece, l'intervento di Nettuno si rivela essenziale per evitare un incontro tra Enea e quel passato mitico-fantastico, rappresentato da Circe, che Virgilio non è interessato ad affrontare. Proprio il contrario succede in Ovidio.

<sup>13</sup> Vd. ARESI 2013 e i riferimenti bibliografici lì forniti in dettaglio (tra cui YARNALL 1994 e BETTINI-FRANCO 2010).



Si consideri in primo luogo la genealogia di Latino così come ci viene offerta alla prima menzione del vecchio re:

Verg. *Aen.* 7, 45-9

Rex arva Latinus et urbes  
iam senior longa placidas in pace regebat.  
Hunc Fauno et nympha genitum Laurente Marica  
accipimus; Fauno Picus pater, isque parentem  
te, Saturne, refert, tu sanguinis ultimus auctor.

Latino risulta essere il figlio di Fauno e di Marica. A sua volta, Fauno è figlio di Pico, che ha come padre Saturno. Da questo schematico albero genealogico – che è probabile Virgilio abbia tratto da una *vulgata* nota a suo tempo<sup>14</sup> – la sola Marica rappresenta il versante femminile dei progenitori di Latino: la nonna e la bisnonna passano sotto silenzio. Tuttavia, se si procede nella lettura, si incontra un'ulteriore carrellata degli avi di Latino, rappresentati nelle *images* che i compagni di Enea vedono al loro ingresso nel palazzo del re. Tra questi, particolare attenzione viene dedicata a Pico:

Verg. *Aen.* 7, 187-91

Ipsa quirinali lituo parvaque sedebat  
succinctus trabea laevaue ancile gerebat  
Picus, eum domitor, quem capta cupidine coniunx  
aurea percussum virga versumque venenis  
fecit avem Circe sparsitque coloribus alas.

Su questo testo – imprescindibile per l'episodio ovidiano – si tornerà con la dovuta attenzione tra poco, non appena si affronterà nello specifico la figura di Pico e la storia della sua metamorfosi. Per ora è sufficiente concentrarsi su quel *capta cupidine coniunx* che non sembra lasciare adito a dubbi: Circe è la consorte di Pico e la nonna di Latino. La notizia è stata giudicata inattendibile da Servio, che così cerca di spiegare *coniunx*:

Serv. *ad Aen.* 7, 190

aurea coniunx nam aliter versus non stat. Et 'aurea' per ironiam dixit: 'coniunx' vero non quae erat, sed quae esse cupiebat, ut "quos ego sim totiens iam dedignata maritos". Fabula autem talis est. Picum amavit Pomona, pomorum dea, et eius volentis est sortita coniugium. Postea Circe, cum eum amaret et sperneretur, irata eum in avem, picum Martium, convertit.

---

<sup>14</sup> Per ulteriori informazioni su questo argomento, si rimanda a ROSCHER III, 2, 2495, ROSIVACH 1980, pp. 140-1 e HORSFALL 2000, p. 78. Pare che la linea Saturno-Pico-Fauno-Latino (che si ritrova dopo Virgilio anche in Arnob. *nat.* 2, 71, Aug. *civ.* 18, 15 e Lactant. *Inst.* 1, 22, 9) fosse anche quella seguita da Var. *de gente* fr. 27Fracc.

Secondo Servio, dunque, Circe non era la sposa di Pico, ma, semplicemente, bramava di esserlo: questo desiderio, però, era impossibile, perché Pico era già legato a Pomona. Il passo di Servio è stato utilizzato da quanti<sup>15</sup> hanno voluto negare a *coniunx* il senso di “sposa reale, effettiva”; altri, invece, sulla scorta di Conington<sup>16</sup>, intendono *capta cupidine coniunx* come *capta cupidine coniugii* (“presa da brama nuziale”<sup>17</sup>) e citano proprio l’episodio ovidiano di Circe, Pico e Canente a prova di una tale interpretazione.

A mio parere, entrambe le soluzioni proposte sono indicative di un clima di diffusa ostilità all’accettazione di una notizia che si pone contro l’immagine consolidata di Circe, per difendere la quale si arriva a manipolare il senso del passo virgiliano stesso. Se si accoglie la proposta di Conington, infatti, si deve postulare una corruzione del testo molto antica, che, come vedremo tra poco, sarebbe già stata presente addirittura all’epoca di Valerio Flacco. Per ciò che riguarda, invece, la modifica del senso tradizionale di *coniunx*, è stato giustamente obiettato che, nei *loci paralleli* virgiliani citati come prova dell’interpretazione serviana<sup>18</sup>, esso ha sempre ‘valore passivo’, mai ‘attivo’ come in Servio: *coniunx*, cioè, è colei che viene desiderata come sposa da un pretendente, non colei che desidera essere la sposa di qualcuno<sup>19</sup>. In definitiva, dunque, per non intendere Circe come l’effettiva consorte di Pico, si è arrivati a forzare il senso di *coniunx*, portando ad esempio dei parallelismi sbagliati. Che il primo a cambiare il significato del termine sia stato Servio non autorizza a seguirne ciecamente l’esempio, dal momento che il commentatore, in questo caso, si rivela poco attendibile: per spiegare la presenza di

---

<sup>15</sup> HORSFALL 2000, p. 158 e TSITSIOU-CHELIDONI 2006, pp. 407-9. Per HATZANTONIS 1971, p. 12, n. 3, invece, la strana proposta di interpretazione serviana non evidenzerebbe altro che la perplessità del commentatore, che voleva cercare di trovare una spiegazione all’enigmatico *cupidine capta*.

<sup>16</sup> CONINGTON 1963, p. 21.

<sup>17</sup> Così PARATORE 1981, p. 160.

<sup>18</sup> Si tratta di Verg. *Aen.* 3, 330-1 (*ereptae magno flammatus amore / coniugis*) e 9, 137-8 (*ferro sceleratam excindere gentem / coniuge praerepta*), dove, tra l’altro, *coniunx* non sta da solo, ma è accompagnato dal significativo ‘sottratta’ (*erepta/praerepta*). Per altri casi, non in Virgilio, vd. *TLL* IV, 343, 49-52.

<sup>19</sup> Vd. FORDYCE 1977, p. 103: *coniunx* può significare “intended bride”, ma mai “intending bride”. Ancora recentemente, la giusta osservazione dello studioso viene criticata da HORSFALL 2000, p. 158, secondo il quale a Fordyce disturberebbe che *coniunx* in questo valore ‘desiderativo’ venga utilizzato qui in riferimento ad una donna e non ad un uomo. Il problema qui non è certo una discriminazione di genere, quanto il riconoscimento di una sfera di significato precisa del vocabolo *coniunx*, all’interno della quale l’opzione ‘colui/colei che intende sposarsi’ non è contemplata, a prescindere che il desiderante sia un uomo o una donna. Infine, veramente singolare la proposta di JOLIVET 2006, p. 492, secondo la quale *coniunx* verrebbe usato da Virgilio solo per richiamare il valore che il picchio rivestiva nelle cerimonie nuziali.

*aurea*<sup>20</sup> come attributo di *coniunx*, infatti, egli è costretto a chiamare in causa un'insolita ironia virgiliana.

Semmai, a non voler escludere nessuna sfumatura di significato del vocabolo, *coniunx* potrebbe essere inteso – con una soluzione intermedia tra “sposa” e “pretendente rifiutata” – come “amante”. Simili attestazioni si ritrovano nell'elegia latina<sup>21</sup>, laddove è da notare, però, che la parola, presa in prestito dalla sfera matrimoniale, viene usata proprio per sottolineare lo stretto legame tra il poeta e la sua donna. L'ipotesi di una Circe amante di Pico, sostenuta da Horsfall<sup>22</sup>, sembra essere implicitamente confermata da Bömer<sup>23</sup>, che, pur propendendo per l'opzione ‘desiderativa’, cita due *loci* che parrebbero più confermare l'immagine di una Circe concubina. Il primo è *Met.* 14, 297, in cui Ulisse chiede a Circe, quale ‘regalo di nozze’ (*coniugii dotem*), di restituire ai suoi compagni l'aspetto umano; il secondo è *Aen.* 4, 171-2, in cui Didone, per nascondere anche a se stessa la propria colpa, chiama il suo amore clandestino con Enea *coniugium*<sup>24</sup>. In entrambi i casi, però, si tratta ancora una volta di un prestito dal lessico nuziale: dal sapore un po' ironico nel passo ovidiano e tragico in quello virgiliano. Ma soprattutto, in entrambi i contesti, è chiaro che la relazione tra i due personaggi è un concubinato, e l'uso metaforico di *coniugium* viene segnalato. Non così per ciò che concerne *coniunx* in *Aen.* 7, 190, dove esso viene usato – e così venne inteso dalla tradizione successiva – nel suo significato tradizionale.

A chi<sup>25</sup> avesse ancora dei dubbi a riguardo, Virgilio fornisce un ulteriore indizio:

Verg. *Aen.* 7, 276-83

Omnibus extemplo Teucris iubet ordine duci  
instratos ostro alipedes pictisque tapetis  
(aurea pectoribus demissa monilia pendent,  
tecti auro fulvum mandunt sub dentibus aurum),

---

<sup>20</sup> La maggior parte dei commentatori odierni (vd. PARATORE 1981, pp. 160-1) è concorde nel ritenere *aurea* un bisillabo, da concordare all'ablativo con *virga* e non al nominativo con *coniunx*. Non così WEBER 1999 e PAPAIOANNOU 2005, p. 118, che, portando avanti un parallelismo tra Didone e Circe, nota come la regina cartaginese sia chiamata *aurea* in Verg. *Aen.* 1, 697-8 (*aulaeis iam se regina superbis / aurea composuit sponda mediamque locavit*). Anche in questo caso, però, non tutti sono concordi nel ritenere *aurea* un attributo di Didone (vd. PAPAIOANNOU 2005, p. 118, n. 11).

<sup>21</sup> Vd. *TLL* IV, 343.

<sup>22</sup> HORSFALL 2000, pp. 159 e 201.

<sup>23</sup> BÖMER 1986, pp. 105 e 110.

<sup>24</sup> Basandosi su questi parallelismi, anche PAPAIOANNOU 2005, pp. 120-1 rafforza la tesi di un confronto tra la coppia Circe/Pico e quella Didone/Enea.

<sup>25</sup> Bisogna fortunatamente ammettere, però, che, negli ultimi anni, ad eccezione di Horsfall, la critica tende nuovamente ad allinearsi alla proposta di Fordyce e a sostenere una tradizione mitica in cui Circe era sposa di Pico (vd., ad es., CASALI 1995, p. 71, PAPAIOANNOU 2005, p. 120, BETTINI-FRANCO 2010, pp. 263-4, SIMON 2011, pp. 130-1).

absenti Aeneae currum geminosque iugalis  
semine ab aetherio spirantis naribus ignem,  
illorum de gente patri quos daedala Circe  
supposita de matre nothos furata creavit.

Dopo aver promesso la propria piena disponibilità ad accogliere Enea e i suoi, Latino dona all'eroe dei cavalli spiranti fuoco, “di quella specie che l'ingegnosa Circe, dopo averli sottratti al padre, creò illegittimi da una madre fatta montare”. Di certo il costruito non si segnala per la sua chiarezza<sup>26</sup>. In particolare, non è immediato riuscire a capire chi siano il padre e la madre citati, e solo con un po' di difficoltà si scopre che essi sono rispettivamente il padre di Circe, ovvero il Sole, e la madre dei cavalli. Probabilmente Virgilio sceglie una struttura sintattica contorta per rendere anche sul piano linguistico la scaltrezza 'obliqua' di Circe, che viene non a caso chiamata *daedala* come il famoso costruttore del Labirinto. Tuttavia, la difficoltà e la tortuosità del periodo, che rende non agevole al lettore il districarsi in questa intricata rete di riferimenti parentali, sembra alludere anche all'incertezza mostrata dal poeta nel fornire un'esplicita menzione di *tutti* gli antenati di Latino. Circe viene qui nominata semplicemente come la creatrice di una razza ibrida di cavalli, e chi legge – perso nella difficile ricostruzione dei vari elementi della frase – può quasi dimenticarsi di porsi una domanda fondamentale: come mai Latino dovrebbe regalare ad Enea degli animali creati da Circe<sup>27</sup>? E ancora a monte: perché Latino ha nella sua reggia simili destrieri?

La risposta pare essere una sola: perché Circe è sua nonna. Se, infatti, ella fosse stata solo un'amante respinta da Pico, la presenza delle bestie nella stalla sarebbe inspiegabile<sup>28</sup>. È molto più plausibile, invece, che Circe abbia voluto recare a Pico un dono eccezionale (forse proprio in occasione delle loro nozze, ipotizza Fordyce<sup>29</sup>). Sapendo della sua grande abilità come *equum domitor*, Circe arriva addirittura ad impadronirsi dei famosi destrieri di suo padre e a creare per l'amato dei cavalli

---

<sup>26</sup> La frase, come nota FORDYCE 1977, pp. 115-6, è costruita sul modello di Hom. *Il.* 5, 268-9, dove si parla dei cavalli che “Anchise signore di popoli sottrasse di nascosto a Laomedonte facendo montare le cavalle” (τῆς γενεῆς ἔκλεψεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγχίστης / λάθρη Λαομέδοντος ὑποσχῶν θήλαας ἵππους).

<sup>27</sup> A parere di MÖLLER [in corso di stampa] questo dono mostrerebbe come il rapporto tra Enea e la magia di Circe venga sempre presentato su un piano indiretto: come all'inizio del settimo libro l'eroe lambisce i territori della dea ma è tenuto al sicuro dal suo fascino perturbante, così, ora, entra in contatto con uno dei prodotti della sua magia, ma tramite l'intermediazione di Latino.

<sup>28</sup> Molto vaga la spiegazione di PARATORE 1981, p. 169 a riguardo, che si limita a ricordare “che la maga era stata in rapporti con Pico”. Per una chiara focalizzazione del problema, si rimanda a MOORTON 1988, pp. 256-7.

<sup>29</sup> Vd. FORDYCE 1977, pp. 103 e 189ss.

portentosi. La presenza degli animali tra le proprietà di Latino ci fa intuire che Pico aveva accettato il dono e l'offerta che questo comportava: prendere in sposa Circe<sup>30</sup>.

Infine, un'ultima prova viene da un passo del dodicesimo libro:

Verg. *Aen.* 12, 160-4

Interea reges ingenti mole Latinus  
quadriiugo vehitur curru (cui tempora circum  
aurati bis sex radii fulgentia cingunt,  
Solis avi specimen)

Generalmente gli studiosi<sup>31</sup> citano questo passo come prova dell'incertezza virgiliana nel seguire una precisa genealogia per la famiglia di Latino. Interpretando alla lettera *avus* come “nonno”, essi credono che Virgilio stia seguendo qui la *Teogonia* di Esiodo, in cui Latino veniva indicato come figlio di Ulisse e Circe<sup>32</sup>, contraddicendosi rispetto a quanto viene detto all'inizio del settimo libro<sup>33</sup>. Che Ulisse non potesse essere il padre del Latino incontrato da Enea viene osservato già da Servio<sup>34</sup>, che ragiona in base alla cronologia interna al mito:

Serv. *ad Aen.* 7, 47

sane Hesiodus Latinum Circes et Ulixis filium dicit, quod et Vergilius tangit dicendo “Solis avi specimen”. Sed **quia temporum ratio non procedit**, illud accipiendum est Hygini, qui ait Latinos plures fuisse, ut intellegamus poetam abuti, ut solet, nominum similitudine.

Serv. *ad Aen.* 12, 164

Solis avi specimen: ut etiam in septimo diximus, Latinus secundum Hesiodum in ἄσπιδοποιία Ulixis et Circae filius fuit, quam multi etiam Maricam dicunt: secundum quem nunc dicit “Solis avi specimen”, nam Circe Solis est filia. Sane sciendum Vergilium in varietate historiae sua etiam dicta variare. Sed de Ulixe, ut etiam supra diximus, **temporum nos ratio credere non sinit**.

Se Enea e Ulisse sono contemporanei, in quanto entrambi scampati alla guerra di Troia, non è certo possibile che l'eroe troiano incontri il figlio di Ulisse (e per di più anziano) negli stessi anni in cui questi stava facendo ritorno ad Itaca. Come ha ben

---

<sup>30</sup> Così MOORTON 1988, p. 254. Secondo HORSFALL 2000, pp. 159 e 201 la presenza di questi cavalli non rimetterebbe in discussione quanto affermato in merito a *coniunx*: Pico e Circe avrebbero avuto una relazione extra-coniugale – dalla quale sarebbe nato Fauno, il padre di Latino – e Pico avrebbe accettato dall'amante i suoi cavalli, ma senza arrivare a sposarla.

<sup>31</sup> Vd. PARATORE 1983, p. 220.

<sup>32</sup> Si tratta di Hes. *Th.* 1011-13. Su questo testo si tornerà meglio tra poco.

<sup>33</sup> Per GALINSKY 1969, p. 456 non si deve parlare di una contraddizione, ma dell'estrema flessibilità con cui Virgilio sceglieva vari rami della tradizione a seconda degli scopi narrativi del momento. GALINSKY 1975, p. 235 afferma senza alcuna ombra di dubbio che Latino è il figlio di Circe.

<sup>34</sup> Per uno studio dei due passi serviani e del rapporto tra Servio e Esiodo si rimanda a RAMIRES 1999.

mostrato Moorton<sup>35</sup>, il problema si risolve se si traduce *avus* genericamente “antenato”, come si riscontra di frequente anche nello stesso Virgilio<sup>36</sup>, e non per forza “nonno”, come suggerito da Servio. L’autorità del commentatore antico sembra aver nuovamente nuociuto<sup>37</sup> agli studiosi moderni, che, troppo fantasiosi nelle possibili accezioni di *coniunx*, paiono troppo rigidi per quelle di *avus*. In sintesi, quindi, Ulisse va escluso dall’albero genealogico di Latino<sup>38</sup>, che rimane quello già presentato nel settimo libro (Saturno-Pico-Fauno).

Anche in questo caso, però, ciò che stupisce è che i critici si siano concentrati su un problema inesistente (la traduzione di *avus*) per non accettare l’idea di un’unione tra Circe e Pico. In altre parole, cioè, un figlio di Circe e Ulisse può essere considerato ammissibile, ma non uno tra Circe e Pico, nonostante l’esame degli indizi sparsi nell’*Eneide* non dovrebbe ormai lasciare dubbi a riguardo<sup>39</sup>. E non solo nell’*Eneide*: Virgilio, infatti, non è l’unico a presentarci la coppia Circe/Pico.

---

<sup>35</sup> MOORTON 1988, pp. 257-8, che si appella a sua volta al giudizio espresso già da Heyne: “*avum simpliciter de uno ex progenitoribus accipere licet*”.

<sup>36</sup> Vd. ancora MOORTON 1988, p. 258, n. 18. Significativo soprattutto l’esempio di Pilumno, che viene chiamato *avus* di Turno in *Aen.* 10, 76, ma *quartus pater* in 10, 619 e addirittura *parens* in 9, 4.

<sup>37</sup> Può essere che un ulteriore abbaglio causato dal testo di Servio sia l’identificazione tra Circe e Marica, la ninfa che anche Virgilio in *Aen.* 7, 47 menzionava come madre di Latino (se così fosse, in accordo con la genealogia esiodea). Tale identificazione è effettivamente testimoniata da altre fonti: Lactant. *Inst.* 1, 21 parla di una divinizzazione di Circe dopo la morte, in seguito alla quale ella si sarebbe chiamata Marica. Probabilmente l’identificazione tra le due figure divine, entrambe esperte in incantesimi, avvenne per normalizzare la tradizione usata da Virgilio (Latino figlio di Marica) e quella esiodea (Latino figlio di Circe). E anche ammettendo che essa sia più antica, perché mai Virgilio avrebbe dovuto utilizzare solo qui il nome “Marica” intendendo per “Marica” Circe? E si può davvero credere che egli si sentisse a tal punto libero nell’elaborazione del materiale mitologico da fare di Circe, a seconda dell’estro del momento, la *coniunx* di Pico o la moglie di Fauno, la nonna ma anche la madre di Latino?

<sup>38</sup> Ammettere la presenza di Ulisse tra gli avi di Latino, inoltre, avrebbe portato a Virgilio solo degli svantaggi, considerando come l’eroe greco venga messo costantemente in cattiva luce dal poeta latino. SCHMITZER 2005, pp. 36-7 (e prima di lui già HATZANTONIS 1971, pp. 21-2), infatti, fa notare come gli epiteti usati nell’*Eneide* in riferimento a Ulisse non siano mai positivi, e come di lui si sottolinei la perfidia e la propensione alla menzogna e all’inganno. Virgilio, in sostanza, doveva essere restio a seguire la tradizione che poteva connettere proprio Ulisse con gli antenati della casata latina e cerca di screditarla per portare avanti la linea genealogica da lui prescelta. Un po’ più ingenua la simile posizione di JOLIVET 2006, p. 493, per la quale Virgilio avrebbe sostituito a Ulisse Pico per eliminare ogni elemento di grecità da una ‘pura’ linea di discendenza latina. Da ciò si arguisce, come poi viene affermato esplicitamente a p. 498, che Virgilio sarebbe il creatore della linea di discendenza Saturno-Pico-Fauno-Latino: ma si è già visto che tale linea genealogica era comune ai tempi di Virgilio.

<sup>39</sup> Stupisce a questo riguardo constatare come alcuni critici abbiano fornito alcune osservazioni molto brillanti, che andrebbero a confermare la tesi qui esposta, ma che sono lasciate isolate o piegate ad altri fini. Si consideri, ad es., la posizione di GALINSKY 1969. Nel suo studio egli dimostra ottimamente come Enea inizi la sua invocazione agli dei in *Aen.* 12, 176ss. con la menzione del Sole per una specie di *captatio benevolentiae* nei confronti di Latino, con il quale si era ormai stretta la pace: sicuramente al re avrebbe fatto piacere sentire il nome del proprio avo, esattamente come ad Enea non poteva che procurare una certa soddisfazione che Latino stesso aprisse il suo giuramento con il nome di Giove in *Aen.* 12, 200, di cui Enea era discendente. Tuttavia, lo studioso è costretto ad ammettere la presunta incongruenza con la genealogia indicata nel settimo libro, e questo perché egli non considera minimamente la possibilità di un’unione tra Circe e Pico, ma solo quella – di tradizione esiodea – tra

In *Quaest. Rom.* 21, Plutarco, pur non facendo direttamente il nome della figlia del Sole, racconta che Pico fu trasformato in picchio, per mezzo di incantesimi, da sua moglie: τὸν Πῖκον λέγουσιν ὑπὸ φαρμάκων τῆς γυναικὸς μεταβαλεῖν τὴν φύσιν. Non pare possibile dubitare che la moglie-maga sia Circe. Infine, nelle *Argonautiche* di Valerio Flacco<sup>40</sup>, nella scena in cui Medea è descritta insonne, in preda alla sua passione per Giasone, il poeta immagina che Venere stessa, nelle vesti di Circe, si rechi dalla ragazza, che così accoglie la presunta zia:

Val. Flac. *Arg.* 7, 217-9

O tandem, vix tandem reddita Circe  
dura tuis, quae te biiugis serpentibus egit par  
hinc fuga quaeve fuit patriis mora gratior oris?

Venere/Circe, per convincere la fanciulla a vincere le proprie resistenze e a lasciare la terra paterna, rammenta di aver fatto lo stesso per sposare Pico. La sua scelta l'ha portata a essere regina e signora del mar Tirreno:

Val. Flac. *Arg.* 7, 232-4

et nunc Ausonii coniunx ego regia Pici  
nec mihi flammiferis horrent ibi pascua tauris  
meque vides Tusci dominam maris

Come si può notare, Valerio Flacco opera un'abile contaminazione tra i suoi due modelli principali, l'*Eneide* e le *Argonautiche* di Apollonio Rodio. Dal primo testo (e forse non solo) egli trae la notizia del matrimonio tra Circe e Pico; dal secondo quella del viaggio di Circe verso le coste tirreniche, riferita nelle *Argonautiche* da Eeta:

Ap. Rhod. 3, 309-13

ἦδειν γάρ ποτε πατρός ἐν ἄρμασιν Ἡελίοιο  
δινεύσας, ὅτ' ἐμεῖο κασιγνήτην ἐκόμιζεν  
Κίρκην ἐσπερίης εἴσω χθονός, ἐκ δ' ἰκόμεσθα  
ἀκτὴν ἠπείρου Τυρσηνίδος, ἔνθ' ἔτι νῦν περ  
βαιετάει, μάλα πολλὸν ἀπόπροθι Κολχίδος αἴης

---

Circe e Ulisse. Infine, vale la pena citare anche HORSFALL 2000, p. 55. Lo studioso, commentando Verg. *Aen.* 7, 11, aveva notato che nella sua prima entrata in scena Circe non viene chiamata per nome, ma tramite la perifrasi *Solis filia*: questo servirebbe a mettere in rapporto il passo con i vv. 281-3, in cui si ricorda il furto dei cavalli del Sole compiuti da Circe stessa. Una simile osservazione, sicuramente condivisibile, può essere ora ulteriormente ampliata, andando a includere proprio *Solis avi specimen* di *Aen.* 12, 164 e la stessa invocazione al Sole di Enea. Virgilio sembra voler unire con una sorta di filo rosso questi discendenti latini della stirpe del Sole, a confermare che non vi è alcuna aporia tra la genealogia di Latino seguita nel settimo e quella seguita nel dodicesimo libro dell'*Eneide*: al contrario, la serie dei rimandi tra i due libri continua.

<sup>40</sup> In epoca flavia, va citata per completezza anche la testimonianza di Silio Italico, che, però, non ci aiuta a definire meglio i rapporti tra Pico e Circe: *ho<c> Picus quondam nomen memorabile ab alto / Saturno statuit genitor, quem carmine Circe / exutum formae uolitare per aethera iussit / et sparsit croceum plumis fugientis honorem* (Sil. 8, 439-2).

Io lo sapevo, poiché un tempo compii tutto il giro sul carro del Sole mio padre, quando portò mia sorella Circe nel paese dell'Occidente, e giungemmo sulla costa della regione tirrenica, dove ancora ella abita, lontanissima dalla colchica Eèa.<sup>41</sup>

Oltre a menzionare il trasferimento di Circe, Apollonio si era spinto anche ad immaginarne la nuova vita. Il lettore ne ha un assaggio nell'incontro tra Circe e Medea in Ap. Rhod. 4, 566ss. , un incontro che seguiva alla fuga della figlia di Eeta con Giasone e che precedeva quello tra Circe e Ulisse in Omero<sup>42</sup>. In tale occasione la dea era presentata quale una giovane donna, probabilmente vergine e certamente nubile<sup>43</sup>. Diametralmente opposta l'immagine che ci viene offerta da Valerio Flacco, quella di una regina e consorte felice che domina sul mar Tirreno. Anche ipotizzando che l'autore abbia costruito una tale rappresentazione di Circe sulla sola scorta di Virgilio, ciò è sufficiente ad avvalorare ulteriormente la tesi dell'autenticità di *capta cupidine coniunx*, che il poeta flavio aveva interpretato nel suo più probabile significato nel contesto: quello di reale ed effettiva sposa di Pico.

In definitiva, dunque, può essere che Virgilio, discostandosi dalla Circe omerica 'tradizionale', si stia riferendo a una tradizione 'alternativa', secondo la quale Circe sarebbe stata la moglie legittima di Pico. Del resto, questa tendenza allusiva a tradizioni scartate – dato sul quale la critica ha più volte richiamato l'attenzione<sup>44</sup> – è una delle eredità più feconde che Virgilio avrebbe lasciato allo stesso Ovidio<sup>45</sup>.

Eppure, nella rappresentazione virgiliana di Circe c'è qualcosa che non torna, e come al solito Ovidio se ne deve essere accorto. Al passaggio della flotta di Enea per il Circeo, la dea – si è detto – è rappresentata nella sua veste omerica classica, quella destinata a scolpirsi nella mente del lettore e a renderlo disattento di fronte ai segnali dell' 'altra Circe' che si sono appena analizzati. Grazie all'intervento di Nettuno non avviene nessun incontro tra Enea e Circe e neanche alcun incontro tra Enea e Ulisse. Considerando che l'eroe greco rimane ad Eèa un anno e che i due viaggiano nello

---

<sup>41</sup> Traduzione a cura di A. Borgogno, Apollonio Rodio, *Argonautiche*, Milano 2003.

<sup>42</sup> Per l'importanza della rappresentazione di una Circe 'pre-odissiacca' in Apollonio, vd. ARESI 2013, pp. 150-1.

<sup>43</sup> Si rimanda a BETTINI-FRANCO 2010, pp. 140ss. e 197ss., in cui la studiosa ritiene che, al contrario di quanto è stato poi ipotizzato, l'atto con cui Circe trasforma meccanicamente gli uomini in bestie indichi un rifiuto del mondo maschile nell'universo prettamente femminile in cui viveva isolata la dea. Solo dopo l'incontro amoroso con Ulisse Circe appare come una donna 'sposata', sottomessa e servizievole.

<sup>44</sup> Vd. quanto argomentato a proposito nell'introduzione.

<sup>45</sup> Vd. CASALI 1995 e 2008, pp. 24ss.



stesso periodo, l'eventualità di un incontro non era poi così impensabile<sup>46</sup>, e sia Virgilio che Ovidio, che inventano figure come Achemenide o Macareo per provare la concomitanza tra le due storie, lo sanno bene. Ma, al di là di questa suggestione cursoria, ciò che appare più importante da sottolineare è che un incontro diretto con la Circe omerica (e magari pure con Ulisse) avrebbe portato Virgilio ad affrontare apertamente una questione spinosa: come conciliare questa Circe con quell'altra, la *coniunx* di Pico? È evidente che non c'è conciliazione possibile: il mito contiene proliferazioni parallele e caotiche che non si possono ridurre a una spiegazione razionale e lineare. Semplicemente, da una parte esisteva la Circe omerica e dall'altra la sua versione 'italica'. Ad essere più precisi, anzi, si può individuare pure un terzo ramo, una sorta di incrocio tra i primi due, ovvero quello costituito dalla Circe madre di figli avuti da Ulisse, enumerati nel passo della *Teogonia* che si è già avuto occasione di citare:

Hes. *Th.* 1011-6

Κίρκη δ' Ἡελίου θυγάτηρ Ὑπεριονίδαο  
 γείνατ' Ὀδυσσεῖος ταλασίφρονος ἐν φιλότῃτι  
 Ἄγριον ἠδὲ Λατῖνον ἀμύμονά τε κρατερόν τε·  
 [Τηλέγονον δὲ ἔτικτε διὰ χρυσοῦν Ἀφροδίτην·]  
 οἳ δὴ τοι μάλα τῆλε μυχῶ νήσων ἱεράων  
 πᾶσιν Τυρσηνοῖσιν ἀγακλειτοῖσιν ἄνασσαν

E Circe, figlia del Sole, stirpe di Iperione, generò nell'amore di Odisseo, dal cuore che sopporta, Agrio e Latino, senza biasimo e forte [e poi generò Telegono per l'aurea Afrodite]. Quelli molto lontano, in mezzo ad isole sacre, regnavano su tutti gli illustri Tirreni.<sup>47</sup>

Siamo nella sezione conclusiva dell'opera, quella dedicata all'unione tra dee e uomini mortali. Tra gli altri, viene citato il caso di Ulisse e Circe, che avrebbe dato alla luce due figli, Agrio e Latino<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Anzi, secondo un ramo minoritario della tradizione l'incontro tra Enea e Ulisse sarebbe veramente avvenuto. Come già anticipato nell'introduzione, si sofferma su questo aspetto BARCHIESI 1986, pp. 85ss. e 2001, pp. 16ss.: egli invita a considerare *Eneide* e *Odissea* come poemi mitologicamente contemporanei, e ritiene che Ovidio fosse particolarmente cosciente di questa contemporaneità mitologica. Su questo aspetto si sofferma anche HARDIE 1998, pp. 115-6.

<sup>47</sup> Traduzione a cura di G. Arrighetti, Esiodo, *Teogonia*, Milano 1984.

<sup>48</sup> Viene negata invece la maternità di Telegono, il figlio 'più famoso' di Circe e Ulisse, quello che – secondo quanto doveva essere raccontato nella *Teogonia* e ripreso in una tragedia perduta di Sofocle – avrebbe ucciso il padre a sua insaputa dopo esserlo andato a cercare fino ad Itaca. A quel punto egli sarebbe tornato in Italia accompagnato da Penelope e Telemaco per dare sepoltura a Ulisse. Qui si sarebbero verificati dei matrimoni incrociati: Penelope con Telegono, Circe con Telemaco, da cui sarebbe nato Latino. Il racconto ci viene riportato da Hyg. *Fab.* 127. Per maggiori informazioni a riguardo, vd. BETTINI-FRANCO 2010, pp. 75-81, *RE* XI, 1, 503-4 e ROSCHER II, 1, 1199-200.

Sull'autenticità di questi versi i filologi si dividono<sup>49</sup>: alcuni li ritengono spuri, come West<sup>50</sup>; altri, invece, come Ampolo<sup>51</sup>, ne difendono la paternità esiodea. Sia come sia, essi provano che i coloni greci, arrivati in Italia, avevano sviluppato una serie di leggende relative a quell'anno di convivenza tra Ulisse e Circe, immaginando una discendenza che vedeva la coppia come capostipite di personalità importanti del Lazio antico<sup>52</sup>. A prescindere dall'identificazione di Latino con il re incontrato da Enea, di sicuro un nome del genere non lascia alcun dubbio in merito alla volontà di collegare la discendenza nata da Ulisse e Circe con il popolo latino<sup>53</sup>. Di Agrio, invece, non si hanno molte informazioni, ma alcuni suppongono che esso debba essere identificato con Fauno, di cui Circe si può dedurre sia madre nell'*Eneide*<sup>54</sup>. Ciò confermerebbe la presenza di due ipotesi concorrenti alle origini della stirpe regale latina: una risalente a Ulisse e Circe, l'altra a Circe e Pico. Ciò che a noi più importa, però, è la presenza immancabile di Circe, una Circe che – sia che si unisca con Pico, sia con Ulisse o addirittura con Telemaco<sup>55</sup> – si configura sempre come una 'deviazione' rispetto al modello omerico-apolloniano: la dea solitaria che vive da sola sul promontorio del Circeo, circondata dagli animali che ha trasformato.

Consapevole dell'aporia, Virgilio cerca solo di evitare che le due tradizioni entrino in contatto diretto: Enea sfiora la Circe omerica e di quella italica, pur vedendo indizi dappertutto nella reggia di Latino, non si premura di chiedere ulteriori informazioni. Le cose vanno un po' diversamente in Ovidio. Egli non evita il

---

<sup>49</sup> Per un riassunto della questione vd. HATZANTONIS 1971, p. 3, n. 1, BETTINI-FRANCO 2010, p. 69 e DEBIASI 2008, pp. 40ss. Quasi sicuramente spurio, invece, il verso relativo a Telegono, inserito probabilmente per rendere completa la serie dei figli attribuiti dalle diverse tradizioni a Circe e Ulisse.

<sup>50</sup> WEST 1966, pp. 48-9, 397-9, 416-7, 429-30, 435-6.

<sup>51</sup> Vd. AMPOLO 1994, pp. 268ss.

<sup>52</sup> Alcune tradizioni collegano addirittura ad una figlia di Circe e Ulisse, di nome Rome, l'origine del nome della città di Roma. Così si legge in Serv. *ad Aen.* 1, 273: *dicit Latinum ex Ulixe et Circe editum de nomine sororis suae mortuae Romen civitatem appellasse*. In Xenagora (*FGrHist* 240, fr. 29), secondo quanto riportato da Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1, 72, 5, tra i figli di Circe e Ulisse verrebbe citato un certo Romos. In Plut. *Rom.* 2, 1 il figlio di Circe e Ulisse da cui deriverebbe il nome della nuova città si chiama, invece, Romano: οἱ δὲ Ῥωμανόν, Ὀδυσσεύος παῖδα καὶ Κίρκης, οἰκίσαι τὴν πόλιν.

<sup>53</sup> E non solo con quello latino, come si scopre leggendo Plin. *nat.* 7, 15: *simile et in Italia Marsorum genus durat, quos a Circae filio ortos ferunt et ideo inesse iis vim naturalem eam. Et tamen omnibus hominibus contra serpentes inest venenum*. I Marsi, dunque, sarebbero discesi da un figlio di Circe (e di Ulisse?) e ne avrebbero ereditato la capacità di domare i serpenti.

<sup>54</sup> Anche in Nonn. 13, 328-32 Circe viene presentata come madre di Fauno (ma il padre sarebbe Poseidone), che gli studiosi identificano di solito con l'Agrio di Esiodo. Per maggiori informazioni a riguardo, vd. BETTINI-FRANCO 2010, p. 70, ROSCHER II, 1, 1200-1, MASTROCINQUE 1993, pp. 174-9 e 1995, pp. 141-7, DEBIASI 2008, pp. 49ss.

<sup>55</sup> Vd. il passo di Igino sopra riportato (*Hyg. Fab.* 127). Latino è detto figlio di Circe e Telegono anche in Fest. p. 269: *Galitas scribit, cum post obitum Aeneae imperium Italiae pervenisset ad Latinum, Telemachi Circaeque filium*. Per ulteriori informazioni si rimanda a GALINSKY 1969, pp. 455-6 e BETTINI-FRANCO 2010, pp. 70-1.

confronto tra le due Circe, ma lo va a cercare: è per questo che nel palazzo di Circe – il palazzo della Circe omerica, lo si precisa bene – egli colloca una statua di Pico, molto simile a quella che più o meno contemporaneamente Enea ammirava nella reggia di Latino.

## 2. Un re, un dio, un picchio

Il motivo principale che ha portato parecchi studiosi a non accettare l'ipotesi di una Circe sposa di Pico, e a considerare al massimo l'eventualità di una relazione extra-coniugale tra i due, risiede nella trasformazione di Pico stesso, che così viene narrata, come si è visto, da Virgilio:

Verg. *Aen.* 7, 187-91

Ipsē quirinali lituo parvaque sedebat  
succinctus trabea laevaue ancile gerebat  
Picus, ecum domitor, quem capta cupidine coniunx  
aurea percussum virga versumque venenis  
fecit avem Circe sparsitque coloribus alas.

Se Circe era la legittima sposa di Pico, viene spontaneo chiedersi, come mai decise di trasformare il marito in picchio? A rigore, infatti, la metamorfosi del re latino non esclude affatto che i due si siano sposati e che Circe, in seguito, abbia nutrito un qualche motivo di rancore nei confronti del coniuge, tale da indurla a usare la sua magia contro di lui. Purtroppo, però, il *cupidine capta* di Virgilio non chiarisce le motivazioni in modo adeguato<sup>56</sup>, mentre lo fa benissimo il nostro episodio ovidiano: se le cose stanno come in Ovidio, dove Circe non è la sposa di Pico e si vendica perché da lui rifiutata, allora anche nel testo di Virgilio *coniunx* non può significare “sposa”. Apparentemente, dunque, le maggiori difficoltà all'accettazione della teoria finora esposta (una Circe italica regina del Lazio) vengono proprio da Ovidio.

---

<sup>56</sup> Vd. FRÄNKEL 1945, p. 223, n. 87, HATZANTONIS 1971, p. 12 e ÁLVAREZ MORÁN-IGLESIAS MONTIEL 2009, p. 18. Per SEGAL 1968, pp. 435-6 Virgilio non sarebbe stato interessato a chiarire il perché: Circe, nella sua rappresentazione, sarebbe solo l'immagine della strega potente, della quale non è importante capire la psicologia. Lo studioso, infatti, non sembra interessarsi molto alla Circe ‘alternativa’ virgiliana: la sua interpretazione si ferma ai primi versi di *Aen.* 7, che, a suo parere, prefigurerebbero sinistramente i pericoli e il caos che presto Enea affronterà in Lazio (così anche in SEGAL 2002, pp. 2-3).

Prima di entrare nel cuore del problema, però, appare necessario condurre una breve indagine sulla figura di Pico<sup>57</sup>, la cui rappresentazione nelle fonti letterarie in nostro possesso è complessa e sfuggente quanto quella di Circe. Già ad una prima analisi del materiale giunto fino a noi, appare evidente, infatti, che la tradizione si mostra tripartita. Da una parte Pico ci viene presentato – così abbiamo appreso nell’*Eneide* – come figlio di Saturno<sup>58</sup>, padre di Fauno e nonno di Latino, re degli Aborigeni nel Lazio<sup>59</sup> e probabile fondatore della città di Laurento<sup>60</sup>. D’altra parte, però, egli è anche augure e dio agreste<sup>61</sup>; infine, è un uccello sacro a Marte<sup>62</sup>, il cosiddetto *picus Martius*, che, insieme alla lupa, si premurò di nutrire Romolo e Remo infanti.

L’autore dell’antichità che meglio di tutti ci permette di cogliere questa natura complessa e contraddittoria del personaggio è proprio Ovidio. Se nelle *Metamorfosi*, seguendo il modello dell’*Eneide*, il personaggio viene rievocato in quanto ancestrale re del Lazio (trasformato poi in picchio), nei *Fasti*, invece, egli assume le vesti di uccello prima e di dio antropomorfo poi.

Per quanto riguarda Pico-picchio, esso compare nella narrazione di un sogno di Rea Silvia, in cui un picchio e una lupa combattono vittoriosamente in difesa di Romolo e Remo, rappresentati simbolicamente da due palme:

Ov. *Fast.* 3, 37-8

Martia, picus, avis gemino pro stipite pugnant  
et lupa: tuta per hos utraque palma fuit.

---

<sup>57</sup> Per uno schematico inquadramento del personaggio e delle fonti a riguardo, vd. *RE* XX, 1, 1214-8, ROSCHER III, 2, 2494-9, *Enciclopedia virgiliana* IV, pp. 92-3, BRELICH 1976, pp. 61-5, BÖMER 1986, pp. 109-10, MYERS 2009, p. 112.

<sup>58</sup> Pico viene detto figlio di Saturno, oltre che in *Aen.* 7, 49, anche in Ov. *Met.* 14, 320 e in Sil. 8, 439-50. Ulteriori fonti in *RE* XX, 1, 1214.

<sup>59</sup> Così ci testimoniano Fest. p. 209 (*Picum avem quidam dictum putant a Pico rege Aboriginum*) e Aurel. Vict. *Orig.* 4, 2-4 (*alii volunt eos, quod errantes illo venerint, primo Aberrigines, post mutata una littera altera adempta Aborigines cognominatos. Eos advenientes Picus exceptit permisos vivere ut vellent*). Per ulteriori informazioni a riguardo, vd. FRAZER 1929, pp. 9-10.

<sup>60</sup> Vd. *regia Pici* di *Aen.* 7, 171, che, nonostante le accese discussioni originatesi a riguardo, sembra far pensare ad un Pico fondatore della città su cui governa Latino ai tempi dell’arrivo di Enea, e che dovrebbe essere Laurento.

<sup>61</sup> Rimane incerto se in quanto tale egli avesse ricevuto un culto oppure no, ma non ne abbiamo alcuna testimonianza (vd. *RE* XX, 1, 1215 e BRELICH 1976, pp. 61-5).

<sup>62</sup> Sul *picus Martius* e i suoi rapporti con Marte vd. FRAZER 1929, pp. 7ss., DUMÉZIL 1977, p. 215, n. 58 e pp. 221 e 363.

Poco dopo, Ovidio menziona esplicitamente il ruolo avuto dai due animali nello svezzamento dei gemelli<sup>63</sup>:

Ov. *Fast.* 3, 53-4

Lacte quis infantes nescit crevisse ferino,  
et picum expositis saepe tulisse cibos?

Per quanto riguarda Pico come dio agreste, invece, esso si ritrova, in coppia con Fauno, in un curioso episodio<sup>64</sup> raccontato in *Fast.* 3, 285-348. Su suggerimento della ninfa Egeria, Numa imprigiona padre e figlio per costringerli a rivelargli come controllare la potenza del fulmine<sup>65</sup> di Giove:

Ov. *Fast.* 3, 289-93

Cui dea “ne nimium terrere: piabile fulmen  
est” ait “et saevi flectitur ira Iovis.  
Sed poterunt ritum Picus Faunusque piandi  
tradere, Romani numen utrumque soli.  
Nec sine vi tradent: adhibe tu vincula captis”

In questa occasione, una volta sorpresi nel sonno, Pico e Fauno appaiono come dei rustici piuttosto ridicoli e inermi, dediti al vino e al buon cibo. Incapaci di svelare a Numa quanto da lui ordinato, si autodefiniscono essi stessi divinità minori, sottoposte all' autorità di Giove:

---

<sup>63</sup> Sullo specchio prenestino di Bolsena Romolo e Remo sono raffigurati proprio con un picchio. Oltre a Ovidio, l'autore che se ne occupa più diffusamente è Plutarco. In *Rom.* 4, 2 e 7, 7 egli si limita a citare brevemente la leggenda, ma in *de fort. Rom.* 320D l'atto premuroso del picchio viene rievocato con abbondanza di particolari: ἱερὸς δ' ὄρνις Ἄρεως, ὃν δρυοκολάπτην καλοῦσιν, ἐπιφοιτῶν καὶ προσκαθίζων ἀκρόνυχος, ἐν μέρει τῶν νηπίων ἑκατέρου στόμα τῆ χηλῆ διοίγων, ἐνετίθει ψώμισμα, τῆς αὐτοῦ τροφῆς ἀπομερίζων (“E un uccello sacro a Marte, che essi chiamano il picchio, andando a visitarli e appollaiandosi presso di loro con cautela, apri con il suo artiglio la bocca di ogni bambino, a turno, e vi pose un boccone, condividendo con essi una parte del proprio cibo”). Liv. 1, 4, invece, non nomina alcun picchio nella vicenda dei due fratelli. Per *RE XX*, 1, 1215 il collegamento con Marte nascerebbe proprio dalla particolare cura che il picchio ha dimostrato nei confronti di Romolo e Remo. Per KRAPPE 1941, pp. 253ss. questa storia dovrebbe essere messa in collegamento con altre saghe che presentano un picchio quale padre di due gemelli per scoprire la vera natura originaria di Pico quale divinità legata alla fertilità e alla procreazione. Non a caso, Picumno e Pilumno, i cui nomi sono assonanti con quello di Pico, erano, secondo Varrone, demoni che presiedevano alle nascite: *natus si erat vitalis ac sublatus ab obstetrice, statuebatur in terra, ut aspiceretur rectus esse; dis coniugalibus Pilumno et Picumno in aedibus lectus sternebatur* (Var. *vita pop. Rom.* 81,1). Anche Servio riprende la notizia varroniana in *ad Aen.* 10, 76: *Varro Pilumnum et Picumnum infantium deos esse ait eisque pro puerpera lectum in atrio sterni, dum exploretur an vitalis sit qui natus est.*

<sup>64</sup> La storia della cattura di Pico e Fauno si ritrova anche in *Plut. Num.* 15, 3-4. Il mito viene riportato anche da *Arnob. nat.* 5, 1, 1-8 per confutare la natura divina di creature risibili e dedite agli eccessi come i due dei agresti. Qui viene citato come fonte l'annalista Valerio Anziate, dalla cui opera anche Plutarco e Ovidio potrebbero aver tratto la vicenda.

<sup>65</sup> In *RE XX*, 1, 1216-7 ci si chiede se si debba ipotizzare un collegamento tra questa storia e il ruolo del picchio come uccello che annunciava l'arrivo di un temporale (da qui si spiegherebbero anche le sue capacità profetiche). Su questo aspetto si concentra KRAPPE 1941, che si spinge a ipotizzare un'originaria identificazione tra il picchio e Zeus stesso. Sull'inverosimiglianza di simili ipotesi, vd. *RE XX*, 1, 1217.

Ov. *Fast.* 3, 313-5

Magna petis, nec quae monitu tibi discere nostro  
fas sit: habent fines numina nostra suos.  
Di sumus agrestes et qui dominemur in altis  
montibus; arbitrium est in sua tecta Iovi.

Nel poema virgiliano l'abilità profetica di Pico era richiamata in modo solenne dal *lituus* della statua del re (*Aen.* 7, 187<sup>66</sup>), mentre a quella di Fauno si era appellato più volte il figlio Latino. Qui, invece, la sapienza dei due dei viene sminuita. Sebbene essi si mostrino poi sorprendentemente abili nel riuscire a trarre giù dal cielo con incantesimi nientemeno che Giove stesso (da qui nacque il culto di Giove Elicio), l'aura di mistero che li avvolge nell'*Eneide* sembra, nei *Fasti*, scomparsa. Anche Numa, d'altronde, si era riferito a loro chiamandoli *di nemorum* (*Fast.* 3, 315), non illustri avi della casata regale latina. Nelle *Metamorfosi*, invece, Pico, definito *utilium bello studiosus equorum* (*Met.* 14, 321), riprende il modello dell'*equum domitor* di Virgilio, che aveva descritto con abbondanza di particolari i trofei di guerra all'ingresso della *regia Pici* (*Aen.* 7, 170-94). In sintesi, dunque, Ovidio presenta nelle sue opere tutte le credenze<sup>67</sup> che si erano sviluppate intorno alla natura multiforme di Pico: a volte con una certa ironia, come nella noncuranza leggera dei *Fasti*; a volte, cercandovi un ordine, uno sviluppo logico, come nelle *Metamorfosi*.

Dell'incongruità tra il Pico re, il Pico dio e il Pico uccello, però, non si era accorto solo Ovidio. Nel mondo greco, ecco come affronta la questione Plutarco, che si pone il problema delle origini del culto del picchio tra i Latini:

Plut. *Quaest. Rom.* 21

‘Διὰ τί τὸν δρυοκολάπτην οἱ Λατῖνοι σέβονται, καὶ ἀπέχονται πάντες ἰσχυρῶς τοῦ ὄρνιθος;’ πότερον ὅτι τὸν Πῖκον λέγουσιν ὑπὸ φαρμάκων τῆς γυναικὸς μεταβαλεῖν τὴν φύσιν καὶ γενόμενον δρυοκολάπτην ἀποφθέγγεσθαι λόγια καὶ χρησιμῶδεῖν τοῖς ἐρωτῶσιν; ἢ τοῦτο μὲν ἄπιστόν ἐστιν ὅλως καὶ τερατῶδες, ἄτερος δὲ τῶν μύθων πιθανώτερος, ὡς ἄρα τοῖς περὶ Ῥωμύλον καὶ Ῥῶμον ἐκτεθεῖσιν οὐ μόνον ἡ λύκαινα θηλὴν ἐπέιχεν, ἀλλὰ δρυοκολάπτης τις ἐπιφοιτῶν ἐψώμιζεν; ἐπιεικῶς γὰρ ἔτι καὶ νῦν <έν> τοῖς ὑπωρείοις καὶ δρυμῶδεσι τόποις ὅπου φαίνεται δρυοκολάπτης, ἐκεῖ καὶ λύκος, ὡς Νιγίδιος ἱστορεῖ. ἢ μᾶλλον, ὡς ἄλλον ἄλλου θεοῦ, καὶ τοῦτον Ἄρεος ἱερὸν νομίζουσι τὸν ὄρνιν; καὶ γὰρ εὐθαρσῆς καὶ γαυρὸς ἐστὶ καὶ τὸ ρύγχος οὕτως ἔχει κραταῖόν, ὥστε δρυὶς ἀνατρέπειν, ὅταν κόπτων πρὸς τὴν ἐντερῶνιν ἐξίκηται.

<sup>66</sup> Vd. a questo proposito il commento di Servio in *ad Aen.* 7, 190: *bene autem supra ei lituum dedit, quod est augurum proprium: nam ancile et trabea communia sunt cum Diali vel Martiali sacerdote.*

<sup>67</sup> PORTE 1985, p. 177 si chiede come Numa, nei *Fasti*, potesse incontrare Pico, se, ai tempi di Ulisse, nelle *Metamorfosi*, questo era già stato trasformato in picchio da Circe. Per quanto Ovidio sia attento alle cronologie interne al mito, in questo caso, però, Pico-dio (*Fasti*) e Pico-picchio (*Metamorfosi*) non devono essere visti in contraddizione tra di loro: si mostrerà tra poco come il picchio esprima la forma teriomorfa, probabilmente più antica e originaria, del dio Pico.

Perché i Latini venerano il picchio, e se ne tengono tutti ben lontani? Forse perché Pico venne trasformato dalla sua consorte per mezzo di sortilegi e, come fu diventato picchio, diede oracoli e vaticini a coloro che lo interrogavano? O questa storia è del tutto inattendibile e straordinaria ed è più convincente un altro mito, secondo il quale Romolo e Remo, abbandonati, non furono allattati soltanto da una lupa, ma nutriti con assiduità anche da un picchio? E infatti, come testimonia Nigidio, è tutt'oggi comune vedere il lupo nel luogo in cui si mostra il picchio, ai piedi dei boschi o in montagna. O piuttosto il motivo risiede nel fatto che i Romani pensano che questo uccello sia sacro a Ares, come altri uccelli sono sacri ad altre divinità? In verità egli è intrepido e orgoglioso, e il suo becco è così forte, che riesce a far cadere una quercia quando la penetra fin nell'interno a colpi di becco.

Plutarco non arriva a una soluzione soddisfacente, ma si limita a proporre una spiegazione il più possibile razionalizzante. Gli studiosi moderni<sup>68</sup>, invece, propendono per la seguente tesi: il *picus Martius*, le tracce del cui culto si ritrovano presso quasi tutti i popoli dell'Italia centrale<sup>69</sup>, rappresenterebbe la forma più antica del dio Pico. Legato probabilmente fin dalle origini a Marte, il suo canto era considerato divinatorio e da esso si traevano gli auspici<sup>70</sup>. In seguito, si sarebbe venuta sovrapponendo all'immagine teriomorfa quella umana; solo in un terzo momento Pico, come Fauno, sarebbe stato inserito nella lista dei sovrani ancestrali del Lazio primitivo, e di lui si sarebbe fatto il figlio di Saturno<sup>71</sup> nonché il primo re di Laurento, un re che avrebbe mantenuto la stessa specializzazione in ambito marziale e profetico del picchio originario.

Nel mondo greco-romano, invece, il processo di proliferazione delle varie identità di Pico venne concepito e spiegato proprio all'inverso. Il re fu visto come la figura originaria, e si immaginò<sup>72</sup> una divinizzazione *post mortem*, similmente a quanto

---

<sup>68</sup> Vd. ROSCHER III, 2, 2494-5, *RE* XX, 1, 1215ss., HATZANTONIS 1971, p. 12, BRELICH 1976, pp. 61-5 e FRAZER 1929, pp. 10-1.

<sup>69</sup> Il caso più evidente è quello dei Piceni, che trassero il loro nome proprio dal picchio, che li avrebbe guidati nella guerra da cui sarebbe stata fondata Ascoli (per maggiori informazioni, vd. ROSCHER III, 2, 2494).

<sup>70</sup> Per il valore profetico del canto del picchio, vd. Plin. *nat.* 10, 40-1 (*sunt et parvae aves uncorum unguium, ut pici Martio cognomine insignes et in auspiciis magni. [...] Ipsi principal<e>s Latio sunt in auguriis a rege qui nomen huic avi dedit*) e Fest. p. 197 (*Oscinum tripudium est, quod oris cantu significat quid portendi; cum cecinit corvus, cornix, noctua, parra, picus*). Presso gli Aborigeni il *picus Martius* dispensava addirittura profezie. Così ci testimonia Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1, 14, 5: *παρὰ δὲ τοῖς Ἀβοριγῖσι θεόπεμπτος ὄρνις, ὃν αὐτοὶ μὲν πῖκον, Ἕλληνες δὲ δρυοκολάπτην καλοῦσιν, ἐπὶ κίονος ξυλίνου φαινόμενος τὸ αὐτὸ ἔδρα* ("tra gli Aborigeni un uccello mandato dal cielo, che essi chiamano *picus* e i Greci *δρυοκολάπτη*, da un pilastro di legno ha fatto lo stesso [ovvero dare profezie]").

<sup>71</sup> Minoritaria la tradizione che vuole Pico figlio di Sterces, dio dell'agricoltura, di cui ci dà testimonianza Aug. *civ.* 18, 15 e Boc. *Gen.* 8, 10, 5-6. Per maggiori informazioni, vd. ROSCHER III, 2, 2495.

<sup>72</sup> Secondo Aug. *civ.* 4, 23 e 6, 10, fu Romolo a istituire il culto di Pico; secondo Lactant. *Inst.* 1, 22, 9 si trattò, invece, di Fauno stesso: *Faunus in Latio, quin et Saturno avo nefaria sacra constituit, et Picum patrem inter deos honoravit*.

accadeva in tempi più recenti con monarchi ellenistici ed imperatori romani. Questa medesima transizione dallo stato umano a quello divino avrebbe interessato anche il figlio di Pico, Fauno, che, come il padre, è insieme re, dio-augure e animale:

Aug. civ. 18, 15

Picum quoque similiter eius filium in talium deorum numerum receperunt, quem praeclarum augurem et belligerorem fuisse asserunt. Picus Faunum genuit, Laurentum regem secundum; etiam iste deus illis vel est vel fuit. Hos ante Troianum bellum divinos honores mortuis hominibus detulerunt.

Ma come spiegare la terza tradizione, quella relativa a Pico-picchio, se non con una metamorfosi? Questo era l'unico mezzo disponibile alla fantasia degli antichi per porre in una relazione di continuità cronologica il re con l'uccello che ne recava il nome<sup>73</sup>. Era un'ipotesi così suggestiva che venne senz'altro accolta, perché si prestava ad ulteriori proliferazioni del mito: se Pico era stato trasformato in uccello, quale era stata la causa della metamorfosi? E chi l'aveva operata?

Circe era la sposa di Pico. Non solo, era un'abile maga che si diceva trasformasse gli uomini in animali – così raccontava l'*Odissea* – a suo capriccio. Che cosa di più semplice, allora, che immaginare che fosse stata proprio lei a operare la metamorfosi? I miti si incrociano, tradizioni parallele vengono a contatto e creano nuove storie: in quanto *coniunx* di Pico ed esperta di magia, Circe si presentava come la candidata ideale ad essere ritenuta la responsabile della trasformazione dello sposo. E lo divenne.

Da chi e quando fu escogitata l'associazione non sappiamo<sup>74</sup>: forse si trattò di un singolo poeta, che raccolse una tradizione orale preesistente o che, invece, operò in autonomia. Tuttavia, non bastava fare di Circe l'autrice della metamorfosi: bisognava ora anche trovare un perché, che risalisse ancora più indietro nella catena delle cause da cui si è originato il nucleo della storia iniziale. E fu facile ipotizzare l'esistenza di una rivale in amore.

È interessante rilevare, però, che questa non fu l'unica soluzione ritenuta possibile per spiegare la natura teriomorfa di Pico e i motivi dell'intervento di Circe. Conviene

---

<sup>73</sup> Concordano su questa teoria *RE* XX, 1, 1217-8, ROSCHER III, 2, 2495 e BRELICH 1976, p. 62.

<sup>74</sup> È opinione comune che il racconto della trasformazione di Pico fosse contenuto nell'*Ornithogonia* di Macro, poema d'impronta alessandrineggiante sugli uccelli e le metamorfosi che li resero tali, e che Ovidio potrebbe aver tratto ispirazione da qui oltre che da Virgilio. Di certo il poeta conosceva bene l'opera di Macro, come si deduce da *Ov. Trist.* 4, 10, 43-4: *saepe suas volucres legit mihi grandior aevo, / quaeque necet serpens, quae iuuet herba, Macer.*



riportare di nuovo, a questo punto, il passo di Servio a commento di *Aen.* 7, 190, completato di una piccola parte che prima si è omessa:

Serv. *ad Aen.* 7, 190

aurea coniunx nam aliter versus non stat. Et ‘aurea’ per ironiam dixit: ‘coniunx’ vero non quae erat, sed quae esse cupiebat, ut “quos ego sim totiens iam dedignata maritos”. Fabula autem talis est. Picum amavit Pomona, pomorum dea, et eius volentis est sortita coniugium. Postea Circe, cum eum amaret et sperneretur, irata eum in avem, picum Martium, convertit. Hoc autem ideo fingitur, quia augur fuit et domi habuit picum, per quem futura noscebat: quod pontificales indicant libri.

Pico teneva in casa un picchio da cui traeva presagi<sup>75</sup>: semplicemente da qui – secondo Servio – nacque la leggenda della sua trasformazione in picchio, che in alternativa si cercò di giustificare coinvolgendo Circe. Naturalmente, anche in questo caso si tratta di una spiegazione ‘razionalizzante’ a posteriori, che serve a far capire, tuttavia, come l’intervento di Circe sia stato un’aggiunta alla leggenda – già esistente – della metamorfosi in uccello.

In tempi più recenti, ce lo conferma anche Boccaccio, che, riferendo la storia di Pico, commenta il passo di Servio sopra riportato e quindi aggiunge:

Boc. *Gen.* 8, 10, 3-5

Huius autem fictionis effectus talis a Servio arbitrari videtur, Pycum scilicet regem eo in pycum avem mutatum dici, quia augur fuerit, et domi pycum habuerit per quem futura prenoscere, et sic in pontificalibus libris haberi. **Nonnulli dicunt hunc Pycum Cyrcis fuisse virum** et, cum ob singulare studium domandorum equorum alias rudis esset homo, **ab ea doctus eloquentissimus factus est**. Qua eloquentia in commodum suum multos traxit agrestes, eosque sibi fecit obsequiosos, et ob id fictum eum in avem sui nominis fuisse conversum. Est enim pyco avi inter alias proprietates hec, ut cum habeat longissimam linguam, estivo tempore exquirat loca formicarum plena, et emissa inter eas lingua, patitur eas illam conscendere, et morsu prehendere; tandem cum illam formicarum plenam sentit, retrahit et adherentes una secum formicas, ex quibus sic pastus evolat. Sic Pycus rex, lingua, id est eloquentia, trahebat agrestes, qui formicis similes sunt, et in suum, ut dictum est, vertebat commodum.

Secondo Boccaccio, Pico, sposo di Circe, era stato reso da lei un uomo straordinariamente eloquente; tale abilità lo aveva reso popolare tra i contadini della regione, che si recavano da lui con generose offerte (così sembra si possa intendere *in commodum suum*) in cambio di una ‘consulenza’. Per questo si disse che il re era stato trasformato in picchio: quest’uccello, infatti, riesce a intrappolare con la sua lingua una grande quantità di formiche.

---

<sup>75</sup> Così anche in Isid. *Orig.* 12, 7, 47: *picus a Pico Saturni filio nomen sumpsit, eo quod eam in auspiciis utebatur.*

Le improbabili interpretazioni allegoriche a cui Boccaccio dà spazio nelle *Genealogie deorum gentilium* non possono essere usate come prove attendibili, né lo è la vaghezza con cui l'autore cita le sue fonti (*nonnulli*). Tra l'altro, poco prima, nella stessa opera, egli aveva dato prova di conoscere sia la versione ovidiana che quella virgiliana della vicenda, sebbene il nome di Virgilio non compaia mai:

Boc. *Gen.* 8, 10, 1-2

Hunc [Picum] dicit Servius a Pomona, pomorum dea, dilectum ac eius sortitum coniugium. Demum, ut ait Ovidius, cum die quadam venaretur, a Circe, Solis filia, visus et adamatus est, quam cum ipse parvipenderet, ab ea irata in avem sui nominis versus est. Sane Ovidius a Servio discrepat, Picum virum fuisse Circis dicens, eumque dilexisse Pomonam, et ob id Circes, zelo commota, aurea illum tetigit virga et in picum avem mutavit.

Dopo aver riportato i resoconti di Servio e di Ovidio, che vengono fusi insieme, la menzione del matrimonio di Pico e Circe e l'intera frase *zelo commota, aurea illum tetigit virga et in picum avem mutavit* rimandano chiaramente al modello dell'*Eneide*. Con una raffinata specificazione, però: al posto del generico *cupidine capta*, Boccaccio inserisce *zelo commota*, esplicitando quel passaggio intermedio che, a rigore, il poema di Virgilio tace: Circe avrebbe trasformato Pico perché gelosa di una rivale, di cui il consorte si era invaghito. A questo punto, però, Boccaccio è costretto anche a dire chi sia questa rivale, e la prende da Servio, menzionando nuovamente Pomona. Peccato che qui egli stia citando la testimonianza del testo virgiliano, e che, per un *lapsus* – dovuto probabilmente al fatto che poco prima aveva menzionato Ovidio –, la attribuisca ad Ovidio e non a Virgilio stesso: il risultato è un *collage* in cui tre testimonianze distinte vengono fatte confluire in modo errato.

La testimonianza di Boccaccio, tuttavia, rimane importante. L'autore medioevale, oltre a fornire una prova in più riguardo al matrimonio tra Circe e Pico, mostra come la trasformazione in picchio avesse dato origine alle più fantasiose ipotesi: la figlia del Sole non ne era sempre coinvolta e non necessariamente nel ruolo di spasimante sgradita, ma anche in quello di sposa tradita o addirittura generosa.

Al di là di queste strade minori prese dal mito, utili solo per provarne l'immensa capacità proliferativa, il dato fondamentale che – riassumendo – risulta dalla breve indagine condotta sulla figura di Pico è che 'qualcuno' decise di fare di Circe, in quanto figura femminile vicina al re e maga potente, il *trait d'union* tra le sue due nature, umana e teriomorfa, e che la spiegazione più probabile che venne trovata per motivare il suo intervento fu quella della gelosia, dell'attacco d'ira. A questo punto,

però, siamo tornati alla domanda di partenza: perché, tra le tante vie che poteva percorrere, Ovidio sente il bisogno di spodestare Circe dal suo ruolo di consorte di Pico, creando *ad hoc* il personaggio di Canente? Trovare una motivazione plausibile alla metamorfosi di Pico in picchio, come si è appena dimostrato, non basta a spiegare un'innovazione tanto grande.

### 3. Canente, ovvero il personaggio che non c'è

Le sole informazioni a nostra disposizione su Canente<sup>76</sup> derivano dalla breve presentazione che Ovidio stesso ci fornisce nelle *Metamorfosi*. Qui ella viene descritta come una ninfa laziale, nata sul colle Palatino da Giano e Venilia (*Met.* 14, 333-4, *quondam in colle Palati/ dicitur ancipiti [Ionio?] peperisse Venilia Iano*). Anche di Venilia sappiamo molto poco, se non che così si chiamava la madre di Turno in *Aen.* 10, 76, e che potrebbe essere stata un'invenzione virgiliana. Ciò ha portato alcuni<sup>77</sup> ad ipotizzare che Ovidio volesse fare di Canente la sorellastra dell'eroe, in maniera tale da rafforzare il parallelismo tra il triangolo amoroso Circe-Pico-Canente e quello virgiliano Lavinia-Turno-Enea.

Su tale parallelismo<sup>78</sup>, che accosterebbe Circe ad Enea in quanto entrambi stranieri che insidiano la felicità di una coppia italica, si avrà modo di tornare in seguito. Sembra poco probabile, però, che Ovidio abbia scelto il nome di Venilia per questo scopo; più plausibile è ipotizzare che esso sia stato accostato a quello di Giano perché si addiceva alla caratterizzazione che il poeta voleva dare alla figura di Canente. Si doveva trattare, infatti, di una ninfa autoctona, che potesse richiamare, però, l'idea di antiche origini 'esterne'<sup>79</sup>: da questo punto di vista, Venilia<sup>80</sup>, che alcune fonti<sup>81</sup> presentano quale sposa di Nettuno, il dio dei mari, ha un nome

---

<sup>76</sup> Per un sintetico inquadramento del personaggio, vd. ROSCHER I, 1, 850-1, *RE* III, 2, 1474, MYERS 2009, p. 116.

<sup>77</sup> CASALI 1995, p. 71 e HARDIE 2011, p. 5.

<sup>78</sup> La tesi è sostenuta da ELLSWORTH 1986, pp. 27-32, NAGLE 1988, p. 93, CASALI 1995, p. 71 e HARDIE A. 2010, p. 23ss.

<sup>79</sup> Si riprende qui la tesi già esposta da MYERS 2009, p. 116 e HARDIE A. 2010, pp. 19-20.

<sup>80</sup> Per un quadro riassuntivo delle informazioni in nostro possesso su di lei, vd. *RE* VIII, 1, 787-8 e WISSOWA 1912, p. 226, che, però, sottolinea come essa venisse usata come una 'figurante' (ovvero al bisogno) dagli stessi poeti latini che ne sapevano molto poco.

<sup>81</sup> Serv. *ad Aen.* 10, 76: *sane hanc Veniliam quidam Salaciam accipiunt, Neptuni uxorem: Salaciam a salo, Veniliam quod veniam det ñnegentibus* (probabile accogliere la congettura *quod ventum det navigantibus*, vd. *RE* VIII, 1, 787).

parlante, che veniva fatto derivare da *venire* e da *ventus*<sup>82</sup>. Ma ancora più forte sarebbe l'idea di un viaggio dalla Grecia verso l'Italia se, con la maggior parte degli editori<sup>83</sup>, accogliamo la lezione *Ionio* al posto di *ancipiti* come epiteto di Giano. Di certo chiamare Giano *Ionius* significa supporre che anche questo dio, sentito come tipicamente latino, abbia delle antiche origini orientali<sup>84</sup>, e che sia giunto in Italia dalla Ionia o viaggiando sul Mar Ionio. Di tale viaggio si hanno solo attestazioni piuttosto tarde<sup>85</sup>, che andrebbero contro quanto affermato da Ovidio stesso in *Fast.* 1, 90ss., dove si sottolinea con forza l'appartenenza di Giano al suolo italico e se ne fa derivare il nome da *ianua*. Tuttavia, pur essendo più che lecito mantenere dei dubbi a riguardo, *Ionio* è sicuramente *lectio difficilior* rispetto al normalizzante *ancipiti*<sup>86</sup>, e servirebbe a valorizzare la caratterizzazione italo-greca del personaggio di Canente. La nascita della ninfa sarebbe il prodotto dell'unione di una ninfa laziale 'viaggiatrice' con un dio locale e orientale insieme, che, tra l'altro, presiede ai cambiamenti e ai passaggi. Una simile coppia 'mista' sarà ideata da Ovidio anche nell'episodio di Pomona e Vertumno, a conferma della volontà di creare una mappa mitologica locale in cui parentele fittizie si intrecciano a legare il Lazio alla Grecia.

Il nome di Pomona non è stato fatto a caso. Si è visto che Servio testimonia l'esistenza di una versione del mito in cui Pomona è la consorte di Pico e Circe, vistasi rifiutata, trasforma il re in picchio. Se si dà credito al passo di Servio e si suppone che la sua versione della storia fosse nota a Ovidio, ne risulta che il poeta avrebbe intenzionalmente introdotto Canente al posto di Pomona, e inventato poi un'inedita relazione tra Pomona e Vertumno<sup>87</sup>. Se, invece, Servio (o la sua fonte) ha commesso un errore, magari proprio contaminando i due episodi delle *Metamorfosi*<sup>88</sup>, cadrebbe certo l'ipotesi di uno 'spostamento' di Pomona da *coniunx*

<sup>82</sup> Così Var. *ling.* 5, 72 (*Venilia ac veniendo ac vento*), Var. *apud Aug.* civ. 7, 22 (*Venilia, inquit Varro, unda est, quae ad litus venit*). Altri studiosi ipotizzano un collegamento con Venere.

<sup>83</sup> Vd. TARRANT 2004, p. 424.

<sup>84</sup> Vd. Plut. *Quaest. Rom.* 22, che afferma che le due facce di Giano esprimerebbero il cambiamento intervenuto nel dio in seguito all'emigrazione dalla Grecia all'Italia.

<sup>85</sup> Vd. BÖMER 1986, pp. 117-8.

<sup>86</sup> Dubita dell'autenticità della lezione anche HARDIE [2015] *ad loc.*, sebbene egli non sciogla tutte le riserve in merito a *Ionio* (scettico anche BÖMER 1986, pp. 117-8).

<sup>87</sup> Per questa ipotesi sembra propendere MYERS 1994a, p. 108.

<sup>88</sup> A parere di MAHÉ 2012, pp. 381-2 Servio avrebbe voluto completare il resoconto virgiliano, che lasciava poco chiare le motivazioni della metamorfosi di Pico, con quello ovidiano. Ma, nel farlo, avrebbe fatto una grave confusione, motivata forse dal fatto che aveva a disposizione non le intere *Metamorfosi*, ma solo una silloge di esse. Tuttavia, la stessa studiosa ammette che la popolarità della storia di Vertumno e Pomona rende poco giustificabile un errore così grossolano di Servio.

di Pico a *coniunx* di Vertumno, ma si confermerebbe quantomeno l'esistenza di un'interdipendenza tra racconti che dovevano essere percepiti in sequenza logica.

Sebbene si sia già prima mostrato come Servio in *ad. Aen.* 7, 190 non risulti granché attendibile, pare difficile che egli abbia inserito Pomona al posto di Canente perché non si ricordava bene il testo ovidiano. Casali, in uno studio in cui affronta il tema di Ovidio 'correttore di Virgilio'<sup>89</sup>, ritiene probabile<sup>90</sup> che il testo di Servio raccogliesse idee già circolanti in epoca augustea e, rifacendosi a Brugnoli<sup>91</sup>, cita dei casi in cui si può notare una concordanza tra le osservazioni del commentatore e le correzioni indirette al poema virgiliano che si trovano all'interno delle *Metamorfosi*. Egli è dell'opinione che Ovidio facesse parte di un gruppo che andava rivedendo e commentando l'*Eneide*: basti pensare che Igino, grande amico di Ovidio secondo Svetonio<sup>92</sup>, aveva scritto dei commenti al poema. Potrebbe essere plausibile, dunque, che la notizia virgiliana di una Circe *coniunx* di Pico si contrapponesse, in ambiente augusteo, al filone di tradizione secondo cui legittima sposa di Pico era Pomona. Se è così, l'innovazione ovidiana – Canente sposa di Pico al posto di Circe o di Pomona – non doveva passare affatto inosservata al pubblico dell'epoca.

Ma anche ammettendo, invece, che la coppia Pico/Pomona sia effettivamente solo un errore di Servio, rimane il fatto che Ovidio si è opposto alla tradizione virgiliana. Ciò non poteva che suscitare una grande curiosità: cosa aveva spinto il poeta a fare questo cambiamento, portandolo addirittura a creare un personaggio inesistente?

Quasi nessuno<sup>93</sup> dubita oggi che Canente sia invenzione della mente dell'autore. Si avrà modo di analizzare in modo preciso le caratteristiche che vengono attribuite da Ovidio alla ninfa. Per ora basti dire che il suo nome la collega in modo inequivocabile al canto, e che con esso ella era capace di trascinare la natura al proprio volere. Anche Canente, dunque, era dotata di poteri soprannaturali, che

---

<sup>89</sup> Tema analizzato anche in svariati altri studi, tra cui si ricordano BARCHIESI 1979 e BRUGNOLI-STOK 1992; più recentemente, il contributo di THOMAS 2001, pp. 78-83 si contrappone alla tesi tradizionale di GALINSKY 1975, p. 219, secondo il quale Ovidio vorrebbe raccontare *aliter* gli eventi narrati dall'*Eneide*, mentre quello di ÁLVAREZ MORÁN-IGLESIAS MONTIEL 2009, pp. 19ss. sostiene che nel nostro episodio Ovidio avrebbe voluto correggere Virgilio, sì, ma proprio negando l'esistenza di qualsiasi legame di parentela tra Circe e Pico.

<sup>90</sup> Vd. CASALI 2004, pp. 46-7.

<sup>91</sup> BRUGNOLI-STOK 1992, p. 27.

<sup>92</sup> Svet. *De gramm.* 20: *fuit familiarissimus Ovidio poetae*.

<sup>93</sup> Solo HARDIE A. 2010, pp. 52ss. avanza una serie di improbabili ipotesi circa l'identificazione del personaggio con svariate muse greche, ma la posizione prevalente è quella di considerare Canente come simbolo del canto divinatorio-poetico, alla maniera di Orfeo. Su questo aspetto si tornerà approfonditamente in seguito.

esercitava pronunciando, come Circe, dei *carmina*<sup>94</sup>. Da tutti gli studiosi il chiaro legame esistente tra Circe e Canente è stato visto in termini di opposizione<sup>95</sup>: Circe rappresenterebbe la ‘magia nera’, Canente la ‘magia bianca’; Circe la furia distruttiva dell’*eros*<sup>96</sup>, Canente l’amore e la devozione di una sposa fedele. Ma Canente non ama forse in modo assoluto come Circe, lei che arriva a scomparire per il suo sposo?

Ed è proprio nella dissoluzione di Canente nell’aria che deve essere vista la chiave di interpretazione del personaggio, la ragione della sua creazione da parte di Ovidio. Canente viene scelta da Ovidio proprio perché non esiste, perché prende il posto di un’altra: forse di Pomona, ma soprattutto di Circe, la legittima sposa di Pico, una sposa innamorata e maga potente a cui Canente assomiglia a tal punto da esserne la controfigura positiva.

A questo punto, è necessario fare un passo indietro, ricapitolando quanto si è fin qui affermato. Si è detto che la storia della metamorfosi in picchio nacque per giustificare il rapporto tra il re Pico e il picchio. Così si introdusse la figura di Circe quale autrice di tale metamorfosi: ella, in quanto maga e compagna di Pico, si prestava molto bene ad assumere questo ruolo. Ma una Circe sposa di Pico – per quanto trasformata in sposa vendicativa! – era inconciliabile con quella che, concordemente al suo *status* sia in Omero che in Apollonio, era destinata a rimanere ‘nubile’ e ad abitare isolata sul Circeo. O che Ovidio sia stato il primo a notare la contraddizione, o che ai suoi tempi circolasse già la versione secondo la quale la vera sposa di Pico sarebbe stata un’altra (Pomona?), al poeta doveva disturbare questa mancanza di coerenza nella storia di un personaggio così famoso. Si trattava di due tradizioni indipendenti, di cui quella ‘ufficiale’ costituiva la versione più forte e più consolidata, che si era imposta all’immaginario collettivo e che lo stesso Ovidio segue nell’episodio di Macareo e Achemenide. In questa occasione, però, il poeta non rinuncia a far intravedere ai suoi lettori le strade secondarie percorse dal mito, formalmente ignorate, e insieme a mostrare la propria abilità nel ricondurre ad uno

---

<sup>94</sup> In più occasioni Segal (SEGAL 1968, p. 439 e SEGAL 2002, p. 27) puntualizza che i *carmina* di Circe sono incantesimi e non un vero e proprio canto come nel caso di Canente. Ma per quale ragione gli incantesimi sarebbero detti *carmina* se non perché erano – evidentemente – cantati?

<sup>95</sup> In particolar modo (ma la lista potrebbe essere ancora più lunga): FRÄNKEL 1945, p. 105; SEGAL 1968, p. 439 e 2002, pp. 26ss.; LEACH 1974, pp. 127-8; NAGLE 1988, p. 88; MYERS 2004-05, p. 97 e 2009, p. 117; HARDIE A. 2010, pp. 24-5 e 47ss.; VIAL 2011, p. 11. Solo PAPAIOANNOU 2005, p. 124 nota come l’opposizione si giochi proprio su una straordinaria somiglianza di prerogative e come *carmina* ricorra per ambo i personaggi. Ma, pur ammettendo che Canente è solo “a shadow of a character” (p. 126), la studiosa vede in lei “a unique idealized incarnations of innocent love”.

<sup>96</sup> Così VIDEAU 2011, p. 6, che contrappone Circe ad Anassarete: *est modus in rebus*, non si può né amare smodatamente né odiare l’amore.

sviluppo cronologico lineare esperienze mitiche parallele. Così, se la Circe di Pico e la Circe di Ulisse sono di per se stesse inconciliabili, egli immagina che la figlia del Sole si sia innamorata di Pico *prima* di incontrare l'eroe greco. Tuttavia, se ella fosse stata veramente sposa di Pico, non sarebbe potuta diventare poi la signora solitaria che Ulisse incontra nell'*Odissea* e nelle stesse *Metamorfosi*, e che Enea ode cantare nell'*Eneide*<sup>97</sup>. Per questo a Ovidio non restava altro che spodestarla dal trono del Lazio e farne un'amante respinta, che Pico allontana perché è sposato con un personaggio inesistente, inventato da Ovidio, che sembra proprio Circe, ma nella sua 'versione buona': Canente.

Ora, questo non vuol dire che Canente *sia* Circe, affermazione che porterebbe il nostro episodio al *nonsense*: nelle *Metamorfosi* Circe è l'amante respinta e tale rimane, i panni di Circe italica non li potrà mai vestire, pena la perdita della sua identità omerica. Ma, scegliendo una figura così simile a Circe come sposa di Pico, è probabile che l'autore intenda richiamare al lettore l'esistenza di un'*altra* possibilità, di un'*altra* Circe, correggendo contemporaneamente Virgilio, che, invece, si era dimostrato forse volutamente disattento nell'affiancare i due rami della tradizione senza risolversi per l'uno o per l'altro. Questa sottile allusione non sarebbe stata possibile se Ovidio avesse scelto come *coniunx* di Pico Pomona o qualsivoglia altra ninfa: Canente doveva non essere esistita mai, doveva ricordare Circe, ma esserne contemporaneamente solo una controfigura pallida, un po' scialba, destinata, per l'appunto, a svanire nell'aria e a non meritare neppure la vendetta della figlia del Sole (vendetta che, invece, Circe non esita a scagliare su rivali reali, in carne ed ossa,

---

<sup>97</sup> Dell'inconciliabilità tra le due Circi e della scelta ovidiana verso la tradizione ufficiale si accorgono solo JOLIVET 2006, p. 497, che, seppure poi giungendo a conclusioni del tutto differenti dalle nostre, osserva che "Ovide revient à l'orthodoxie homérique qui faint de Circé l'amante d'Ulysse", e SIMON 2011, in particolare a pp. 129-30. La studiosa fa notare acutamente la contraddizione tra *Aen.* 3, 381-7, in cui Eleno profetizza ad Enea che solo dopo aver superato le coste circee potrà trovare la sua nuova patria, e il prosieguo della storia: Enea si imparenerà nientemeno che con una discendente di Circe stessa. La rappresentazione ambigua e doppia di Circe in Virgilio, dunque, viene riportata a coerenza da Ovidio; secondo la studiosa, però, questa coerenza sarebbe motivata dalla volontà di allontanare Circe dal territorio italico, senza integrarla come aveva cercato di fare Virgilio. Ciò obbedirebbe, sembra di capire, a dei fini di tipo politico: lo sconvolgimento arrecato da Circe al territorio laziale metterebbe in dubbio quell'armonia ed eternità di Roma costruita nel poema virgiliano. Per HATZANTONIS 1971, pp. 21-2, invece, l'appiattimento negativo di Circe deriverebbe dalla volontà di respingere il ramo della tradizione esiodea, accettato da Virgilio, che vedeva Latino come figlio di Circe e Ulisse. Ma abbiamo già mostrato come Virgilio non si rifacesse a Esiodo, e come Circe rientri comunque nella linea genealogica di Latino da lui scelta. Secondo BETTINI-FRANCO 2010, pp. 263ss., infine, Ovidio avrebbe cambiato la tradizione testimoniata da Virgilio per una pura volontà innovativa, in modo da allineare Circe all'immagine di donna abbandonata e straordinariamente vendicativa di cui aveva già fornito abbondanti esempi nei *Remedia* e nelle *Metamorfosi* stesse.

come aveva fatto con Scilla<sup>98</sup>). Ma come poteva, Circe, vendicarsi sull'insipido doppio di se stessa?

#### 4. Il Circeo: una terra al confine tra due mondi

Nell'*Odissea*, di ritorno dalla spedizione nell'Ade, così viene descritta la terra di Circe:

Hom. *Od.* 12, 1-4

‘αὐτὰρ ἐπεὶ ποταμοῖο λίπεν ῥόον Ὠκεανοῖο  
νηῦς, ἀπὸ δ’ ἴκετο κῦμα θαλάσσης εὐρυπόροιο  
νησόν τ’ Αἰαίην, ὅθι τ’ Ἡοῦς ἠριγενείης  
οἰκία καὶ χοροὶ εἰσι καὶ ἀντολαὶ Ἥελίοιο

Poi la nave lasciò la corrente del fiume Oceano e giunse sull'onda del mare dagli ampi percorsi, e all'isola Eèa, dove sono la casa e i luoghi in cui danza Aurora mattiniera e il sorgere del Sole.

Se la genericità della descrizione non rende possibile alcuna associazione tra Eèa e un luogo geografico esistente, la costa tirrenica<sup>99</sup> viene indicata come la dimora di Circe e dei suoi discendenti nel passo della *Teogonia* che si è già avuto occasione di citare. È molto probabile che, come dichiara Eratostene (in Strabone<sup>100</sup>), Esiodo abbia raccolto una tradizione preesistente, e che già a partire dalle colonizzazioni greche iniziate nell'VIII sec. a. C.<sup>101</sup> in terra italica la regione campana, e in particolar modo il promontorio del Circeo, fossero identificati con la residenza della figlia del Sole. Probabilmente, come sembrano provare alcuni studi archeologici su ritrovamenti preistorici<sup>102</sup>, ciò avvenne perché il luogo era già sede di un culto solare di matrice anellenica, che rese possibile la sovrapposizione con la figura di Circe<sup>103</sup>.

<sup>98</sup> La differenza viene notata anche da SEGAL 2002, pp. 23-4, che, però, la attribuisce al fatto che la magia di Circe non può distruggere il vero amore di Canente per lo sposo.

<sup>99</sup> Le informazioni a riguardo sono tratte da *Enciclopedia Virgiliana* I, pp. 793-5, FRANCO 2008 e BETTINI-FRANCO 2010, p. 68.

<sup>100</sup> Strab. 1, 2, 14: Ἐρατοσθένης δὲ Ἡσίοδον μὲν εἰκάζει πεπυσμένον περὶ τῆς Ὀδυσσέως πλάνης ὅτι κατὰ Σικελίαν καὶ Ἰταλίαν γεγένηται, πιστεύσαντα τῇ δόξῃ μὴ μόνον τῶν ὑφ’ Ὀμήρου λεγομένων μεμνησθαι, ἀλλὰ καὶ Αἴτνης καὶ Ὀρτυγίας τοῦ πρὸς Συρακούσας νησίου καὶ Τυρρηγῶν: Ὀμηρον δὲ μήτε εἰδέναι ταῦτα μήτε βούλεσθαι ἐν γνωρίμοις τόποις ποιεῖν τὴν πλάνην. πότερον οὖν Αἴτνη μὲν καὶ Τυρρηγία γνώριμα, Σκύλλαιον δὲ καὶ Χάρυβδις (“Eratostene arguisce che Esiodo, informato sulle peregrinazioni di Ulisse, avrebbe appreso che esse avvennero lungo la Sicilia e l'Italia e che, forte di questa opinione, non solo avrebbe rammentato i luoghi di cui parla Omero, ma anche l'Etna e l'Ortigia, l'isoletta davanti a Siracusa, e i Tirreni; e che Omero, invece, né conosceva queste cose, né desiderava rappresentare il viaggio in luoghi conosciuti”). Traduzione a cura di DEBIASI 2008, p. 46, a cui si rimanda anche per ulteriori informazioni sul passo.

<sup>101</sup> Vd. DEBIASI 2008, p. 49.

<sup>102</sup> Vd. DEBIASI 2008, pp. 54-5 e COARELLI 1982, p. 300.

<sup>103</sup> La tesi è sposata da BOAS 1938, p. 44, WISEMAN 1999, p. 44, n. 102 e DEBIASI 2008, pp. 54-5 e p. 55, n. 106.



Che Omero, però, non avesse in mente quella località come sede del palazzo della dea è provato da più fattori<sup>104</sup>. Innanzitutto, Omero parla di un'isola, e il Circeo è un promontorio. In secondo luogo, il Circeo non era l'unica residenza che i coloni greci avessero scelto per Circe: Strab. 9, 395, 13, ad esempio, ci testimonia che sulla più grande delle due isole Pharmakussai (tra Eleusi e Salamina) veniva mostrata una tomba di Circe (di cui era, quindi, negata la natura divina). Da quanto abbiamo appena letto in *Od.* 12, 1-4, poi, non può sfuggire che Omero doveva pensare ad una localizzazione orientale<sup>105</sup> di Eèa, indicata come la casa dell'Aurora e del sorgere del Sole, e il cui nome mostra delle significative assonanze con quello di Eeta (lett.: "abitante di Eèa"), fratello di Circe, re della Colchide. Infine, è del tutto naturale che la figlia del Sole abbia la sua residenza ad oriente piuttosto che a occidente<sup>106</sup>.

Di tutte queste incongruenze col testo omerico, gli antichi sembrano aver colto solo la prima e più vistosa: come è possibile che l'isola di Eèa sia un promontorio? Per evitare la contraddizione, si suppose<sup>107</sup> che la geografia del territorio si fosse modificata nel tempo. In realtà, è probabile che i naviganti giunti dalla Grecia avessero scambiato il Circeo per un'isola. Il promontorio, infatti, è l'unico rilievo dell'intera pianura pontina ed era circondato da paludi, che gli conferivano – per chi arrivava dal mare – la forma apparente di un'isola<sup>108</sup>, e di un'isola fitta di vegetazione incontaminata, proprio come l'Eèa omerica<sup>109</sup>. Per quanto riguarda la

<sup>104</sup> Le argomentazioni di seguito riportate sono tratte da *RE* XI,1, 503.

<sup>105</sup> Vd. DEBIASI 2008, p. 46, n. 49.

<sup>106</sup> Questa collocazione orientale ha disturbato quanti hanno notato che Circe doveva anche avere delle connessioni con l'oltretomba, e forse era originariamente una divinità ctonia (per maggiori informazioni a riguardo, vd. ROSCHER II, 1, 1196 e DEBIASI 2008, p. 55, n. 107): ella dà indicazioni ad Ulisse su come raggiungere l'Ade, che solo un giorno di viaggio separa dalla sua dimora. Da questo punto di vista, invece, la collocazione tirrenica, ad ovest, sarebbe perfetta, senza contare che, in prossimità di Circe, abita la Sibilla Cumana e vi è l'ingresso all'Averno. Ma non è detto che gli Inferi, nella mentalità antica, dovessero essere necessariamente collocati ad ovest, in un luogo caratterizzato dall'assenza di luce. Quanto all'ingresso dell'Averno cumano situato così vicino al Circeo, esso non fu altro che un ulteriore elemento che facilitò l'identificazione della località campana con la fantasiosa Eèa (vd. A. Mele in DEBIASI 2008, p. 55, n. 107): del resto, non vi era un solo accesso al mondo dei morti. Che il collegamento tra Circe e il mondo dei morti fosse attivo anche per Virgilio viene mostrato da HARDIE 1992, pp. 67ss. e MÖLLER [in corso di stampa].

<sup>107</sup> Tra tutti, basti citare Serv. *ad Aen.* 3, 386: *qui nunc Circeius mons a Circe dicitur aliquando ut Varro dicit insula fuit non dum siccatis paludibus quae eam dividebant a continenti*. Per ulteriori informazioni a riguardo, vd. *Enciclopedia Virgiliana* I, p. 794, ROSCHER II, 1, 1200, MYERS 2009, pp. 55-6 e FRANCO 2008, p. 54.

<sup>108</sup> Vd. DEBIASI 2008, p. 55. Egli suppone anche che le isole menzionate da Esiodo come residenza dei figli di Circe possano essere Procida, Ischia, Ventotene e le isole Pontine.

<sup>109</sup> Vd. Hom. *Od.* 10, 150, dove si dice che il palazzo di Circe si trova διὰ δρυμὰ πικνὰ καὶ ὕλην. Che il Circeo fosse caratterizzato da una forte presenza boschiva, ce lo testimonia Teofrasto in *H. P.* 5, 8: τὸ δὲ Κίρκαϊον καλούμενον εἶναι μὲν ἄκραν ὑψηλὴν, δασεῖαν δὲ σφόδρα καὶ ἔχειν δρῦν καὶ δάφνην πολλήν καὶ μυρρίνους ("il cosiddetto Circeo è una cima montuosa ricoperta di boschi, fitta di querce, allori e mirti").

localizzazione ad occidente del Circeo, questa non ha solitamente sollevato obiezioni o perplessità: solo Apollonio Rodio, come si è visto, ha ritenuto opportuno inventarsi un viaggio che motivasse la ‘migrazione’ di Circe in Italia<sup>110</sup>.

Comunque sia, a prescindere dai motivi che portarono i primi coloni a identificare proprio il promontorio campano con la dimora della dea, bisogna ammettere che, una volta insediatasi, Circe divenne per la popolazione locale più importante che per i Greci della madrepatria. A lei essi dedicarono un culto, documentato da Strabone:

Strab. 5, 3, 6, 1

Μετὰ δὲ Ἄντιον τὸ Κιρκαιῖον ἐστὶν ἐν διακοσίοις καὶ ἐνεήκοντα σταδίοις ὄρος νησίζον θαλάττη τε καὶ ἔλεσι· φασὶ δὲ καὶ πολύρριζον εἶναι, τάχα τῶ μύθῳ τῶ περὶ τῆς Κίρκης συνοικειοῦντες. ἔχει δὲ πολίχνιον καὶ Κίρκης ἱερὸν καὶ Ἀθηνᾶς βωμόν, δείκνυσθαι δὲ καὶ φιάλην τινά φασιν Ὀδυσσέως.

A 290 stadi da Antium c'è il monte Circeo, che sorge come un'isola sul mare e sulle paludi. Dicono che sia anche ricco di erbe, adattandolo così a quanto si racconta di Circe. Vi è un piccolo insediamento, un santuario di Circe e un altare di Atena; viene anche mostrata una tazza, che, a quanto dicono, sarebbe appartenuta ad Odisseo.<sup>111</sup>

In effetti, sul luogo sono state ritrovate significative tracce archeologiche che fanno credere che vi fosse un santuario all'aperto, costituito da un altare e da un'edicola che conteneva la statua della dea, di cui è stata rinvenuta la testa<sup>112</sup>. Quanto alla coppa nella quale Circe aveva versato la pozione con cui stregare Ulisse in *Od.* 10, 305-17, conservata come una reliquia, il dato confermerebbe la fede coltivata dagli abitanti del luogo circa la corrispondenza tra la favolosa Eèa del poema e il Circeo. Nel *Periplo* dello pseudo-Scilace (Ps. Scil. 8) e nella *Historia plantarum* di Teofrasto (Theophr. *HP.* 5, 8) – entrambi risalenti al IV sec. a. C – è testimoniata addirittura la presenza nel luogo della tomba di Elpenore, il compagno di Ulisse che aveva trovato la morte cadendo dal tetto del palazzo di Circe in *Od.* 10, 552-60.

Ma che atteggiamento ebbero i Romani nei confronti del culto di Circe? Utili informazioni a riguardo ci vengono fornite da Cicerone, che descrive in questi termini la differenza di *status* di cui Circe gode a Roma e nella sua località ‘d’origine’:

---

<sup>110</sup> In uno scolio a Ap. Rhod. 3, 311 si legge che il viaggio di Circe segnalerebbe un'adesione di Apollonio al modello esiodeo. Da più parti è stato notato (*RE* XI,1, 504 e *ROSCHER* II, 1, 1200) che questa informazione non sarebbe corretta, perché Esiodo si rifà a una tradizione italica di Circe e non accenna ad alcun viaggio. Senza essere così cavillosi, si può dire, invece, che lo scolio ha ragione, poiché intenzione di Apollonio è sicuramente quella di unire la tradizione esiodea a quella omerica, cercando di spiegare come mai Circe, dalla Colchide, si fosse trasferita in Occidente.

<sup>111</sup> Traduzione a cura di A. M. Biraschi, Strabone, *Geografia. L'Italia*, libri V e VI, Milano 1988.

<sup>112</sup> Vd. BOAS 1938, pp. 44ss., FRANCO 2008, p. 54, *Enciclopedia Virgiliana* I, p. 794, BETTINI-FRANCO 2010, pp. 72-3.

Cic. *nat. deor.* 3, 48

Quid deinde, Ino dea ducetur et Λευκοθέα a Graecis a nobis Matuta dicetur, cum sit Cadmi filia, Circe autem et Pasiphae et Aeeta e Perseide Oceani filia natae patre Sole in deorum numero non habebuntur? Quamquam Circen quoque coloni nostri Cercienses religiose colunt.

A Roma, dunque, dove pure si ammetteva che Circe, per i suoi natali, si sarebbe dovuta annoverare tra le divinità, ella non era considerata tale, ma piuttosto – lo si è visto – una strega ammaliatrice. Secondo Plinio, anzi, furono proprio i suoi presunti poteri di maga che indussero il popolino a crederla addirittura una dea:

Plin. *nat.* 25, 10

inventa iam pridem ratio est praenuntians horas – non modo dies ac noctes – o solis lunaeque defectuum; durat tamen tradita persuasio in magna parte vulgi, veneficiis et herbis id cogi eamque unam feminarum scientiam praevalere. Certe quid non repleverunt fabulis Colchis Media aliaeque, in primis **Itala Circe dis etiam adscripta?**

Il culto di Circe, dunque, rimase limitato alla regione in cui si credeva dimorasse, e non doveva essere diffuso se non fra gli strati più bassi della popolazione. Tuttavia, era destinato a sopravvivere ai secoli: l'iscrizione *CIL X 6422* ci testimonia che ancora nel 213 d. C., sotto Caracalla e per volontà del Collegio dei Quindicemviri, il pro-magistrato Servio Calpurnio Domizio Destro avrebbe restaurato l'altare dedicato alla dea (*aram Circes sanctissimae*). Ancora nel 1856 Giuseppe Capponi scrive<sup>113</sup> che “il borgo di S. Felice credeva fermamente alle arti magiche di Circe”, tanto da ritenere che ella abitasse ancora in quei luoghi:

Varj anni indietro una vecchia del basso popolo mi narrò sul serio di aver inteso la voce di Circe, che dolcemente cantava mentre essa trovavasi a travagliare nella contrada del Mezzomonte; dal che intimorita subitamente fuggì. Altra donna pur di senile età mi voleva persuadere, che la sua madre una volta incontrasse nelle vicinanze del lago di Paola una vaga giovane vestita di bruno, con capelli disciolti sugli omeri, e bacchetta in mano, dalla quale ne ebbe in dono varie monete. Comunemente poi in S. Felice alcune madri nominano spesso la Circe o il Necromante, onde fare azzittire o tenere a bada i loro figliuoli, acciò non si disperdano per la campagna.

Ma, ritornando all'epoca che ci interessa, si può facilmente constatare come, al di là dello scetticismo con cui i Romani colti consideravano il culto che veniva tributato alla dea dagli abitanti del Circeo, si trattava di un luogo di cui i poeti latini colsero tutto il fascino e il valore simbolico. Il promontorio, infatti, oltre che residenza del famoso personaggio omerico, era la località che tradizionalmente marcava il confine meridionale del *Latium vetus*. Così ci testimoniano sia Plinio che Strabone:

---

<sup>113</sup> CAPPONI 1856, pp. 247-8.

Plin. *nat.* 3, 56, 1

Latium antiquum a Tiberi Cerceios servatum est m. p. L longitudine. Tam tenues primordio imperi fuere radices.

Strab. 5, 3, 4

νυνὶ μὲν οὖν ἡ παραλία μέχρι πόλεως Σινοέσσης ἀπὸ τῶν Ὠστίων Λατίνη καλεῖται, πρότερον δὲ μέχρι τοῦ Κιρκαίου μόνον ἐσχίκει τὴν ἐπίδοσιν.

Ora dunque è chiamata latina la costa fino alla città di Sinuessa a partire da Ostia, mentre prima portava questo nome solo la parte fino al Circeo.

Anche Virgilio e Ovidio raccolgono questa tradizione. Se all'inizio del settimo libro dell'*Eneide*, come si è visto, il Circeo è l'ultima terra che la flotta troiana costeggia prima di sbarcare in Lazio, già in *Aen.* 3, 386 Eleno lo aveva menzionato come il segnale della fine del viaggio, l'ultima tappa da superare prima che ad Enea fosse concesso di toccare il suolo della nuova patria:

Verg. *Aen.* 3, 384-7

Ante et Trinacria lentandus remus in unda  
et salis Ausonii lustrandum navibus aequor  
infernique lacus Aeaeaeque insula Circae,  
quam tuta possis urbem componere terra.

Non può sfuggire che Eleno qui parli di una *Aeaeaeque insula Circae*, riallacciandosi alla definizione omerica di Eèa<sup>114</sup>. Tuttavia, poi, se in *Aen.* 7, 10 Virgilio si mantiene ancora sul generico (*Circaeae litora terrae*), in *Aen.* 7, 799, tra gli alleati di Turno, vengono menzionati coloro che provengono dal *Circaeum iugum*. In sostanza, dunque, pare che anche per la corretta definizione geografica dei luoghi legati a Circe il poeta oscilli<sup>115</sup> tra la tradizione omerica e quella italica del personaggio, incerto su quale scegliere. Ciò che più gli interessa, tuttavia, è mostrare come la residenza sia l'ultimo luogo 'odissiano', magico, che il suo eroe sfiora prima di approdare nel Lazio e nella 'storia': non a caso, ci troviamo qui all'inizio del settimo libro del poema, ovvero esattamente a metà dell'*Eneide*<sup>116</sup>. Che poi, anche nel corso

---

<sup>114</sup> Troppo sottile l'obiezione riportata da HATZANTONIS 1971, p. 11, n. 1, secondo la quale Eleno, essendo un greco, non era mai stato in Italia per poter essere bene informato della natura della dimora di Circe.

<sup>115</sup> La stessa osservazione anche in FRANCO 2008, p. 54. Su questo aspetto riflette anche HARDIE 1992, pp. 67ss., il quale nota, come, non a caso, Circe fosse dea del *vertere*.

<sup>116</sup> Su questo aspetto hanno riflettuto già parecchi studi. L'esempio più recente (a cui si rimanda per ulteriore bibliografia a riguardo) è costituito da MÖLLER [in corso di stampa], secondo la quale l'atmosfera magico-onirica che si avverte nella descrizione del passaggio della flotta troiana lungo le coste circee risentirebbe ancora dell'esperienza oltremontana appena compiuta da Enea e i suoi (così già HARDIE 1992, pp. 67ss.). Quella è l'ultima avventura della parte 'odissiana' dell'*Eneide*. Superando la dimora di Circe senza attraccarvi, Enea dimostra di non essere Ulisse, e di essere pronto

di questo stesso settimo libro, il lettore torni a confrontarsi con un'altra Circe, è un dato su cui abbiamo già riflettuto.

Apparentemente, anche in Ovidio ritroviamo la stessa ambiguità virgiliana nella definizione della natura territoriale di Eèa (sebbene egli, a differenza di Virgilio, non parli mai apertamente di un promontorio Circeo). Così, il poeta non nasconde affatto – anzi! – che gli eventi si svolgono sul mar Tirreno, al confine con il Lazio, ma la reggia di Circe viene chiamata “isola” secondo il modello omerico:

Ov. *Met.* 14, 241-7

una tamen, quae nos ipsumque vehebat Ulixem,  
effugit. Amissa sociorum parte dolentes  
multaque conquesti terris adlabimur illis,  
quas procul hinc cernis (procul est, mihi crede, videnda  
insula visa<sup>117</sup> mihi!) tuque o iustissime Troum,  
nate dea, (neque enim finito Marte vocandus  
hostis es, Aenea) moneo, fuge litora Circes!

A parlare è Macareo, che rievoca l'arrivo dell'unica nave superstite di Ulisse presso la residenza di Circe. Egli consiglia ad Enea e compagni – come del resto era già successo grazie all'intervento di Poseidone – di evitare l'isola della dea e di guardarla solo da lontano, 'al sicuro' da un probabile incontro con Ulisse in persona. Ovidio ammicca sapientemente al testo del modello, così da mettere meglio in luce la propria scelta, opposta: Virgilio, per cautela, aveva tenuto alla larga Enea e compagni da un confronto diretto con l'episodio omerico. Ovidio, invece, quel confronto lo cerca direttamente, e decide di aderire alla tradizione odissiaca: il Circeo, quindi, doveva essere un'isola, anche se ormai una lunga consuetudine lo collocava in Italia.

Per il resto, l'autore decide di chiamare la dimora della dea con nomi molto generici. Così, egli parla di *litora* (*Met.* 14, 247, *fuge litora Circes!* e 248, *Circaeo religata in litore pinu*) se vuole porre l'accento sulla vicinanza al mare del palazzo della dea, e di *arva* (*Met.* 14, 348) o *herbiferos colles* (*Met.* 14, 9) se vuole evidenziare la natura agreste del paesaggio circostante. In questo modo egli non smentisce né i tratti caratteristici di Eèa né la sua 'nuova' sede italica, ma li fonde insieme.

---

per la grande missione storica che lo attende nella terra promessa, il Lazio. Da questa grande missione il personaggio di Circe verrebbe escluso e marginalizzato, ma mai del tutto eliminato (da qui il ritorno ricorrente della dea nel corso del settimo libro).

<sup>117</sup> Mi discosto qui da TARRANT 2004, p. 420, che accetta la lezione di Shackleton Bailey *crede mihi*, e preferisco lasciare il testo di ANDERSON 1985, p. 337. Non soltanto *visa mihi* è lezione concordemente riportata dalla tradizione, ma crea un efficace gioco di parole con *procul videnda*, così da evidenziare il contrasto tra il consiglio dato da Macareo ad Enea e la sua infelice esperienza personale.

Sulle orme di Virgilio stesso, d'altronde, e in modo ancora più manifesto di lui, ciò che veramente interessava ad Ovidio era evidenziare la collocazione liminale<sup>118</sup> di Circe, rendere chiaro – anche attraverso la topografia – come la dea appartenesse e non appartenesse al mondo del Lazio. Per raggiungerlo (e quindi per incontrare Pico) Circe deve sconfinare nel territorio accanto. Da lui rifiutata, ella tornerà *indietro*, al suo vecchio e isolato palazzo omerico, e così potrà incontrare Ulisse. Ma il Lazio è talmente vicino! A pochi passi da Circe, sta l' 'ultimo confine' tra la Grecia e l'Italia, tra un mondo italico grecizzato e un mondo tutto italico, quello di Pico e Canente. Ed Eèa diventa la terra del limbo, l' 'ultima terra di mezzo'. Nessuna sorpresa che in un'altra vita Circe abbia varcato il limite per sempre.

## 5. Saggio di commento

### 5.1 Antefatto: Macareo e l'ancella

Terminato il racconto omerico delle straordinarie vicissitudini occorse ad Ulisse e ai suoi dopo l'arrivo presso Circe, Macareo continua la narrazione soffermandosi su un prodigioso evento che, a sua volta, gli era stato riferito da una delle ancelle della dea:

Ov. *Met.* 14, 308-11

Annua nos illic tenuit mora, multaue praesens  
tempore tam longo vidi, multa auribus hausì,  
hoc quoque cum multis, quod clam mihi rettulit una  
quattuor e famulis ad talia sacra paratis.

Come si può notare, l'autore si svincola dalla materia odissiaca aprendo una parentesi all'interno di essa, e più precisamente andando a 'curiosare' in quell'anno (*annosa mora*) che, secondo Hom. *Od.* 10, 467ss., Ulisse trascorse presso la reggia di Circe. Macareo tornerà sullo stesso concetto alla fine del suo discorso (v. 436, *resides et desuetudine tardi*), rimarcando come un soggiorno così lungo<sup>119</sup> sia stato un inutile indulgere alla pigrizia. In realtà, però, in quell'anno sono accaduti molti eventi strani, sui quali Macareo non offre ulteriori indizi, preferendo notarne solo la quantità: ciò è rimarcato dall'*anafora* con *variatio* di *multum* (*multa... multa.... cum*

---

<sup>118</sup> Per questo aspetto, vd. ARESI 2013, p. 159, SIMON 2011, pp. 126-8, VIAL 2011, pp. 1ss., CASANOVA-ROBIN 2011, pp. 1ss.

<sup>119</sup> Non sono, dunque, d'accordo con l'opinione di BETTINI-FRANCO 2010, p. 259, secondo la quale Ovidio 'glissa' sulla convivenza armoniosa di Ulisse e i suoi da Circe: il poeta, invece, sottolinea bene come si trattò di una lunga permanenza, e di una permanenza piacevole, simile a quella di Ulisse presso Calipso (vd. CRANE 1988, pp. 42-4).

*multis*<sup>120</sup>). Anche questo dato verrà ripreso, con una struttura ad anello, al termine dell'episodio (v. 435, *talia multa mihi longum narrata per annum visaque sunt*), come a voler evidenziare la casualità che ha portato Macareo a riportare proprio la storia di Pico e non un'altra. Tale casualità, però, è solo apparente: che il caso di Pico rivesta una particolare importanza – almeno per Circe – è testimoniato dalla presenza della statua del re nel palazzo stesso della dea. Difficilmente, se non ci fosse stato il *signum* del sovrano, Macareo avrebbe dato la preferenza ad una vicenda raccontatagli da altri (*auribus ausi*<sup>121</sup>) piuttosto che a un evento del quale poteva garantire di essere stato testimone oculare (*praesens vidi*<sup>122</sup>). D'altra parte, però, questa gamma di possibilità narrative<sup>123</sup> sembra quasi riflettere la posizione del poeta di fronte alle variabili di un mito, tra le quali egli è costretto ad operare una selezione, scartando di necessità storie alternative o parallele.

La precisione con cui Ovidio indica il numero delle ancelle al servizio di Circe è un altro rimando al testo omerico (Hom. *Od.* 10, 348-9): insieme all'indicazione temporale di un anno, anche questo dettaglio<sup>124</sup> serve a non allontanare troppo l'attenzione del lettore dal modello, a segnalargli che questa nuova storia scaturisce dall'episodio omerico, non ne costituisce un'alternativa non ben collocabile nel tempo mitico. Il testo è un po' meno accurato, invece, nella definizione delle attività delle *famulae*. In particolare, non è chiaro che cosa si intenda per *talia*

<sup>120</sup> Per BÖMER 1986, p. 110 riprenderebbe Verg. *Aen.* 1, 3 e 5. Semmai, più probabile potrebbe essere il parallelismo con Hom. *Od.* 1, 1-4, indicato da HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>121</sup> Il sintagma ricorreva anche in *Met.* 13, 309, allorché Galatea riferisce la canzone di Polifemo, ed è a sua volta ripresa di Verg. *Aen.* 4, 358-9, dove è pronunciato da Enea: *ipse deum manifesto in lumine vidi / intrantem muros vocemque his auribus hausit*. In entrambi i casi, però, esso serviva ad assicurare di aver ascoltato in prima persona qualcosa di straordinario e degno di essere raccontato (la dichiarazione d'amore del Ciclope, l'ordine del dio ad Enea di ripartire verso l'Italia). Qui, invece, la formula è riferita a una 'testimonianza' di secondo grado e si contrappone all'esperienza diretta.

<sup>122</sup> Giustamente BÖMER 1986, p. 110 evidenzia come l'espressione sia un pleonasma, che sottolinea la testimonianza autoptica di Macareo agli eventi narrati. Simili affermazioni sono frequenti in Ovidio quando un narratore cerca di assicurare la veridicità dei fatti narrati, per quanto incredibili essi possano sembrare.

<sup>123</sup> La scelta di un racconto in un vasto repertorio da parte di un narratore interno non è un caso isolato in Ovidio (vd. ROSATI 2002, pp. 286-92 e TARRANT 2005, pp. 66-7, già citati nell'introduzione): qualcosa di analogo si trova anche, ad es., in *Met.* 4, 43-4: *illa, quid e multis referat (nam plurima norat), / cogitat et dubia est* (vd. MYERS 2009, p. 112).

<sup>124</sup> Se HAUPT-EHWALD 1966, p. 379 individua una contraddizione con quanto narrato in *Met.* 14, 260ss., dove pareva che la dea avesse un numero molto maggiore di ancelle, per BÖMER 1986, p. 111 – a ragione – il problema non esiste: evidentemente, Ovidio aveva immaginato due gruppi di *famulae*: uno, più esteso, aveva il compito di selezionare le erbe per i filtri della dea; l'altro, più ristretto, si trovava all'interno del palazzo ed era composto solo dalle ancelle fidate, 'assistenti personali' di Circe.

nell'espressione *ad talia sacra*: se per alcuni<sup>125</sup> l'aggettivo si riferirebbe in generale alle pratiche magiche di Circe, per altri<sup>126</sup>, invece, esso anticiperebbe i riti in onore di Pico descritti subito dopo. L'ambiguità è indicativa della condizione di passaggio nella quale ci troviamo, in bilico tra la narrazione appena conclusa e quella che, subito dopo, è introdotta così:

Ov. *Met.* 14, 312-5

Cum duce namque meo Circe dum sola moratur,  
illa mihi niveo factum de marmore signum  
ostendit iuvenale gerens in vertice picum,  
aede sacra positum multisque insigne coronis.

Per l'ultima volta Ovidio richiama il testo omerico, alludendo alla relazione amorosa di Circe e Ulisse<sup>127</sup>, e facendo intendere che questo fu il motivo della lunga permanenza presso di lei: *moratur*<sup>128</sup>, infatti, si ricollega esplicitamente ad *annosa mora* di pochi versi prima. Dopodiché viene introdotta la breve descrizione della statua di Pico, e dall'*Odissea* il lettore si trova trasportato di nuovo verso l'*Eneide*:

Verg. *Aen.* 7, 170-8

Tectum augustum, ingens, centum sublime columnis  
urbe fuit summa, Laurentis regia Pici,  
horrendum siluis et religione parentum.  
Hic scepra accipere et primos attollere fascis  
regibus omen erat; hoc illis curia templum,  
hae sacris sedes epulis; hic ariete caeso  
perpetuis soliti patres considerare mensis.  
Quin etiam ueterum effigies ex ordine auorum  
antiqua e cedro [...]

Verg. *Aen.* 7, 187-9

ipse Quirinali lituo parvaque sedebat  
succinctus trabea laevaue ancile gerebat  
Picus, equum domitor [...]

Numerosi studi<sup>129</sup> hanno messo in evidenza le notevoli differenze che separano i due testi. Innanzitutto, l'effigie di Pico è 'trasportata' dal palazzo di Latino, nel cuore del

---

<sup>125</sup> Vd. HAUPT-EHWALD 1969, p. 379 e BÖMER 1986, p. 111 (per il quale *talia* avrebbe un significato peggiorativo).

<sup>126</sup> Così MYERS 2009, p. 113.

<sup>127</sup> Vd. Hom. *Od.* 10, 347 (καὶ τότε ἔγὼ Κίρκης ἐπέβην περικαλλέος εὐνῆς, "e allora io salii sul bellissimo letto di Circe") e *Met.* 14, 297-8 (*inde fides dextraeque datae thalamoque receptus / coniugii dotem sociorum corpora poscit*).

<sup>128</sup> Da notare qui il gioco di parole individuato da AHL 1985, p. 56, che lo porta come esempio dell'importanza dell'unità sillabica accanto a quella della parola nella costruzione del senso in un testo poetico: *cum duce* [...] *meo Circe dum sola MORatur*.

<sup>129</sup> Tra questi, si rimanda in particolare a JOLIVET 2006 e HARDIE A. 2010, pp. 13-5.



Lazio, alla reggia di Circe. In Virgilio, poi, essa era circondata dalle raffigurazioni degli altri antenati – in legno di cedro, a sottolinearne l’arcaicità – e simboleggiava la forza militare e religiosa del re<sup>130</sup>: sia la *trabea* che il *lituus* lo qualificano come augure<sup>131</sup>, mentre l’*ancile* rimanda al valore guerriero del sovrano, ulteriormente rimarcato da *equum domitor*. In Ovidio niente di tutto questo è conservato: la statua è di un marmo lucente<sup>132</sup>, ed è priva di segni di potere. Rappresenta un giovane (bello, come si scoprirà poco dopo) con un picchio in testa, e, ben lungi dal sedere su un trono, sta in un tempietto, tutto adornato di corone di fiori.

Coloro che hanno voluto scorgere anche in Ovidio rimandi alla funzione ‘storica’ di Pico quale ancestrale re del Lazio sono, a mio parere, fuori strada. Il picchio sulla testa del giovane vuole indicare la metamorfosi in uccello<sup>133</sup> (non bisogna dimenticare che è Circe la ‘committente’ della statua!) e solo in seconda istanza potrebbe ricordare al lettore il ruolo augurale rivestito altrove dal personaggio. Ugualmente forzati sono i parallelismi con altre statue antiche simili o con personalità politiche romane a cui un picchio si posò sul capo<sup>134</sup>.

Per quanto riguarda la *aedes sacra* all’interno della quale è posto il *signum*, poi, non sembra corretto parlare di un vero e proprio culto di Circe per Pico in quanto divinità<sup>135</sup>. In accordo con Hardie<sup>136</sup>, invece, nel passo è da riconoscere una voluta

---

<sup>130</sup> Per un’analisi più dettagliata del passo e dei suoi valori simbolici dal punto di vista storico-politico, vd. FORDYCE 1977, pp. 102-3, PARATORE 1981, p. 160, HORSFALL 2000, pp. 157-8, JOLIVET 2006, pp. 491-4, HARDIE A. 2010, pp. 13-5.

<sup>131</sup> Con qualche inesattezza storica, probabilmente voluta: *lituus* e *trabea* si ritrovano associati con la figura di Romolo/Quirino (da qui forse l’aggettivo *quirinali*), mentre sarebbe stato solo Numa, secondo la tradizione, ad aver fondato la disciplina augurale.

<sup>132</sup> Si è parlato di anacronismo, perché nell’Italia primitiva le statue erano di legno, non di marmo. Al contrario di HAUPT-EHWALD 1969, p. 379, per il quale Ovidio era indifferente a questioni cronologiche di questo tipo, MYERS 2009, p. 113 osserva come Ovidio stesso testimoni in altri passi del poema di essere consapevole che un tempo le statue degli dei erano costruite in legno: vd., ad es., *Met.* 10, 694 (*lignea [...] veterum simulacra deorum*). Questo, però, avveniva presso gli antichi e rozzi popoli italici: Circe è una ricca signora e una dea, e il marmo qui rispecchia semplicemente il suo *status* (lo stesso si può osservare in Virgilio per le statue e i templi di marmo di cui abbonda la Cartagine di Didone).

<sup>133</sup> Così MYERS 2009, p. 113.

<sup>134</sup> Vd. BÖMER 1986, pp. 111-2 (che, tuttavia, ritiene non ci siano sufficienti indizi per accettare l’una piuttosto che l’altra ipotesi, e non esclude che Ovidio abbia lavorato di pura fantasia): per quanto riguarda statue antiche che raffigurano personaggi con un volatile in testa, viene citata la statua di M. Valerio Corvo, posta da Augusto nel tempio di Marte Ultore (vd. Gell. 9, 11, 10, *in eius statuae capite corvi simulacrum est*); per personalità alle quali un picchio si posò sul capo, vari esempi si ritrovano in Plin. *nat.* 10, 41, Val. Max. 5, 6, 4 e Var. *Vita pop. Rom.* in Non. p. 835L. Infine, per HAUPT-EHWALD 1966, p. 379 e GALASSO 2000, p. 1524 ci sarebbe qui un ricordo delle statue di marmo dei re alban e romani poste da Augusto nel Foro, che spiegherebbe anche il presunto ‘errore’ di Ovidio circa il materiale della statua di Pico (marmo e non legno).

<sup>135</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 111 e MYERS 2009, p. 113. Per VIAL 2011, p. 7, gli onori decretati alla statua di Pico sarebbero un tributo alla forza magica di Circe che lo aveva trasformato. Per TISSOL 1997, pp.

ambiguità tra le ghirlande offerte a statue di culto<sup>137</sup> e le corone con cui l'innamorato omaggia la sua bella. Su un simile contrasto si era giocato, ad esempio, anche l'episodio di Pigmalione:

Ov. *Met.* 10, 259-65

et modo blanditias adhibet, modo grata puellis  
munera fert illi conchas teretesque lapillos  
et parvas volucres et flores mille colorum  
liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas  
Heliadum lacrimas; ornat quoque vestibus artus,  
dat digitis gemmas, dat longa monilia collo,  
aure leves bacae, redimicula pectore pendent.

Pigmalione, innamorato della statua da lui stesso creata, la ricolma di fiori ed attenzioni, la venera *come se* fosse una divinità. Ugualmente il tempietto in cui Circe, ella stessa dea, ha posto l'immagine di un mortale tradisce un rapporto con Pico di natura amorosa. Ovidio, quindi, ha desacralizzato ed erotizzato l'esempio della statua di Pico in Virgilio<sup>138</sup>: il *signum* dell'austero sovrano di Laurento è diventato il ritratto di un uomo giovane e bello<sup>139</sup>, ricolmo di omaggi floreali. Così lo vedeva Circe, e non come un re, un augure o un guerriero.

Quello che è ancora più interessante, però, è che il modello a cui si ispira Ovidio per costruire quest'immagine di Circe devota al ritratto del suo amato è ancora Virgilio. Si consideri come Didone ricorda lo scomparso Sicheo:

Verg. *Aen.* 4, 457-9

praeterea fuit in tectis de marmore templum  
coniugis antiqui, miro quod honore colebat,  
velleribus niveis et festa fronde revinctum.

La regina ha dedicato al defunto un tempietto di marmo, che ella stessa si premura di adornare: per quanto innamorata di Enea, dunque, Didone non dimentica il suo passato né la sua dedizione per il primo marito. Ovidio conosceva molto bene questo passo dell'*Eneide*, dal momento che, in *Her.* 7, 99-100, anche la sua Didone ricorda quel tempietto, al cui interno ella ha posto un'immagine consacrata di Sicheo: *est*

---

210-1, doveva dare ben fastidio ai Romani leggere che il culto di Pico picchio fosse nato dal culto amoroso della statua di Pico esercitato per prima da Circe.

<sup>136</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>137</sup> Vd., ad es., il caso di Venere Verticordia in Ov. *Fast.* 4, 135-8: *aurea marmoreo redimicula demite collo, / demite divitias: tota lavanda dea est. / Aurea siccato redimicula reddite collo: / nunc alii flores, nunc nova danda rosa est.*

<sup>138</sup> Così Guthmüller in BÖMER 1986, p. 112.

<sup>139</sup> Sulla bellezza della statua di Pico in Ovidio (e a differenza di Virgilio), si sofferma, in particolare, HARDIE A. 2010, p. 13.

*mihī marmorea sacratus in aede Sychaeus / oppositae frondes velleraque alba tegunt.* L'analogia – anche lessicale – con il nostro testo è evidente<sup>140</sup>: da qui si può forse spiegare sia perché Ovidio decida di 'tramutare il legno in marmo', sia perché parli di una *aedes sacra*, nonostante Circe non sia interessata ad onorare Pico in quanto divinità (e sebbene egli lo fosse, aspetto sul quale torneremo in seguito).

Se l'allusione al testo virgiliano è già stata notata<sup>141</sup>, non si sono tratte le conseguenze di un simile parallelo: Circe viene presentata come una sorta di vedova affezionata, che onora la statua di Pico come Didone l'immagine del marito scomparso (*antiquus coniunx*<sup>142</sup>). Del resto, sappiamo già che sposa di Pico, in Virgilio, era Circe. Nel bel mezzo di un contesto omerico, dunque, il tempietto immaginato da Ovidio nel palazzo della dea sembra inserire uno scarto, che rimanda alla notizia virgiliana di Circe *coniunx* di Pico: l'effetto è straniante<sup>143</sup>. La cornice che dà origine al racconto, infatti, risulta in contraddizione con il contenuto del racconto stesso: come ci si può spiegare la cura amorevole di Circe nei confronti di un uomo che – stando a quanto si leggerà subito dopo – l'ha disprezzata e respinta? Si può star certi che, se Didone non si fosse tolta la vita, non avrebbe riservato un simile omaggio ad Enea! Ma a Sicheo sì, perché di Sicheo era la sposa legittima.

Non sembra azzardato concludere, dunque, che Ovidio voglia creare un sottile collegamento con quell'*altra* Circe, la Circe italica che 'deve scartare', e a cui, tuttavia, si diverte ad alludere, inserendo una nota stridente nel contesto, che solo pochi coglieranno. Apparentemente, infatti, la statua di Pico costituisce solo l'occasione per il racconto della *famula*, che deve dimostrare quanto sia terribile Circe, non quanto devota ed innamorata:

---

<sup>140</sup> Viene notata anche da PAPAIOANNOU 2005, p. 121, ma solo per confermare l'analogia tra Didone e Circe, e notando che una tributa onori al marito defunto e l'altra a quello desiderato.

<sup>141</sup> Oltre che da MYERS 2009, p. 113 e HARDIE [2015] *ad loc.*, in particolare da JOLIVET 2006, pp. 501-3, che, pur notando il processo di 'elegizzazione' a cui va incontro la descrizione della statua di Pico per influenza del modello di Didone, afferma che ciò sia dovuto alla volontà ovidiana di contrapporre all'epica arcaizzante e solenne di stampo virgiliano la poesia moderna, elegiaca e priva di connotati politici di cui Ovidio era orgoglioso esponente. Questa contrapposizione *epos* arcaico/elegia moderna sarebbe da intravedere anche nella scelta di convertire l'originario legno della statua in marmo. Se queste considerazioni sono in parte condivisibili, non si può parlare di uno 'scontro di generi' fine a se stesso, dal momento che l' 'elegizzazione di Virgilio' avviene tramite il riutilizzo di quello stesso Virgilio alla cui poesia epica Ovidio dovrebbe contrapporsi.

<sup>142</sup> Da questo punto di vista, non sembra inutile richiamare HARDIE 2002b, pp. 62ss., che ben sottolinea il ruolo del monumento come "external mark of memory" (p. 62), e in questo ruolo individua un'analogia tra il monumento stesso e la metamorfosi, che eterna per sempre la memoria di un essere umano sotto nuove forme. Su questo concetto si avrà modo di tornare abbondantemente in seguito.

<sup>143</sup> Per FRÄNKEL 1945, p. 105, invece, che Circe sia innamorata di Pico anche dopo il rifiuto subito fa di lei un personaggio patetico.

Ov. *Met.* 14, 316-9

Quis foret et quare sacra coleretur in aede,  
cur hanc ferret avem, quaerenti et scire volenti  
“accipe” ait, “Macareu, dominaeque potentia quae sit  
hinc quoque disce meae; tu dictis adice mentem!

L’andamento del periodo ricorda una narrazione didattica che, sul modello degli *Aitia* di Callimaco<sup>144</sup>, Ovidio svilupperà abbondantemente nei *Fasti*<sup>145</sup>, dove è frequente che il poeta si rivolga ad un personaggio per chiedere informazioni riguardo a feste, riti, divinità. Qui, la curiosità di Macareo è rimarcata non soltanto dalla sua domanda tripartita, ma anche dal binomio pleonastico<sup>146</sup> *quaerenti et scire volenti*. In modo altrettanto prolisso risponde l’ancella: *dictis adice mentem* è una ripetizione di *accipe*<sup>147</sup> e *disce*, così come ridondante è il *tu* che dà forza al comando perentorio di ascoltare e ricordare. Un preambolo narrativo così deciso, più che rivolto a Macareo, pare essere indirizzato al lettore, e lo condiziona nella lettura di quello che verrà, e che non è quello che si aspettava: dichiarando di voler svelare la *potentia* della sua signora, la *famula* volge abilmente il *focus* del racconto dalla statua di Pico a Circe.

Inoltre, se si riconsiderano ad una ad una le domande di Macareo, non può sfuggire che ve ne è una a cui l’ancella non risponderà. Ella, impegnata a dimostrare quanto grande sia la magia di Circe, deve per forza dire chi sia Pico e perché un picchio si trovi sulla testa della sua statua. Ma ignorerà la seconda domanda del compagno di Ulisse: per quale motivo il giovane viene onorato con un *signum* nel palazzo della dea? Evidentemente, Ovidio non poteva fornire una risposta a questa domanda, poiché ciò l’avrebbe portato ad ammettere apertamente il rimando all’*altra* Circe. La domanda di Macareo, così, viene lasciata cadere nel vuoto: è il lettore, a cui si chiede di rimanere concentrato (e forse di notare questa incongruenza?), che dovrà risponderci da solo.

Un’ulteriore considerazione merita la menzione, da parte della *famula*, della *potentia* della sua signora. In virtù dei fatti che seguiranno, gli interpreti<sup>148</sup> ritengono

---

<sup>144</sup> A questo proposito, HARDIE [2015] *ad loc.* nota come, da un classico racconto ‘omerico’, ora Macareo passi ad una narrazione di tipo eziologico, che rispecchia il gusto alessandrino. Su questo aspetto già aveva insistito MYERS 1994a, pp. 106-7.

<sup>145</sup> Vd. MYERS 2009, p. 113.

<sup>146</sup> Su questo aspetto insiste BÖMER 1986, p. 113.

<sup>147</sup> *Accipe* è spesso utilizzato da Ovidio in risposta alla domanda di un personaggio: vd. *Fast.* 1, 115 (*accipe quaesitae quae causa sit altera formae*) e *Met.* 4, 793-4 (*quoniam scitaris digna relatu, / accipe quaesiti causam*).

<sup>148</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 113.

che qui l'ancella si riferisca non solo e non tanto al potere di Circe in quanto dea, ma soprattutto a quello che ella eserciterà come maga. Di certo Circe si vendicherà su Pico e compagni con un dispiegamento eccezionale dei propri magici poteri: ma può dirsi veramente potente una donna rifiutata in amore? Ritorna il tema su cui si è già riflettuto in precedenza: filtri e incantesimi non proteggono *questa* Circe da ripetute sconfitte amorose<sup>149</sup>. La sua *potentia* come maga è il suo più grande fallimento come donna, e la *famula* che crede ingenuamente di elogiare la sua sovrana ne sta mostrando, in realtà, tutta la debolezza<sup>150</sup>.

## 5.2 Un amore tutto italico: Pico e Canente

Ottenuta l'attenzione di Macareo, così la *famula* di Circe inizia il suo racconto:

Ov. *Met.* 14, 320-5

Picus in Ausoniis, proles Saturnia, terris  
 rex fuit, utilium bello studiosus equorum;  
 forma viro, quam cernis, erat: licet ipse decorem  
 adspicias fictaque probes ab imagine veram;  
 par animus formae; nec adhuc spectasse per annos  
 quinquennem poterat Graia quater Elide pugnam.

I primi due versi qualificano la figura di Pico come discendente di Saturno e re del Lazio, e sono costruiti in modo efficace. In posizione iniziale, rispettivamente dell'uno e dell'altro esametro, si trovano il nome di Pico, scelto enfaticamente come prima parola del discorso della *famula*, e *rex fuit*, quasi a raggruppare visivamente, uno sotto l'altro, soggetto e predicato della frase. Il resto è costituito da apposizioni niente affatto superflue, che servono a capire come Ovidio si ricolleggi all'opera virgiliana. *Proles Saturnia*, infatti, rinvia a *Aen.* 7, 48-9 (*Fauno Picus pater, isque parentem / te, Saturne, refert, tu sanguinis ultimus auctor*), mentre *studiosus equorum* è una ripresa di *Aen.* 7, 189, dove Pico veniva definito *equum domitor*.

Quanto a *in Ausoniis terris*, il sintagma – spezzato al suo interno per evidenziare *Ausoniis* subito dopo *Picus* – sottolinea l'appartenenza del personaggio alla terra italica, un'appartenenza a cui viene dato più valore che nell'*Eneide*. Lì la statua di Pico si trovava nel cuore del regno italico di Latino, e anche Enea aveva già raggiunto il termine ultimo del suo viaggio; qui, invece, Enea in Lazio non ci è

<sup>149</sup> Si rimanda ad ARESI 2013 e all'introduzione.

<sup>150</sup> Sulla stessa linea di pensiero si pone anche HARDIE [2015] *ad loc.*, che riconosce – forse in modo un po' eccessivo – in *dominaeque potentia* una velata allusione alla *domina* elegiaca. Lo studioso crede, inoltre, che l'affermazione si carichi di una sfumatura ironica: in un rapporto amoroso, Circe potente non lo è proprio per nulla!

ancora propriamente giunto, ed è attraverso le parole di Macareo che egli fa per la prima volta conoscenza con un antenato della sua futura sposa. Di conseguenza, Pico è non solo il primo vero personaggio laziale per i lettori delle *Metamorfosi*, ma anche – sebbene indirettamente – per i Troiani. A questo proposito, può essere interessante osservare che le poche occorrenze di *Ausonius* che si incontrano nel poema prima di questa presentano il termine in contesti in cui la terra italica è vista sempre ‘da lontano’ rispetto al luogo in cui si svolgono i fatti: così, se in *Met.* 5, 350 si dice che il lato destro del gigante Tifeo, seppellito sotto l’Etna, è schiacciato dall’*Ausonio Peloro*, in *Met.* 13, 708 i Troiani desiderano raggiungere i porti dell’Ausonia, *Ausonios portus*. Solo in *Met.* 14, 7, con il viaggio di Glauco alla reggia di Circe, l’Ausonia viene finalmente toccata, ma anche in questo caso il nome viene menzionato in una situazione ancora liminale, allorché il dio, oltrepassando lo stretto di Messina, supera il braccio di mare che *Ausoniae Siculaeque tenet confinia terrae*. Si può concludere, in definitiva, che *in Ausoniis terris* sia il primo stato in luogo in cui l’aggettivo compare nel poema, e che Pico sia il primo personaggio che ne rappresenta la popolazione locale. Questa, del resto, è solo la prima delle indicazioni geografiche che, nel corso del racconto dell’ancella, serviranno a mostrare il radicamento della storia nel territorio italico e laziale in particolare<sup>151</sup>: al v. 326 incontreremo *Latiis in montibus*, al v. 390 *Latiis silvis*, al v. 422 *Latios per agros*. Che impressione doveva fare questo continuo richiamo al Lazio, ‘la terra promessa’ dei Troiani, su Enea e compagni, che erano lì lì per mettervi piede?

Un’ultima osservazione su questi due versi merita la valenza da attribuire a *studiosus equorum*. Sulla base dell’*equum domitor* di *Aen.* 7, 189 (che, a sua volta, trova un corrispettivo<sup>152</sup> nell’omerico *ἵπποδάμω*), non vi è dubbio che la *iunctura* connota Pico come un abile guerriero: così sembra suggerire *utilium bello equorum*. Tuttavia, poco dopo il re non è presentato in una scena di guerra, ma in una di caccia, e ciò ci fa capire che, in tempi di pace, così egli era solito allenare i suoi destrieri. L’indicazione, perciò, più che connotare Pico come un eroe guerriero<sup>153</sup> o sottolinearne il collegamento con Marte<sup>154</sup>, lo inserisce all’interno di quel mondo selvatico che, nelle *Metamorfosi*, si accompagna normalmente al rifiuto dell’amore. Nell’*usus scribendi* ovidiano, infatti, *studiosus* indica colui che si dedica ad una

<sup>151</sup> L’osservazione già in MYERS 2009, p. 114.

<sup>152</sup> Per occorrenze sia nell’*Iliade* che nell’*Eneide*, vd. BÖMER 1986, p. 113.

<sup>153</sup> Così vd. BÖMER 1986, p. 113.

<sup>154</sup> Così HAUPT-EHWALD 1966, p. 380.

passione con un impegno totalizzante<sup>155</sup>. Pico, perciò, sembra quasi un novello Ippolito: non un individuo equilibrato, che dà spazio all'amore così come alla guerra (così, in *Ars* 2, 710, viene definito Ettore, eroe forte e coraggioso, ma non meno abile amante: *nec solum bellis utilis ille fuit*), ma un ragazzo che – prima dell'incontro con Canente – non sembra interessarsi al genere femminile.

A confermare quest'immagine del personaggio, sopraggiunge l'indicazione del suo piacevole aspetto, che sembra già collocarlo nella categoria del fanciullo bello e irraggiungibile tante volte incontrata dal lettore del poema<sup>156</sup>. Alla bellezza del giovane re Ovidio dedica i due versi centrali della presentazione di Pico, in un periodo che si apre e si chiude, significativamente, con la parola *forma*. Allontanandosi dal modello virgiliano, la *famula* richiama l'attenzione del lettore (da qui l'utilizzo del ridondante<sup>157</sup> *ipse* in riferimento a Macareo) su un aspetto che era assente nel Pico dell'*Eneide*, e che ci riporta ad una questione centrale nella poetica delle *Metamorfosi*: il contrasto tra finzione e realtà, che si collega strettamente al problema della credibilità di ciò che si vede/ode<sup>158</sup>. Il *signum* del Pico dell'*Eneide* era importante non in quanto opera d'arte, ma in quanto simbolo di un potere politico e garante di una memoria storica. Quello di fronte al quale si trova Macareo, invece, è la rappresentazione di un giovane talmente bello che lo spettatore può essere portato a chiedersi se la statua sia frutto di uno scultore molto abile o riproduzione mimetica di un capolavoro della natura. L'ancella ci assicura che si tratta del secondo caso, e che l'arte nulla ha aggiunto alla realtà: come accade sempre nel poema, tutto ciò che è incredibile viene dato per credibile, e a chi legge viene offerto un inserto meta-poetico in cui riconoscere i meccanismi su cui si regge l'impianto delle intere *Metamorfosi*. A prescindere da questo aspetto, però, non si può sfuggire alla tentazione di vedere in questa straordinaria bellezza della statua una prova dell'amore di Circe per Pico: di sicuro, il giovane doveva essere bello, ma bellissimo lo vede la dea, e così se lo fa riprodurre.

---

<sup>155</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*, che cita l'esempio di Aretusa, della quale anche in *Met.* 5, 578-9 si sottolinea la passione per la vita nei boschi con l'aggettivo *studiosus*: *nec me studiosius altera saltus / legit nec posuit studiosius altera casses*.

<sup>156</sup> Questo non significa, però, come vuole SEGAL 1991, pp. 61-2, che Pico rappresenti il prototipo dell'antieroe: l'attenzione di Ovidio è, come al solito, concentrata sui risvolti amorosi di una vicenda, ma senza che ciò comporti una diminuzione dello statuto del personaggio nel passaggio dal ruolo epico-guerriero tradizionale a quello 'elegiaco'.

<sup>157</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 114.

<sup>158</sup> Per la problematica in generale, si rimanda brevemente a ROSATI 1983, pp. 99ss. e FEENEY 1991, pp. 224-32. Specificamente su questo passo, vd. MYERS 2009, p. 114 e BARCHIESI 2002, p. 185.

Per quanto ormai vengano riportati da Tarrant senza *cruces*<sup>159</sup>, i vv. 324-5 creano ancora alcune difficoltà. All’inizio, con *par animus formae*, si introduce il classico motivo<sup>160</sup> della corrispondenza tra la bellezza dell’animo e quella del corpo; poi, però, tale motivo viene abbandonato, e si definisce l’età di Pico secondo un complicato riferimento alle gare olimpiche, che introduce nel testo un anacronismo: il ragazzo non poteva ancora aver assistito per quattro volte alle Olimpiadi.

Come si sa, le Olimpiadi vennero istituite circa quattrocento anni dopo i fatti qui narrati, e l’ancella non poteva ovviamente essere al corrente della loro esistenza. Ovidio, che attribuisce alla *famula* questa sentenza, starebbe commettendo, dunque, un errore piuttosto grossolano<sup>161</sup>. Per Bömer<sup>162</sup>, questo accade semplicemente perché egli è poco attento a differenziare la propria voce da quella dei narratori interni. Hardie, invece, oltre a quella tradizionale, propone per il passo una nuova interpretazione<sup>163</sup>, che si fonda su un’esegesi di *per annos* come “a causa degli anni [in cui viveva]”, cioè dell’epoca storica. In questo caso l’ancella sarebbe stata consapevole che ai suoi tempi le Olimpiadi non esistevano ancora, e l’anacronismo ovidiano, ben lontano dall’essere il frutto di una sua ingenua disattenzione, sarebbe la conseguenza di un complicato gioco di rimandi tra tempo storico e tempo mitico. Nessuna delle due posizioni lascia soddisfatti: se la prima sembra semplicistica, la seconda pare perdere di vista il senso della frase, ovvero che Pico non riesce a vedere le Olimpiadi per quattro volte perché è troppo giovane, e non perché, in assoluto, non esistevano ancora i giochi olimpici (che Pico non avrebbe potuto vedere mai, nemmeno una volta); anche *per annos*, perciò, rimane da intendere secondo la tradizionale accezione temporale.

---

<sup>159</sup> Il testo testimoniato dai manoscritti è *Graia quater edere pugna*. ANDERSON 1985, p. 325 e GALASSO 2000, p. 1524 riportano il testo sicuramente corrotto tra *cruces*, mentre TARRANT 2004, p. 423 sceglie *Graia quater Elide pugnam*, attestato presso Heinsius e forse sua congettura. Anche la lezione *tot annos*, preferita da ANDERSON 1985, p. 339 e GALASSO 2000, p. 646, è stata scartata da TARRANT 2004, p. 423 a favore di *per annos*, attestata presso Heinsius e scelta già da BÖMER 1986, p. 114.

<sup>160</sup> Per occorrenze, vd. BÖMER 1986, p. 114 e HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>161</sup> Vd. FRÉCAUT 1972, p. 99 e FEENEY 1999, p. 21, che nota come le Olimpiadi, punto di riferimento fondamentale nella datazione antica, vengano nominate nel poema solo qui, di sfuggita, e in un contesto in cui non potrebbero ancora essere citate perché inesistenti. Interessante la spiegazione addotta da Courtney (*per litteras*), in MYERS 2009, p. 114, secondo il quale la menzione dell’età del giovane attraverso un agone sportivo come le Olimpiadi ben si adatterebbe alla sua passione per i cavalli.

<sup>162</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 115.

<sup>163</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*



Un altro piccolo, cavilloso problema riguarda la definizione precisa dell'età di Pico. Egli potrebbe avere circa 14-15 anni<sup>164</sup> se si calcola, correttamente, in un periodo di quattro anni il tempo che intercorre tra due Olimpiadi, o 18-19<sup>165</sup>, se, alla romana, si equipara questo intervallo temporale al *lustrum* latino. La confusione nasce dal fatto che gli agoni sportivi greci erano celebrati *quinto quoque anno*<sup>166</sup>, ovvero “ogni quattro anni”, ma che il *lustrum* durava un *quinquennium*, ovvero cinque anni. Calcolando correttamente, dunque, il testo ci dice che Pico ha 15 anni; considerando, però, che spesso<sup>167</sup> Ovidio intende un'Olimpiade come un periodo di cinque anni, è più probabile che egli attribuisse al giovane un'età di circa 19 anni.

A prescindere da queste sottigliezze, però, ciò che importa è che Pico viene descritto come un ragazzo straordinariamente bello, amante dei cavalli e nel fiore degli anni. Quello che leggiamo dopo, dunque, non è una sorpresa:

Ov. *Met.* 14, 326-34

Ille suos dryadas Latiis in montibus ortas  
 verterat in vultus, illum fontana petebant  
 numina, naiades, quas Albula, quasque Numici,  
 quas Anienis aquae cursuque brevissimus Almo  
 Narve tulit praeceps et opacae Farfarus umbrae,  
 quaeque colunt Scythicae stagnum nemorale Dianae  
 finitimosque lacus. Spretis tamen omnibus unam  
 ille colit nymphen, quam quondam in colle Palati  
 dicitur Ionio peperisse Venilia Iano.

Il *topos* del fanciullo corteggiato senza successo ha avuto nel poema illustri precedenti: tra di essi, Narciso (*Met.* 3, 353-5) e Cillaro (*Met.* 12. 404-5). Interessante, però, è anche il parallelismo proposto da Myers<sup>168</sup> con Lavinia:

Verg. *Aen.* 7, 54-7

Multi illam magno e Latio totaque petebant  
 Ausonia; petit ante alios pulcherrimus omnis  
 Turnus avis atavisque potens, quem regia coniunx  
 adiungi generum miro properabat amore.

<sup>164</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* nota che in tal caso Pico sarebbe anche più giovane di Narciso (*Met.* 3, 351-2, *ter ad quinos unum Cephisius annum / addiderat*) o di Ermafrodito (*Met.* 4, 292, *is tria cum primum fecit quinquennia*), che hanno 16 e 15 anni.

<sup>165</sup> Così HAUPT-EHWALD 1966, p. 380 e GALASSO 2000, p. 1524.

<sup>166</sup> Vd. Hyg. *Fab.* 2, 5, 5 (*huic quinto quoque anno ludi gymnici fiunt, qui appellantur Ἴσθμια*), 74, 3, 4 (*ludosque puero funebres instituerunt, qui quinto quoque anno fiunt*) e 170, 10, 2 (*ludosque consecravit qui quinto quoque anno aguntur*).

<sup>167</sup> In *Trist.* 4, 10, 95-6, Ovidio esprime la sua età (cinquant'anni) dicendo che dalla sua nascita sono passate dieci Olimpiadi (*postque meos ortus Pisaea vincit oliva / abstulerat deciens praemia victor equus*); egualmente, in *Pont.* 4, 6, 5-6, per dire che sono passati cinque anni dall'inizio dell'esilio a Tomi, egli afferma che è trascorso il tempo di un'Olimpiade, e che un nuovo lustrum sta per iniziare (*in Scythia nobis quinquennis olympias acta est; / iam tempus lustrum transit in alterius*).

<sup>168</sup> MYERS 2009, p. 114.

Ciò che rende il caso di Lavinia accostabile a quello di Pico non è tanto il numero di aspiranti alla sua mano, né che tra una pluralità di pretendenti ne spicchi uno (che, però, non è il preferito di Lavinia come Canente lo è di Pico, ma, semmai, dalla madre di lei), quanto la constatazione che i due siano entrambi appartenenti alla famiglia reale del Lazio (nonché parenti). Il matrimonio di Lavinia e quello di Pico sono un affare di stato, che coinvolge il Lazio intero. È molto probabile, dunque, che Ovidio voglia richiamare alla mente il passo virgiliano, e invitare il lettore a immedesimarsi ancora una volta nei panni di Enea che ascoltava le parole di Macareo. Per l'eroe troiano, si doveva trattare di un'unione molto interessante, che in un certo qual modo lo riguardava<sup>169</sup>: che non si sia ricordato di questa storia passando di fronte alla statua di Pico, nell'*Eneide*?

Le pretendenti di Pico sono raggruppate in tre categorie: driadi, naiadi e ninfe lacustri. La distinzione tra i diversi gruppi di ninfe ripropone in territorio latino, senza soluzioni di continuità, la stessa 'fisionomia mitica' greca. Anche i nomi non marcano alcuna discontinuità tra ninfe greche e ninfe italiche, eppure, allo stesso tempo, sono accompagnati da indicazioni geografiche che mirano a sottolineare come il contesto sia cambiato: tutto resta immutato, ma, insieme, è diverso. Così, se il nome "driade" (da δρῦς, "quercia") indica propriamente la ninfa dei boschi, tale rapporto viene conservato *in montibus ortas*<sup>170</sup>, ma con un effetto ossimorico<sup>171</sup>, perché queste ninfe non vivono più nei boschi dell'Ida o del Citerone, ma *in Latiis montibus*. Analogamente, in *Met.* 14, 623-4, Pomona verrà definita una "Amadriade latina" (*Latinas inter hamadryades*).

---

<sup>169</sup> Si può quindi comprendere perché alcuni (CASALI 1995, p. 71, MYERS 2004-05, p. 97 e HARDIE 2011, p. 5), come già accennato, abbiano voluto vedere un parallelismo tra il triangolo Circe-Pico-Canente e quello Enea-Lavinia-Turno. Certo Enea si intromette in una coppia già 'formata', e aspira alla mano della futura regina del Lazio. Ma a parte questo il suo profilo e il suo destino non hanno niente in comune con quelli di Circe: GALINSKY 1975, p. 234, ad es., contrappone Circe ad Enea, sottolineando dell'una la canonica malvagità verso gli ospiti e dell'altro il trattamento rispettoso verso lo straniero (la guerra sarà una necessità), esemplificato dall'accoglienza stessa di Achemenide e Macareo.

<sup>170</sup> La *iunctura* riprende Verg. *Aen.* 9, 92, quando si rammenta il discorso che Cibele fece a Giove, per implorarlo che avessero buona sorte le navi di Enea, *nostris in montibus ortas*. Di questo passo si ricorderà Ovidio in *Met.* 14, 555-8, quando si racconta l'episodio già virgiliano della trasformazione delle navi di Enea in ninfe: *quasque ante timebant, / illas virgineis exercent lusibus undas / Naides aequoreae durisque in montibus ortas / molle fretum celebrant nec eas sua tangit origo*.

<sup>171</sup> Osservazione condivisa da HARDIE [2015] *ad loc.* Il contrasto si fa ancora più forte se si nota, con BÖMER 1986, p. 115, che l'aggettivo *Latius* si incontra qui per la prima volta nel poema.

Quanto alle naiadi, Ovidio tenta di parafrasarne il nome in un corrispettivo latino (*fontana*<sup>172</sup> *numina*), che ne mantenga l'originaria connessione con il mondo delle acque (da *νάω*, "navigare"); contemporaneamente, però, egli cala il termine greco in una realtà diversa, popolata di fiumi suoi propri. Sembra quasi che la menzione di queste creature mitiche non sia che un pretesto per fornire una 'mappa topografico-mitologica' della nuova terra del poema, il Lazio<sup>173</sup>; di certo, però, l'elenco di fiumi<sup>174</sup> obbedisce anche alla predilizione ovidiana di stampo alessandrino per il dettaglio geografico erudito. Tale elenco si caratterizza per una sintassi non lineare: i nomi dei vari corsi d'acqua vengono indicati prima col nominativo, poi col genitivo in dipendenza da *aquae*, infine di nuovo con il nominativo, come a voler rendere lo snodarsi sinuoso dei rivi.

Il primo della lista non può che essere il Tevere, indicato con il suo antico nome<sup>175</sup>, Albula, che gli derivava dal colore bianco<sup>176</sup>. Seguono il Numicio<sup>177</sup>, che scendeva al Mar Tirreno passando per Lavinio, e quattro affluenti del Tevere: l'Aniene, che marcava l'antico confine dell'*ager Romanus*<sup>178</sup> e che sfocia nel Tevere a nord di Roma; l'Almone, che nasce dai monti Albani e che confluisce nel Tevere a sud di Roma<sup>179</sup>; la Nera, che scorre in territorio umbro per sfociare nel Tevere al confine tra Umbria e Sabina; il Farfaro, che scende dai colli della Sabina e lì si unisce alle acque del Tevere. Con questi due fiumi Ovidio valica i confini dell'antico Lazio, per poi ritornarvi con la menzione del lago di Aricia. Per Bömer<sup>180</sup> questo

<sup>172</sup> Si tratta di un aggettivo piuttosto insolito, che si incontra per la prima volta in Ovidio in *Ars* 3, 726 (*Oraque fontana fervida pulsat aqua*) e sarà poi scarsamente utilizzato (vd. BÖMER 1986, p. 116). Da notare che in *Fast.* 4, 759-60 comparirà quasi la stessa *unctura*: *fontes fontanaque [...] numina*.

<sup>173</sup> Sulla volontà di far 'sentire a casa' il lettore, presentandogli una mitologia locale italica, insiste TISSOL 1997, pp. 211-2.

<sup>174</sup> Un altro, di fiumi tutti greci, si trova in *Met.* 1, 579-82. Sul ruolo dei cataloghi geografici all'inizio di un nuovo racconto vd. GASSNER 1972, p. 111. Sulla passione ovidiana per i cataloghi fluviali vd. FANTHAM 2009, pp. 105-6.

<sup>175</sup> Così ci è testimoniato da Var. *Men.* 415 (*fluit amnis quam olim Albulam dicunt vocitatum*) e *ling.* 5, 30 (*sunt qui Tiberim priscum nomen latinum Albulam vocitatum litteris tradiderint, posterius propter Tiberinum regem Latinorum mutatum, quod ibi interierit*), Ov. *Fast.* 5, 646 (*Albula, si memini, tunc mihi nomen erat*) e Verg. *Aen.* 8, 330-2 (*inmani corpore Thybris / a quo post Itali fluvium cognomine Thybrim / diximus; amisit uerum uetus Albula nomen*).

<sup>176</sup> Fest. p. 4, *dictus ab albo aquae colore*.

<sup>177</sup> Ezzo, come nota MYERS 2009, p. 115, è importante soprattutto per la storia della deificazione di Enea: è il fiume che sottrae dal corpo di Enea tutto ciò che è mortale (vd. *Met.* 14, 598ss.).

<sup>178</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 116: *trans Anienem* significava "al di fuori dei confini romani", come si può constatare da Liv. 2, 16, 5, Liv. 2, 32, 2 e 4, 17, 11. Lo studioso nota anche che questo fiume viene chiamato da Orazio in *Carm.* 1, 7, 13 *praeceps*, aggettivo che, con sapiente variazione, Ovidio qui usa per la Nera.

<sup>179</sup> Ricordato come affluente del Tevere anche in *Fast.* 4. 337-8, in occasione della celebrazione dei riti di Cibele: *est locus, in Tiberim qua lubricus influit Almo / et nomen magno perdit in amne minor*.

<sup>180</sup> BÖMER 1986, p. 116.

accade perché Ovidio ama allargare i cataloghi, e non si cura di sconfinare dal territorio laziale pur di includere nuovi riferimenti eruditi, possibilmente al testo virgiliano. In effetti, tutti i fiumi qui menzionati lo sono anche nel settimo dell'*Eneide*. In particolare, Tevere e Numicio compaiono spesso insieme quando Virgilio vuole indicare il territorio del Lazio nel suo complesso come sede dei Latini e nuova patria dei Troiani:

Verg. *Aen.* 7, 148-51

Postera cum prima lustrabat lampade terras  
orta dies, urbem et finis et litora gentis  
diversi explorant: haec fontis stagna Numici,  
hunc Thybrim fluvium, hic fortis habitare Latinos.

Verg. *Aen.* 7, 239-42

sed nos fata deum vestras exquirere terras  
imperiis egere suis. Hinc Dardanus ortus,  
huc repetit iussisque ingentibus urget Apollo  
Tyrrhenum ad Thybrim et fontis vada sacra Numici.

All'interno del catalogo delle forze italiche, i due fiumi saranno appaiati in *Aen.* 7, 797-8 (*qui saltus, Tiberine, tuos sacrumque Numici / litus arant*), così come faranno la loro comparsa l'Aniene (*Aen.* 7, 682-4, *qui [...] gelidumque Anienem [...] colunt*) e il Farfarone (*Aen.* 7, 715). La Nera, propriamente menzionata al di fuori del catalogo (in *Aen.* 7, 517), è nominata con il lago di Aricia sia in *Aen.* 7, 516-7 che nel nostro testo; il *nemus Aricinum*, vicino al quale scorre la Nera, avrà una speciale menzione nell'elenco degli eserciti italici, perché sarà occasione, come anche in *Met.* 15, 497ss., di un *excursus* sulla storia di Ippolito-Virbio. Solo l'Almone mancherebbe all'appello, ma così si chiama un guerriero in *Aen.* 7, 532 e 575.

Da questo riscontro puntuale dei luoghi virgiliani emerge come Ovidio abbia costruito una cartina idrografica del Lazio non a partire da un catalogo di uomini armati, ma da uno di ninfe innamorate. Così, ai *quique... quique... quos... quos* di *Aen.* 7, 682ss., tipici dei cataloghi epici, egli sostituisce un'anafora di pronomi al femminile (*quas... quasque... quas... quaeque*): un'altra prova dell'erotizzazione del territorio laziale<sup>181</sup>. Analogamente, è da notare che, del vocabolario del catalogo, Ovidio riprende l'uso insistito di *colo*, ai vv. 331 e 333, che, però, rende evidente la distanza dal modello dell'*Eneide*: se, infatti, nel catalogo virgiliano, il verbo è usato sempre col significato di "abitare", non così nel nostro testo, dove ha questa

---

<sup>181</sup> Vd. MYERS 2009, p. 115.

accezione solo al v. 331. Alla sua seconda occorrenza, invece, *colit* viene usato in riferimento all'amore devoto di Pico per Canente, esattamente come Pico stesso è adorato (*coleretur*) nel tempietto di Circe.

Infine, un'ultima osservazione sul lago di Aricia, ambientazione dell'episodio di Ippolito ed Egeria su cui si avrà modo di parlare diffusamente nell'ultima sezione del presente lavoro. Per ora basti notare che il poeta accenna al culto aricino di Diana scitica, riallacciandosi, così, alla tradizione secondo la quale il simulacro della dea sarebbe stato trasportato in Italia da Oreste, scappato con la sorella dalla Tauride (la storia ci viene raccontata da Ovidio stesso in *Pont.* 3, 2, 45-96). Si è già avuto modo di discutere dei problemi sollevati dall'epiteto *Ionius* in riferimento a Giano, padre di Canente. Di sicuro, però, se la lezione fosse autentica, la menzione della provenienza taurica di Diana Nemorensis ci presenterebbe, nel giro di pochi versi, ben due storie di viaggi dall'Oriente all'Occidente<sup>182</sup>: a spostarsi in Lazio non è solo Enea, ma un intero patrimonio di leggende e figure mitiche.

Conclusa l'elencazione delle ninfe innamorate di Pico, ci aspetteremmo di trovarne menzionata una che si infatua del giovane follemente, ma senza successo: così ci ha abituato lo stesso Ovidio nel corso del poema. Invece, a sorpresa, Pico non si rivela un Narciso, o un Ippolito: il suo rifiuto del mondo femminile non è assoluto, ma è conseguenza del suo amore per una sola donna, Canente. Rovesciando le attese che una simile presentazione del personaggio aveva creato nel lettore (bellezza, passione per le attività equestri, giovane età, disprezzo delle tante pretendenti), Pico si presenta diverso dai corrispettivi greci<sup>183</sup> incontrati precedentemente nelle *Metamorfosi*. L'oggetto della sua scelta è una ninfa<sup>184</sup> nata nientemeno che sul colle Palatino da Giano e Venilia: il *dicitur* di sapore alessandrino conferisce alla notizia, di invenzione ovidiana, una patina di credibilità dal sapore un po' ironico. Riguardo alla scelta del Palatino, è significativo sottolineare come questo colle rappresenti sia il fulcro della romanità, il luogo in cui verranno allattati Romolo e Remo dalla lupa, sia un'antica colonia di esuli greci: gli Arcadi di Evandro, che qui fondarono

---

<sup>182</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>183</sup> Unica eccezione è quella finemente individuata da DAVIS 1983, pp. 125ss. nella figura di Cefalo, che è sia cacciatore che sposo fedele. Sulle analogie tra queste due figure si avrà modo di ritornare.

<sup>184</sup> Ella viene definita, alla greca, *nymphe*. Se il motivo è da ricercarsi nella volontà di non creare un fastidioso omoteleuto con il seguente *quam quondam* (così HAUPT-EHWALD 1966, p. 382) è anche da notare, però, che questa scelta rafforza la 'sequenza greca' precedente costituita da naiadi e driadi.

Pallanteo, dal nome del figlio del re, Pallante<sup>185</sup>. Ancora una volta, dunque, Ovidio allude ad uno spostamento dalla Grecia al Lazio, per sottolineare il quale, forse, gli si può perdonare un'altra disattenzione cronologica<sup>186</sup>: ai tempi di Pico gli uomini di Evandro ancora non erano giunti sul futuro Palatino.

Dopo aver presentato Pico, l'ancella passa a descrivere Canente:

Ov. *Met.* 14, 335-40

Haec ubi nubilibus primum maturuit annis,  
praeposito cunctis Laurenti tradita Pico est,  
rara quidem facie, sed rarior arte canendi,  
unde Canens dicta est: silvas et saxa movere  
et mulcere feras et flumina longa morari  
ore suo volucresque vagas retinere solebat.

Come si può notare, la menzione del nome di Canente è posticipata al v. 338. Centro dell'attenzione, prima dello svelamento della sua identità, è il reciproco amore che la lega al re di Laurento<sup>187</sup>: non solo questi sceglie proprio la figlia di Giano, ma anche la ninfa antepone Pico agli altri pretendenti (*praeposito cunctis*, che fa da *pendant a spretis omnibus*). Pare di capire, anzi, che il loro amore li avesse legati fin da fanciulli, e che i due abbiano atteso che Canente raggiungesse un'età adatta per il matrimonio (*nubilibus maturuit annis*<sup>188</sup>).

Quando la *famula* arriva finalmente a pronunciare il nome della *coniunx* di Pico, si scopre che ella, più che una persona, è una 'abilità': il suo nome è un participio, che indica quanto brava fosse a cantare<sup>189</sup>. Di certo era anche bellissima, ma ciò che

---

<sup>185</sup> Così ci racconta Verg. *Aen.* 8, 51-4: *Arcades his oris, genus a Pallante profectum, / qui regem Evandrum comites, qui signa secuti, / delegere locum et posuere in montibus urbem / Pallantis proavi de nomine Pallanteum.*

<sup>186</sup> Così MYERS 2009, p. 116. In *colle Palati* comparirà anche in *Met.* 14, 822, ma, a quel punto, senza anacronismi, visto che nel frattempo la narrazione sarà arrivata alla morte di Romolo.

<sup>187</sup> *Laurenti Pico* è una chiara ripresa di *Aen.* 7, 171 (*Laurentis regia Pici*). È stato notato (MYERS 2009, p. 117) che Ovidio qui 'eredita' un errore cronologico commesso da Virgilio. In *Aen.* 7, 59-63 si dice che il nome di Laurento sarebbe stato dato alla città solo dopo che Latino consacrò ad Apollo un alloro del cortile del suo palazzo, celebrazione avvenuta nel momento della costruzione delle prime mura, e dunque ben dopo Pico. Tuttavia, in *Aen.* 7, 171, Pico viene definito, per l'appunto, Laurente, sebbene il nome propriamente non esistesse. Per ciò che concerne Ovidio, appare probabile ipotizzare che egli abbia ripreso il passo virgiliano senza notare l'incongruenza. In ogni caso, poi, non bisogna esagerare con queste puntigliose osservazioni: se Pico era di Laurento, come avrebbero potuto i due poeti designarne la provenienza, se non usando il nome della sua città, sebbene introdotto successivamente da Latino?

<sup>188</sup> Anche in questo passo continuano le sottili allusioni all'*Eneide*: in *Aen.* 7, 53 si dice che Lavinia era *iam matura viro, iam plenis nubilis annis*. Per ulteriori analogie tra Canente e Lavinia, vd. ELLSWORTH 1986, pp. 27-32, BAIER 1999, pp. 451-3, HARDIE A. 2010, pp. 31-2.

<sup>189</sup> Processo analogo si riscontra per Carmenta in *Fast.* 1, 467: *nomen habes a carmine ductum*. Tuttavia, se il nome di Carmenta fa intuire la sua origine da *carmen* (vd. GUITTARD 2011, pp. 4-5), esso non è palesemente tratto dalla lingua contemporanea a Ovidio come Canente. Anche HARDIE A. 2010, pp. 39-40 sottolinea come non esistano divinità latine che abbiano come nome un participio (al massimo si tratta di epiteti che si accompagnano al nome proprio, ma non lo sostituiscono), ma pensa

la rendeva veramente speciale (*ravior*) era la forza e la potenza del suo canto. La ripetizione – per di più al comparativo – di *rarus* non passa inosservata. Come attributo della bellezza, infatti, esso non si incontra di frequente nella poesia di Ovidio<sup>190</sup>, mentre più interessante è l'uso che ne fa Properzio. Cinzia viene definita *rara* in Prop. 1, 8, 42 (*Cynthia rara mea est*) e in 1, 17, 16, dove il poeta ammette che, per quanto insensibile e fredda nei suoi confronti, la sua donna era speciale, unica (*quamvis dura, tamen rara puella fuit*). In sostanza, dunque, il termine – concordemente al suo significato – mette in luce, dell'amata, l'eccezionalità. E tuttavia, nel caso di Canente, da più parti<sup>191</sup> è stato notato come l'attributo sembri alludere alla trasformazione finale della ninfa, alla sua rarefazione.

Era veramente eccezionale il canto di Canente? A tutta prima, parrebbe di sì, dal momento che ella sapeva trascinare la natura intera con la sua voce, smuovere i sassi, arrestare i fiumi. Addirittura, ammansiva le belve, gli uccelli si fermavano a sentirla. I parallelismi più frequenti che vengono proposti<sup>192</sup> sono quelli con la figura di Orfeo o di Arione, i primi cantori dell'umanità. Così, infatti, dopo aver descritto in dettaglio gli alberi che si riuniscono intorno a Orfeo per sentirlo cantare in *Met.* 10, 86ss., il poeta presenta lo straordinario pubblico del vate:

*Met.* 10, 143-4

Tale nemus vates attraxerat inque ferarum  
concilio, medius turbae, volucrumque sedebat.

Più oltre, queste sono le parole che preparano la descrizione della morte del cantore:

*Ov. Met.* 11, 1-2

Carmine dum tali silvas animosque ferarum  
Threicius vates et saxa sequentia ducit

Manca solo l'abilità di condizionare il corso dei fiumi, che viene menzionata, però, da Orazio:

*Hor. Carm.* 1, 12, 7-10

Unde vocalem temere insecutae  
Orphea silvae,

---

che Ovidio stia facendo un calco dal greco, dove ninfe con nome participiale erano frequenti (come cercherà di dimostrare a pp. 52-7), soprattutto tra le Muse (Melpomene).

<sup>190</sup> Si incontrano solo due occorrenze con *facies*: *Her.* 17, 93 (*facies tibi rara*) e *Ars* 3, 261 (*rara tamen mendo facies caret*).

<sup>191</sup> Vd. MYERS 2009, p. 117, HARDIE A. 2010, p. 50 e HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>192</sup> Vd. ROSCHER I, 1, 850-1, MYERS 2009, p. 117, HARDIE [2015] *ad loc.* e HARDIE A. 2010, pp. 20-3 (per il quale il canto orfico di Canente avrebbe il potere di dare armonia e ordine al Lazio antico, come si conviene alla sposa di un re), GUITTARD 2011, pp. 8-9, VIDEAU 2011, pp. 4-6, VIAL 2011, p. 11.

arte materna rapidos morantem  
fluminum lapsus celerisque ventos,  
blandum et auritas fidibus cancris  
ducere quercus.

Quanto ad Arione, significativo è un passo dei *Fasti*, in cui si vede bene come il suo dominio, per quanto non violento, si configuri come una sospensione delle leggi di natura, un addomesticamento *contro* natura degli animali selvatici, che dimenticano chi sono, chi devono fuggire, chi inseguire:

Ov. *Fast.* 2, 83-90

Quod mare non novit, quae nescit Ariona tellus?  
Carmine currentes ille tenebat aquas.  
Saepe sequens agnam lupus est a voce retentus,  
saepe avidum fugiens restitit agna lupum;  
saepe canes leporesque umbra iacuere sub una,  
et stetit in saxo proxima cerva leae,  
et sine lite loquax cum Palladis alite cornix  
sedit, et accipitri iuncta columba fuit.

Le analogie con le abilità attribuite da Ovidio alla sposa di Pico sono tanto evidenti che non stupisce abbiano condizionato la percezione di Canente quale figura meta-poetica<sup>193</sup>, simbolo dei straordinari poteri della poesia, incarnati da figure come Orfeo e Arione. Tuttavia, non erano in grado di produrre simili prodigi anche Medea, anche Circe? Certo, si risponde, ma la magia di Medea e di Circe è un atto di violenza sulla natura, non porta armonia, bensì distruzione e caos. Non sembra sia unicamente così, se si pensa all'estrema poliedricità dei poteri di Circe e Medea. Leggendo, ad esempio, la preghiera che la figlia di Eeta rivolge alle divinità ctonie per avere la loro assistenza durante un rito magico, o la descrizione che della rivale fa Ipsipile nelle *Heroides*, si capisce bene come le abilità 'innocue' già ritrovate in Orfeo o Arione si uniscano, ancora nella Medea ovidiana, ad altre più inquietanti, legate tradizionalmente alla cosiddetta 'magia nera':

Ov. *Met.* 7, 199-206

Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes  
in fontes rediere suos, concussaue sisto,  
stantia concutio cantu freta, nubila pello  
nubilaque induco, ventos abigoque vocoque,  
vipereas rumpo verbis et carmine fauces,  
vivaque saxa sua convulsaue robora terra  
et silvas moveo iubeoque tremescere montis  
et mugire solum manesque exire sepulcris!

---

<sup>193</sup> Riferimenti bibliografici precisi verranno dati allorché si affronterà la parte terminale dell'episodio, dedicata a Canente.



Ov. *Her.* 6, 85-90

Illa reluctantem cursu deducere lunam  
nititur et tenebris abdere solis equos;  
illa refrenat aquas obliquaque flumina sistit;  
illa loco silvas vivaque saxa movet.  
Per tumulos errat passis discincta capillis  
certaque de tepidis colligit ossa rogis.

Dunque, Canente condivide le sue abilità magiche con Medea e Circe: semplicemente, queste abilità sono state ‘depurate’ del ‘potenziale negativo’ che appartiene a Circe sola. Questo non significa, però, all’inverso, che il ‘potenziale positivo’ sia andato tutto a Canente e nulla sia rimasto a Circe, come si legge normalmente negli studi<sup>194</sup> dedicati alle due figure. La polivalenza della Circe omerica, cioè, non è stata appiattita da Ovidio al solo versante crudele della figlia del Sole: come ci si spiegherebbe, altrimenti, che egli mantiene il dato del soggiorno degli uomini di Ulisse presso la dea? La contro-metamorfosi raccontata da Macareo stesso e il tempio con la statua di Pico? Questa Circe non doveva poi essere così terribile! Almeno non sempre.

Alla luce di questa considerazione, dunque, le affinità tra Circe e Canente appaiono maggiori di quanto possa sembrare: Canente è un aspetto di Circe, non il suo opposto. Un particolare può, forse, aiutare ulteriormente a capire i punti di contatto tra le due figure. Tutte le abilità magiche di Canente, come si è visto per Orfeo e Arione, si possono ridurre, in sostanza, alla sua capacità di immobilizzare, sedurre, ‘sedare’ la natura. In particolar modo, ella addomestica le fiere, e Circe trasforma gli uomini in animali scodinzolanti; sa rallentare il corso dei fiumi<sup>195</sup>, anzi, li fa attardare (*morari*), lo stesso vocabolo che Macareo utilizza per esprimere l’indolenza e la pigrizia che portano Ulisse e i suoi ad indugiare presso Circe per un anno; infine, trattiene gli uccelli erranti, tra i quali, tra poco, si potrà annoverare anche suo marito, ‘uno spirito libero’ che ella è riuscita ad addomesticare, e che Circe intrappola nella sua rete e trasforma in uccello.

---

<sup>194</sup> Per la già citata opposizione tra le abilità magiche di Circe e Canente, si rimanda ancora a FRÄNKEL 1945, p. 105, SEGAL 1968, p. 439 e 2002, pp. 26ss., LEACH 1974, pp. 127-8, NAGLE 1988, p. 88, PAPAIOANNOU 2005, pp. 123ss., MYERS 2004-05, p. 97 e 2009, p. 117, HARDIE A. 2010, pp. 24-5 e 47ss., VIAL 2011, p. 11., HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>195</sup> Questa, in particolare, è una caratteristica che si ritrova spesso tra le competenze delle maghe: vd. Tib. 1, 2, 46 (*fluminis haec rapidi carmine vertit iter*), Ov. *Am.* 1, 8, 6 (*inque caput liquidas arte recurvat aquas*) e *Am.* 2, 1, 26 (*inque suos fontes versa recurrit aqua*).

Ritorniamo, dunque, alla domanda da cui eravamo partiti: è veramente raro, eccezionale, il canto di Canente? No: ella lo condivide con Circe. O meglio, è Circe che lo condivide con lei.

### 5.3 L'incontro tra Pico e Circe

Proprio sul canto della sposa di Pico si apre la sequenza che ci fa entrare nel vivo del racconto:

Ov. *Met.* 14, 341-5

Quae dum feminea modulatur carmina voce,  
exierat tecto Laurentes Picus in agros  
indigenas fixurus apros; tergumque premebat  
acris equi laevaue hastilia bina ferebat  
poeniceam fulvo chlamydem contractus ab auro.

Canente che diffonde la sua bella voce per le stanze del palazzo è un motivo manifestamente sottratto a Circe (vd. Hom. *Od.* 10, 221 e *Aen.* 7, 11-2). In conseguenza di ciò, c'è stato chi ha postulato<sup>196</sup> che tale traslazione non faccia altro che rimarcare il contrasto tra le due figure, l'appiattimento del personaggio omerico al suo solo 'versante negativo': Circe, in Ovidio, non canta più. In realtà, però, *carmina* ricorre qui in riferimento alla ninfa tanto quanto nei versi successivi in riferimento a Circe: che in quest'ultimo caso essi siano propriamente degli incantesimi non significa affatto, come si è già avuto modo di notare in precedenza, che la dea non li stia cantando. Quanto a *modulatur*, lo stesso verbo ricomparirà al momento della morte di Canente, al v. 428. Si tratta di un termine che evoca un'atmosfera bucolica<sup>197</sup>: in Ovidio, infatti, si ritrova solo in *Met.* 11, 154, per il canto di Pan (*leve cerata modulatur harundine carmen*), e in *Rem.* 181, per il canto di un pastore (*pastor inaequali modulatur harundine carmen*). Anche in Virgilio l'uso del verbo è limitato a due sole occorrenze, non a caso nelle *Bucoliche*: in *Ecl.* 5, 14 (*carmina descripsi et modulans alterna notavi*) e 10, 50-1, dove è Cornelio Gallo a esprimere il suo proposito di rifugiarsi in campagna e dedicarsi alla poesia pastorale (*ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita versu / carmina pastoris Siculi modulabor avena*). Ciò conferisce ai *carmina* della ninfa un tono delicato e insieme malinconico, che sembra preannunciare la sua fine; contemporaneamente, però,

<sup>196</sup> Vd. GALASSO 2000, p. 1525: "l'insistenza sul canto di Canente corrisponde all'assenza di questa qualità in Circe, che invece la esibiva sia in Omero che in Virgilio".

<sup>197</sup> Così MYERS 2004-05, p. 98 e 2009, p. 117.

*modulor* suggerisce che le sue melodie erano ritmate. Tale aspetto sembra nuovamente avvicinarle all'ambito della poesia elegiaca, ma soprattutto a quello della magia: Canente, col suo canto, *incanta*.

Lasciata la consorte nel palazzo, Pico va a caccia. L'opposizione interno/esterno si fa molto forte: mentre la sposa rimane al sicuro nell'ambiente protetto del palazzo, il re 'sfugge' al suo controllo ammaliante e si dedica all'attività da lui preferita, la caccia, che, come si sa, oltre ad essere potenzialmente pericolosa per i rischi che comporta, è un'occasione ideale per la nascita di nuovi amori<sup>198</sup>. Finemente Bömer<sup>199</sup> nota come l'intero periodo sia costruito tramite l'utilizzo di *Hintergrundstempora* che creano nel lettore un senso di attesa, tutto proiettato verso l'*obstipuit* finale di Circe, vero motore d'azione del racconto. Non altrettanto condivisibile, invece, è che *feminea voce* e *indigenas apros* siano inutili espansioni del discorso, che mirano ad aumentare la *suspense* per l'entrata in scena di Circe. Se *feminea voce* marca la contrapposizione tra l'ambiente domestico (tipicamente femminile) e l'attività della caccia (tipicamente maschile), *indigenas apros*<sup>200</sup>, insieme con *Laurentes agros*, sottolinea l'ambientazione laziale dell'episodio, che viene rimarcata con insistenza per tutta la durata del racconto. Pico sta andando a caccia a casa sua, nel suo territorio: è Circe che sconfina<sup>201</sup>.

L'abbigliamento di Pico vuole sottolineare il suo *status* regale<sup>202</sup>. Lo sfarzo dell'oro e della porpora erano stati sottolineati anche da Virgilio nella scena in cui Didone, un'altra regina<sup>203</sup>, viene presentata in tenuta da caccia:

Verg. *Aen.* 4, 136-9

Tandem progreditur magna stipante caterva

---

<sup>198</sup> Vd. DAVIS 1983 e PARRY 1964, pp. 269-74.

<sup>199</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 120.

<sup>200</sup> MYERS 2009, p. 118 e HARDIE [2015] *ad loc.* sottolineano come l'aggettivo voglia indicare che questi siano veri cinghiali, non *simulacra* di animali come quello che poco dopo Circe creerà per far cadere in trappola Pico.

<sup>201</sup> Sul contrasto esterno/interno negli aggettivi usati in riferimento a Circe e in riferimento a Pico, vd. HARDIE A. 2010, pp. 23-4.

<sup>202</sup> Abbastanza pedante la polemica di BÖMER 1986, pp. 120-1, secondo cui un simile abbigliamento – di cui pure si riconosce il valore simbolico – non era pratico per la caccia. Lo studioso si lancia anche in una particolareggiata polemica concernente i *bina hastilia* che il re regge in una sola mano, e per giunta la sinistra. Ciò significa che, per colpire la preda, Pico deve far passare un'arma dalla sinistra alla destra: procedimento impossibile e davvero scomodo per un cacciatore, che deve essere molto veloce! Pico dovrebbe avere un solo giavellotto, e già pronto all'uso, nella mano destra, e con la sinistra reggere le briglie. Anche in questo caso, pur ammettendo che Ovidio doveva aver fatto questa scelta poco logica per l'influsso di una consolidata tradizione (testimoniata, ad es., da Verg. *Aen.* 1, 313 in cui Enea è rappresentato con in mano due giavellotti), lo studioso non arriva a scusare le licenze poetiche di Ovidio.

<sup>203</sup> Vd. PAPAIOANNOU 2005, pp. 120-3.

Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;  
cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,  
aurea purpuream subnectit fibula vestem.

La costruzione del passo risente anche dell'influsso dei versi dedicati alla statua del re nell'*Eneide*: in particolare, *premebat* e *gerebat* riecheggiano *sedebat* e *gerebat* di Verg. *Aen.* 7, 187-8<sup>204</sup>, mentre *laevaque hastilia bina ferebat* evoca *laevaque ancile gerebat* di Verg. *Aen.* 7, 188-9. Alla fissità della statua, a cui si ricollegavano questi verbi nel modello, Ovidio sostituisce l'immagine, per quanto sempre 'monumentale', di un Pico in movimento. La celerità, anzi, è un aspetto del personaggio che Ovidio sottolineerà nel corso dell'episodio e che verrà mantenuta anche nella descrizione della metamorfosi in picchio. Similmente, i colori sgargianti del mantello e della fibbia presagiscono il variopinto piumaggio dell'animale.

Ben meno solenne, invece, è la scena in cui viene introdotta Circe nel racconto:

Ov. *Met.* 14, 346-57

Venerat in silvas et filia Solis easdem,  
utque novas legeret fecundis collibus herbas,  
nomine dicta suo Circaea reliquerat arva.  
Quae simul ac iuvenem virgultis abdita vidit,  
obstipuit: cecidere manu quas legerat herbae,  
flammaque per totas visa est errare medullas.  
Ut primum valido mentem collegit ab aestu,  
quid cuperet fassura fuit: ne posset adire,  
cursus equi fecit circumfusisque satelles.  
"Non" ait "effugies, vento rapiare licebit,  
si modo me novi, si non evanuit omnis  
herbarum virtus nec me mea carmina fallunt".

La dea, chiamata per antonomasia *filia Solis* (con leggera *variatio* rispetto al *Solis filia* di Verg. *Aen.* 7, 11), si reca negli stessi boschi (*silvas easdem*) in cui si trova Pico. Mentre il re, però, è a caccia di *indigenae apri*, Circe è alla ricerca di *novae herbae*, per procurarsi le quali affronta un viaggio, uno sconfinamento di territorio<sup>205</sup>: Ovidio sottolinea che ella aveva lasciato i *suoi* campi, chiamati Circei dal *suo* nome, per introdursi nella fertile regione (*fecundis collibus*) del vicino di casa.

Come la caccia, anche la raccolta di erbe, nel poema, segnala sempre l'avvicinarsi di un imprevisto, l'accendersi di un amore<sup>206</sup>. In contesti di questo tipo, però, lo

---

<sup>204</sup> L'osservazione è di HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>205</sup> Sulla novità di questa Circe che si muove, vd. SEGAL 1968, p. 441, SIMON 2011, p. 126 e ARESI 2013, p. 159.

<sup>206</sup> Anche in questo caso PAPAIOANNOU 2005, pp. 121-2 vede un'analogia tra il nostro episodio e quello di Didone ed Enea durante la fatale battuta di caccia che porterà all'unione tra la regina e l'eroe troiano in Verg. *Aen.* 4, 165-6. Dello stesso avviso HARDIE [2015] *ad loc.*

schema classico prevede che sia la fanciulla colei che, nell'atto di cogliere i fiori e ignara di non essere sola, viene sorpresa da un dio invaghitosi del suo bel semblante: il caso più celebre è quello di Proserpina. Qui, invece, la situazione è rovesciata, poiché è Circe che, durante la raccolta, vede, non vista, Pico e rimane impressionata dalla sua bellezza (*vidit obstipuit*<sup>207</sup>).

Come Proserpina (*Met.* 5, 399, *collecti flores tunicis cecidere remissis*), anche Circe fa cadere le erbe che stava raccogliendo. Questo gesto, però, non è la conseguenza di un incontrollato terrore<sup>208</sup>, bensì di un'incontrollata passione, che divampa subitanea nella regina fin nelle midolla (*per medullas*<sup>209</sup>) e che la lascia per qualche istante impietrita, nascosta tra la folta vegetazione (*virgultis abdita*), a rimarcare la sua condizione di intrusa. La potente dea si comporta come qualsiasi mortale in preda alle fiamme d'amore: significativo, da questo punto di vista, che a caderle di mano siano proprio le preziose erbe di cui ella si serve per le sue pozioni. Presa dalla bellezza di Pico, Circe è solo una donna, dimentica di sé e dei propri filtri: nel dettaglio delle erbe lasciate cadere dalle mani è simbolicamente racchiuso il potere soverchiante dell'amore sulla magia.

Una volta ripresasi dall'ardente stordimento che la vista di Pico le ha procurato (*mentem collegit ab aestu*<sup>210</sup>), la dea sarebbe sul punto di confessargli la propria passione (*fassura*), ma è impedita dalla presenza dei compagni del re<sup>211</sup>, che lo

---

<sup>207</sup> Lo stupore che segue al primo contatto visivo con l'altro/a è la classica avvisaglia dell'amore (vd. il caso di Mercurio ed Erse in *Met.* 2, 726-9). La sequenza dei due verbi si ritrova, identica, in Prop. 4, 4, 19-22, in riferimento a Tarpea che scorge Tarconte, e viene usata da Ovidio in numerosi contesti: ad es., per Atalanta ed Ippomene in *Met.* 10, 578-80 e, leggermente variata, per Paride ed Elena in *Her.* 16, 135-6 (*ut vidi, obstipui praecordiaque intima sensi / attonitus curis intumuisse novis*).

<sup>208</sup> Come accade di solito (per ulteriori occorrenze oltre a quella di Proserpina, vd. BÖMER 1986, pp. 121-2 e HARDIE [2015] *ad loc.*).

<sup>209</sup> Il termine viene spesso usato per indicare la profondità con cui l'amore penetra nel corpo: basti citare il primo *ardor* del poema, quando Cupido trafigge Apollo e lo fa innamorare di Dafne (*Met.* 1, 473, *laesit Apollineas traiecta per ossa medullas*), o la scena dell'*Eneide* in cui si descrive come la passione si insinui lentamente nell'animo di Didone (Verg. *Aen.* 4, 66, *est mollis flamma medullas*). Fin da ora si anticipa che lo stesso capiterà a tutti i protagonisti di cui ci si occuperà nelle prossime sezioni: Vertumno, Ifi, Fedra. In particolare, l'innamoramento di Ifi per Anassarete verrà descritto come un colpo di fulmine che il giovane avvertirà fin nelle ossa: *viderat et totis perceperat ossibus aestum* (*Met.* 14, 700).

<sup>210</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* propone qui un parallelismo con Verg. *Aen.* 12, 665-9, quando Turno, esterrefatto e poi sconvolto dall'ira per la notizia dell'incombente disfatta dei suoi, ritorna in sé: *obstipuit varia confusus imagine rerum / Turnus et obtutu tacito stetit; aestuat in gens / uno in corde pudor mixtoque insania luctu / et furiis agitatus amor et conscia virtus. / Ut primum discussae umbrae et lux reddita menti*, [...].

<sup>211</sup> Finemente MYERS 2009, p. 118 nota come non sia possibile stabilire se Circe abbia effettivamente tentato di avvicinarsi a Pico e non ci sia riuscita, o se abbia subito capito che la situazione non le rendeva possibile un approccio immediato.

circondano a formargli un'inconsapevole cinta di protezione (*circumfusus satelles*<sup>212</sup>).

È la seconda volta, che, nel giro di poche centinaia di versi, il lettore si trova di fronte all'accendersi delle repentine passioni di Circe. Nel caso di Glauco, il poeta aveva cercato quasi di giustificare un simile comportamento, chiedendosi se un'indole così focosa fosse espressione della vera natura di Circe o conseguenza della punizione inflitta da Venere ai discendenti del Sole, colpevole di aver riferito a Vulcano la relazione della dea con Marte (*Met.* 14, 25-7). Ora lo stesso modello viene riproposto senza che sia necessario fornire spiegazioni, ma concentrandosi sulla descrizione della nascita di una passione che, quando Circe si era innamorata di Glauco, il lettore aveva appreso direttamente dalle parole con cui ella si era dichiarata. Qui, invece, dove questo tramite diretto è reso impossibile dalle circostanze esterne, la dea è costretta ad esitare, ma ciò ci permette di riflettere meglio sull'importanza di *fassura*, forma scelta dal poeta per esprimere l'intenzione – solo rimandata – di Circe. *Fateor* è il verbo che Ovidio usa per introdurre le dichiarazioni d'amore. Significativo, però, è che proprio *fassura* si ritrovi anche in *Met.* 9, 561-2, in bocca a Biblide, un altro dei rari casi di donna che, nelle *Metamorfosi*, si dichiara: ella implora il fratello di avere pietà di un amore che mai avrebbe confessato se non fosse stato così grande (*miserere fatentis amorem, / et non fassurae, nisi cogeret ultimus ardor*). Pure Biblide, dunque, nota per la sua audacia, giunge a rendere noto il proprio sentimento dopo aver lottato a lungo con la ragione. Circe, invece, non conosce nessuno di questi freni, e questo la avvicina ad un altro personaggio delle *Metamorfosi*: Salmacide. Così, infatti, viene descritto l'innamoramento della ninfa per Ermafrodito:

Ov. *Met.* 4, 315-9

[Salmacis] saepe legit flores. Et tum quoque forte legebat,  
cum puerum vidit visumque optavit habere.  
Nec tamen ante adiit, etsi properabat adire,  
quam se conposuit, quam circumspexit amictus  
et finxit vultum et meruit formosa videri.

Anche Salmacide scorge Ermafrodito mentre coglie fiori, ed è presa da un'improvvisa passione<sup>213</sup>; anche lei non si fa avanti immediatamente, ma riesce a

---

<sup>212</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* nota come si tratti di un'immagine dal sapore militare, in cui l'uso collettivo di *satelles* pare modellato su quello, piuttosto frequente, di *miles*. Il termine, però, sembra ricordare anche la folla di *clientes* che ai tempi di Ovidio circondavano i cittadini in vista.

dominare l'istinto per studiare una 'tattica' di avvicinamento e di conquista. Evidentemente, però, mentre questa tattica, per Circe, consiste nell'isolare Pico dai suoi compagni, la vanitosa Salmacide si prende del tempo per farsi bella. Pur rappresentando due tipi di donna molto differenti, sia l'una che l'altra sono accomunate da una caratteristica piuttosto rara: innamoratesi, non sono trattenute da alcuno scrupolo, ma si devono addirittura frenare per non slanciarsi sulla 'preda'.

Salmacide e Circe, in definitiva, sono gli unici personaggi femminili – prima di Fedra, sulla quale torneremo approfonditamente in seguito – a dare prova di un comportamento che, pur essendo del tutto analogo a quello di tanti altri dei ed eroi rappresentati da Ovidio nelle *Metamorfosi*, è bollato come 'scandaloso' per una donna: non solo innamorarsi repentinamente, non solo avere il coraggio di confessare apertamente la propria passione, ma anche rivelarla senza nutrire il minimo dubbio circa la convenienza di una simile spudoratezza.

Di certo, il fatto che Circe condivida questo primato con Salmacide non le ha giovato nella considerazione della critica, perché ha reso molto difficile l'individuazione della differenza fondamentale che la distingue dalla ninfa. Tale differenza emerge nella breve frase che – rivolta più a se stessa che non a Pico, ancora troppo lontano – svela al lettore i suoi propositi. "*Non effugies*", esclama Circe, esattamente come Salmacide, che, avvinghiatasi ad Ermafrodito, così gli dice: "*Pugnes licet, improbe [...] / non tamen effugies*". In entrambe le situazioni, la locuzione, di derivazione epica, e che dovrebbe segnalare il rovesciamento di una posizione di debolezza in una di potere, si carica di una sfumatura ironica. Nel caso di Salmacide, infatti, gli dei esaudiranno anche troppo letteralmente<sup>214</sup> la sua richiesta ed eterneranno in un essere doppio, maschile e femminile insieme, l'unione tra i due corpi, spegnendo<sup>215</sup>, però, il soddisfacimento erotico; nel caso di Circe, invece, se è vero che la dea riuscirà a raggiungere Pico, ne sarà però respinta. Al contrario di Salmacide, che, a quel punto, si prenderà l'amato con la forza, Circe trasformerà Pico in un animale che, per sua natura, potendo volare, le sfuggirà per

---

<sup>213</sup> Si potrebbe menzionare anche il caso di Eco, che così reagisce alla vista di Narciso in *Met.* 3, 370-4: *ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem / vidit et incaluit, sequitur vestigia furtim, / quoque magis sequitur, flamma propiore calescit, / non aliter quam cum summis circumlita taedis / admotas rapiunt vivacia sulphura flammis*. Probabilmente, se avesse avuto la facoltà della parola, anche Eco si sarebbe audacemente dichiarata come Circe e Salmacide; la punizione inflittale da Giunone, però, fa della ninfa, al contrario di quelli che sarebbero i suoi desideri, una vittima dell'afasia.

<sup>214</sup> Vd. LABATE 1993, che nella fusione dei corpi di Ermafrodito e Salmacide riconosce il modo ovidiano di 'risolvere', attraverso una metamorfosi, una situazione di alta tensione conflittuale.

<sup>215</sup> Come nota LABATE 1993, pp. 59-60.

sempre, letteralmente rapito da quel vento che proprio Circe ritiene insufficiente per portarle via l'amato (*vento rapiare licebit*). Anche questo ci permette di intuire come tutta questa storia sia un'invenzione ovidiana, non del tutto coerente con la cornice da lui stesso costruita: se la dea avrebbe continuato ad amare Pico, tanto da tributare un culto alla sua statua, perché mai trasformarlo in un animale libero e indipendente, invece di imprigionarlo nella sua reggia insieme agli altri? E ancora a monte: se la forza della sua magia era tanto grande, perché non usarla per ammaliare Pico?

Ritorniamo ad una nota constatazione: la magia è inefficace in questioni di cuore<sup>216</sup>, e la Circe che, in un'altra vita, era stata la *coniunx* di Pico lo sapeva bene. Più difficile è riuscire a capire se lo sapesse anche questa Circe. Apparentemente, sembrerebbe di no, e così hanno inteso tutti i commentatori. Nell'accingersi ad entrare in azione, infatti, la figlia del Sole accompagna al sicuro *non effugies* la compiaciuta esaltazione dei propri poteri: *si modo me novi, si non evanuit omnis / herbarum virtus nec mea carmina fallunt*. Da più parti è stato notato<sup>217</sup> che *si modo me novi* sembra riprendere *si bene me novi* di Hor. Sat. 1, 9, 22, che, a sua volta, varia scherzosamente la formula colloquiale *si bene te novi*; ad adottarla è un uomo importuno che, nel cantare le proprie lodi di poeta e danzatore, si introduce con questa formula ad Orazio nella speranza di poter ottenere da lui una raccomandazione. La sicumera dello scocciatore oraziano sarebbe la stessa di Circe, che si illude – così argomenta Hardie<sup>218</sup> – di poter ridurre Pico in suo potere grazie all'efficacia delle sue erbe (che ha appena lasciato cadere) e dei suoi incantesimi. Sulla stessa linea di pensiero si pone Myers<sup>219</sup>, che richiama Met. 14, 34: anche in quell'occasione, Circe, dichiarandosi a Glauco, gli aveva confessato di desiderarlo nonostante fosse una dea e una maga così abile (*carmine cum tantum, tantum quoque gramine possim*). Secondo la studiosa, già allora Circe aveva mostrato di riporre una grande fiducia – illusoria – nelle proprie arti.

Il parallelismo, però, non è del tutto corretto, anzi. Con quelle parole, infatti, la dea aveva risposto alla pretesa un po' ingenua di Glauco: far innamorare di lui Scilla con l'ausilio della magia. Questo, gli aveva lasciato intendere Circe, era impossibile,

---

<sup>216</sup> Vd. FRÄNKEL 1945, pp. 104-5, TUPET 1976, pp. 379ss., BRUNELLE 2002, pp. 1ss. (la quale, però, inserisce l'inefficacia dei filtri amorosi di Circe nel più completo quadro del fallimento dell'eloquenza in genere in questioni amorose), SEGAL 2002, pp. 3-4, BETTINI-FRANCO 2010, pp. 270-1, VIAL 2011, pp. 10ss., SIMON 2011, pp. 122ss., ARESI 2013, pp. 145ss.

<sup>217</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 123 e HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>218</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* Che la magia di Circe sia solo un'illusione, nota lo studioso, è provato dal fatto che illusorio sarà anche il falso cinghiale creato per ingannare Pico.

<sup>219</sup> MYERS 2009, p. 119.



tanto è vero che lei stessa, sebbene tanto potente nell'uso dei filtri, si era ridotta a supplicarlo. Come si è già avuto modo di argomentare<sup>220</sup>, dunque, lì Circe aveva sconfessato, non esaltato, i poteri della magia in ambito amoroso. Può essere che con Pico, invece, ella ricada nell'ingenuità che era stata propria di Glauco e si illuda che le sue abilità magiche siano sufficienti a conquistare l'amato? Ad un'analisi più attenta del significato letterale del testo, scopriamo come Ovidio sia stato abile a costruire una frase volutamente ambigua. Circe, infatti, si dice sicura che Pico non gli sfuggirà, e questo è vero: ella riuscirà ad isolarlo dai suoi compagni e ad intrappolarlo. Per conquistarlo, però, anche lei non potrà far altro che utilizzare la supplica, esattamente come aveva fatto con Glauco. Di conseguenza, l'amara ironia che abbiamo riconosciuto prima nel testo vale solo se intendiamo *effugere* in senso assoluto, come "tu, Pico, sarai mio". Ma, proprio in virtù del precedente discorso fatto a Glauco, nonché di quello che poi rivolgerà a Pico, pare di dedurre che la figlia del Sole sapesse quali limiti avesse la sua magia. A far innamorare il re con un incantesimo, infatti, Circe non ci proverà neanche.

Un'ultima osservazione riguarda la scelta di *evanuit* e *fallunt*. Hardie<sup>221</sup> nota come questi due vocaboli rimandino a *Rem.* 653-4, dove Ovidio raccomanda chi vuole liberarsi delle pene d'amore di farlo in modo lento, graduale, così che la passione venga meno piano piano: *fallat, et in tenues evanidus exeat auras, / perque gradus molles emoriatur amor*. Lo studioso intravede qui un collegamento con la morte di Canente, il cui amore, così come la sua essenza, si dissiperanno nell'aria. Interessante, però, è andare un po' oltre nella lettura del passo dei *Remedia*:

Ov. *Rem.* 655-8

Sed modo dilectam scelus est odisse puellam:  
 exitus ingeniis convenit iste feris.  
 Non curare sat est: odio qui finit amorem,  
 aut amat, aut aegre desinet esse miser.

È l'indifferenza l'arma migliore con cui combattere una passione funesta: chi crede di smettere d'amare odiando – e si tratta di indoli selvagge – o ama ancora o faticherà a smettere di essere infelice. Difficilmente si potrebbero trovare dei versi più adatti a descrivere la situazione di Circe: la misera si vendicherà sull'amato, ma proprio così proverà di amare ancora Pico; Canente, invece, svanirà nell'aria con l'amore che l'ha consumata, dimostrando, una volta di più, la propria inconsistenza.

<sup>220</sup> Vd. ARESI 2013, pp. 141-2.

<sup>221</sup> HARDIE [2015] *ad loc.*

Dopo aver espresso il suo proposito, Circe non esita a passare dalle parole ai fatti:

Ov. *Met.* 14, 358-64

Dixit et effigiem nullo cum corpore falsi  
finxit apri praeterque oculos transcurrere regis  
iussit et in densum trabibus nemus ire videri,  
plurima qua silva est et equo loca pervia non sunt.  
Haut mora, continuo praedae petit inscius umbram  
Picus equique celer spumantia terga relinquit  
spemque sequens vanam silva pedes errat in alta.

Obiettivo della dea è che Pico si addentri da solo nella foresta, luogo solitario e pericoloso per eccellenza<sup>222</sup>. Per questo ella crea l'immagine di un cinghiale, che, passando di fronte agli occhi del re, lo invita a seguirlo nella fitta vegetazione<sup>223</sup>, dove di necessità bisogna recarsi a piedi: così fa Pico, ingannato dalla falsa visione e dalla speranza di poter mettere alla prova la sua abilità di cacciatore.

Il passo si caratterizza per l'abbondanza di termini che rimandano al mondo dell'inganno e della finzione<sup>224</sup>, in un gioco in cui l'ingannatore si rivela più beffato dell'ingannato stesso. Numerosi, infatti, i vocaboli con cui si insiste sulla falsità dell'ombra creata da Circe: *effigies*, *nullo cum corpore*, *falsus*,  *fingere* si susseguono nel giro di pochi versi a creare una serie di pleonasmi. *Effigiem finxit*, in particolare, è una figura etimologica che si rivela di notevole pregnanza: l'atto del creare non può che portare ad una creazione, ma questo corto circuito linguistico raddoppia d'intensità l'operazione fallace di Circe. Similmente, *videri* sarebbe pleonastico, ma rafforza il senso generale di illusione<sup>225</sup>, così come l'inconsistenza del corpo del cinghiale viene rimarcata da *nullo cum corpore*, più forte dell'usuale *sine corpore*.

Parrebbe, a tutta prima, che la dea organizzi e padroneggi perfettamente questo complicato marchingegno di realtà apparenti: così suggeriscono *dixit*, *finxit*, *iussit*, i perfetti che, all'inizio di tre versi consecutivi, scandiscono con precisione la realizzazione rapida e decisa del piano magico di Circe. Sapendo, però, come andrà a

---

<sup>222</sup> Lo stesso tentativo, nota MYERS 2009, p. 119, era stato fatto da Giove per convincere Io a entrare nel bosco e riposarsi (*Met.* 1, 589-93).

<sup>223</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* nota una certa somiglianza con l'episodio del cinghiale caledonio: *densum trabibus nemus* ricorda *Met.* 8, 329 (*silva frequens trabibus*) e 8, 376-7 (*nisi saetiger inter opacas / nec iaculis isset nec equo loca pervia silvas*), riecheggianti al v. 361 (*equo loca pervia non sunt*). In quel caso, però, si trattava di una caccia vera al cinghiale: il parallelismo, se esistente, può essere stato voluto da Ovidio per rimarcare meglio la differenza tra illusione e realtà.

<sup>224</sup> Vd. TUPET 1976, p. 400, che parla di una "illusion visuelle" e ROSATI 1983, pp. 152-3, che ricollega l'illusionismo di Circe (assente in Omero, aspetto su cui si tornerà tra poco) al meccanismo del *mirum*. Per VIAL 2011, pp. 9-10, questo illusionismo sarebbe una metafora metapoetica dell'attività di Ovidio stesso, che costruisce, nel poema, storie vane e inconsistenti.

<sup>225</sup> L'osservazione già in MYERS 2009, p. 119.

finire la storia, non si può che ripetere quanto si è appena constatato: bravissima ed efficiente la dea nel creare il suo castello di finzioni, inerme e illusa nel credere (se veramente ci crede) che così facendo potrà non solo intrappolare Pico, ma anche averne l'amore. La sua abilità la porterà a creare l'occasione per un incontro a due, ma tale occasione non sarà sufficiente a rendere l'amato pronto a contraccambiarla.

Da notare, inoltre, come questa sia una magia piuttosto inusuale<sup>226</sup> nel repertorio della figlia del Sole, che, solitamente, trasforma uomini veri in bestie in carne ed ossa. In generale, anzi, il poema presenta sempre corpi che vengono trasformati in altri corpi, materia che si trasforma in materia: così, anche quando Ovidio usa espressioni come *falsi sub imagine cervi* per il nuovo aspetto di Atteone in *Met.* 3, 250 o per il travestimento di Bacco in *Met.* 7, 360, si riferisce sempre ad entità tridimensionali, che hanno una loro consistenza<sup>227</sup>. Perfino in *Met.* 14, 10, allorché il poeta descrive gli *atria* di Circe come *vanarum plena ferarum*, i lettori sanno benissimo che queste fiere sono *vanae* non perché fantasmi, ma perché uomini con fattezze d'animale. Il cinghiale creato da Circe, invece, assomiglia di più ad una visione, o alla materia inconsistente di cui sono fatti i sogni, contribuendo a rendere la scena emblematica della doppia illusione di cui sono vittime i protagonisti: illusa Circe se crede di conquistare Pico, illuso Pico che si slancia su una fittizia *imago*.

Come è stato da più parti notato, vi è un episodio del poema virgiliano che ricorda molto da vicino la situazione qui descritta. Si tratta di *Aen.* 10, 636-64, quando Giunone crea un fantasma del tutto simile ad Enea per allontanare Turno dal campo di battaglia e allungargli di poco la vita:

Verg. *Aen.* 10, 636-42

Tum dea nube cava **tenuem sine viribus umbram**  
in faciem Aeneae (visu mirabile monstrum)  
Dardaniis ornat telis, clipeumque iubasque  
divini adsimulat capitis, dat inania verba,  
dat sine mente sonum gressusque effingit euntis,  
morte obita qualis fama est volitare figuras  
aut quae sopitos deludunt somnia sensus.

Questa ben misera vittoria sul destino ineluttabile del suo protetto era stata concessa a Giunone da Giove stesso, che, però, l'aveva messa in guardia: se con le sue preghiere credeva di modificare il fato di Turno, coltivava una vana speranza (*Aen.*

---

<sup>226</sup> Osservazione già in BÖMER 1986, p. 123. Anche questa potrebbe essere una spia dell'intervento originale da parte di Ovidio nella creazione dell'episodio.

<sup>227</sup> Si sofferma su questa anomalia BÖMER 1986, p. 124.

10, 627, *spes pascis inanis*), perché nulla di più che quella breve proroga poteva essere accordata all'eroe rutulo<sup>228</sup>. Anche in questo caso, dunque, chi inganna e chi subisce l'inganno vengono entrambi beffati da una speranza fallace, *iunctura* chiave che, dopo essere stata riferita a Giunone, torna in riferimento a Turno stesso che si slancia all'inseguimento del falso Enea:

Verg. *Aen.* 10, 643-8

At primas laeta ante acies exsultat imago  
inirratque virum telis et voce lacessit.  
Instat cui Turnus stridentemque eminus hastam  
conicit; illa dato vertit vestigia tergo.  
Tum vero Aenean aversum ut cedere Turnus  
credidit atque animo **spem** turbidus hausit **inanem**.

Nel nostro episodio, la stessa *iunctura*, leggermente variata in *spes vana*, si ritrova in riferimento a Pico, che, come Turno, insegue un'ombra che è contemporaneamente un'illusione dei sensi e un'illusione mentale, la 'concretizzazione'<sup>229</sup> in un oggetto inesistente delle sue aspirazioni. Si potrebbe proporre qui un parallelismo con l'episodio di Narciso, di cui, in *Met.* 3, 417, si dice che *spem sine corpore amat*<sup>230</sup>. Anche il fanciullo, notoriamente, è tratto in inganno da un'immagine sfuggente, quella della sua figura riflessa nell'acqua, che rappresenta l'unico suo desiderio: se stesso. Circe, perciò, è molto abile nel sfruttare la passione venatoria dell'amato per indurlo a scendere da cavallo e a proseguire nella folta vegetazione a piedi<sup>231</sup>.

In quest'atto si può quasi intravedere un passaggio di genere: Pico abbandona il suo *status* eroico, epico – ben rappresentato dalla solenne perifrasi *equi spumantia terga* per indicare il destriero del sovrano – e si abbassa da tutti i punti di vista a quello dell' 'amante' elegiaco (sebbene egli, in realtà, sia propriamente l'inconsapevole amato), che vaga alla ricerca dell'oggetto delle proprie brame come farà Canente. È indubbio, di conseguenza, che il linguaggio venatorio qui utilizzato si colori anche di una connotazione erotica, in cui il gioco delle illusioni di Circe e

---

<sup>228</sup> Finemente HARDIE [2015] *ad loc.* istituisce un parallelismo tra gli estremi tentativi della sposa di Giove e di Circe: la loro inutilità non può che riflettersi nella creazione di vani fantasmi.

<sup>229</sup> Si ha qui, dunque, l'utilizzo di un nome astratto al posto del concreto: similmente, anche in *Met.* 2, 719, il nubbio volteggia sopra "la sua speranza", ovvero la preda che spera di ghermire (*spemque suam motis avidus circumvolat alis*).

<sup>230</sup> Vd. anche *Met.* 3, 432-4, quando il poeta si rivolge a Narciso innamorato del suo 'fantasma' e lo commiserà per l'inganno di cui è vittima: *credule, quid frustra simulacra fugacia captas? / quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes! / Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est*.

<sup>231</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* sottolinea come, in *Aen.* 11, 702ss., anche il figlio di Auno fosse riuscito a indurre Camilla a scendere dal suo destriero con l'inganno. Tuttavia, il contesto è totalmente differente, e pure gli esiti: la vergine guerriera avrà la meglio sul nemico anche appiedata.

Pico continua<sup>232</sup>: questi crede di essere il cacciatore, e in realtà è la preda (*insciis*), che si aggira senza meta (*errat*) in un bosco in cui non sa di essere inseguito; ella, dopo aver teso un così astuto tranello, sarà costretta a supplicare e infine a dare la libertà al suo ‘bottino di caccia’.

È passata stranamente inosservata, poi, la cura con cui Ovidio evidenzia la velocità di Pico: appena visto il cinghiale, egli si slancia senza esitazioni (*haud mora, continuo*) e smonta *celer* dal cavallo. Può sembrare scontato che un cacciatore si comporti così, ma la rapidità è un tratto importante della figura di Pico, che verrà ulteriormente rimarcata nel particolare del suo veloce volo una volta trasformato in picchio. Tale caratteristica si carica di valore se si considera, all’opposto, la capacità ‘rallentante’, incantatoria, che è prerogativa sia di Circe che di Canente. Pico è un uomo d’azione, un uomo del fare: le donne che lo circondano riescono momentaneamente a trattenerlo, a farlo indugiare, ma poi sono costrette a restituirgli quella libertà che è la sua vera vocazione. Lo stesso accade ad Ulisse e ai suoi, che, trattiene dalla figlia del Sole in un’innaturale pigrizia, *resides et desuetudine tardi*, riprenderanno, infine, il loro viaggio (*Met.* 14, 436-7).

Un’ultima considerazione riguardo a questo passo, forse un po’ arrischiata, merita però di essere almeno proposta. Nell’immaterialità del cinghiale creato da Circe, che si volatilizza nel bosco senza che il poeta poi si curi di precisarne la scomparsa, si può quasi scorgere una prefigurazione di quello che accadrà a Canente: anche lei si inoltrerà in un bosco e qui si dissiperà nell’aria; anche lei, soprattutto, è un fantasma, tutto voce e bella presenza, una pura *imago* dietro cui si cela la figura di Circe.

Nella molteplicità e varietà delle creazioni magiche della figlia del Sole non pochi hanno scorto un riferimento meta-poetico alla figura di Ovidio, o, quantomeno, al processo creativo e inventivo che sottostà al poema. Come si è appena avuto modo di sottolineare, però, le *Metamorfosi* sono un’opera in cui i più incredibili mutamenti riguardano corpi ‘esistenti’, che acquistano nuove forme: in questa tipologia di trasformazioni si collocano anche gli esperimenti magici di Circe. La creazione del cinghiale, dunque, è un’anomalia su cui il poeta pare voler insistere particolarmente per mezzo di quel *effigiem finxit*. Sarebbe interessante poter intravedere una spia dell’operazione che il poeta ha condotto con Canente: l’ha creata dal nulla, ha indotto Pico a seguirla, a innamorarsi di lei, e poi l’ha fatta scomparire nel nulla.

---

<sup>232</sup> Per alcuni esempi vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

L'abilità magica di Circe, però, non si esaurisce nella creazione del fantasma del cinghiale:

Ov. *Met.* 14, 365-71

Concipit illa preces et verba precantia dicit  
ignotosque deos ignoto carmine adorat,  
quo solet et niveae vultum confundere Lunae  
et patrio capiti bibulas subtexere nubes.  
Tum quoque cantato densetur carmine caelum  
et nebulas exhalat humus, caecisque vagantur  
limitibus comites, et abest custodia regis.

Perché la dea riesca a parlare con Pico, è necessario che i suoi compagni non lo seguano nella foresta. Per questo ella fa sì che il cielo si copra di nuvole e che dalla terra esali una nebbia<sup>233</sup>, che fa vagare alla cieca i compagni del re: egli, così, si ritrova solo, come accade spesso a giovani e fanciulle concupiti da un qualche dio<sup>234</sup>.

La narrazione ci presenta qui una Circe molto più maga che dea: ella, che pure è una divinità, prega altre divinità, *concipit preces et verba precantia dicit*. La ripetizione è piuttosto fastidiosa e ciò può spiegare come mai alcuni manoscritti riportino la lezione *verba venantia*<sup>235</sup>. Tuttavia, un parallelo si ritrova in *Met.* 2, 482, quando Giunone sottrae a Callisto l'uso della parola, affinché non possa rivolgere suppliche ad anima viva (*neve preces animos et verba precantia flectant*). Hardie obietta<sup>236</sup> che, se in quel caso la ripetizione è accettabile, perché vuole enfatizzare come la ninfa sia stata privata proprio dell'uso della parola, essa non sembra altrettanto calzante nel nostro caso. Tuttavia, una certa enfasi è da intravedere anche qui. Se le ripetute preghiere di Circe riescono a sconvolgere tanto potentemente la natura, esiti ben diversi avranno le *preces* con cui ella supplicherà Pico di contraccambiare la sua passione. Quelle preghiere risulteranno inefficaci, perché l'amato le respingerà (v. 377, *ille ferox ipsamque precesque relinquit*), e il suo cuore sarà più irremovibile degli astri del cielo.

---

<sup>233</sup> Similmente Giove, una volta indotta Io ad addentrarsi nella foresta, fa scendere sul luogo una caligine (*Met.* 1, 600, *inducta latas caligine terras*). In questo caso, però, la situazione è ancora più inquietante, perché l'esalazione di fumi dalla terra richiama quella connessione di Circe con il mondo degli Inferi che diverrà esplicita ai vv. 410-1.

<sup>234</sup> Vd. MYERS 2009, p. 120, che richiama gli esempi di Callisto in *Met.* 2, 422 (*Iuppiter ut vidit fessam et custode vacantem*) e di Narciso in *Met.* 3, 379 (*forte puer comitum seductus ab agmine fido*).

<sup>235</sup> MYERS 2009, p. 119, però, nota come *verba precantia* sia *iunctura* frequente in Ovidio (lo stesso non si può dire di *verba venantia*). In più, BÖMER 1986, p. 125 nota sottilmente come le due azioni non siano esattamente le stesse, ma in successione: la dea formula nella sua mente le preghiere (*concipit preces*) e poi le esprime verbalmente (*verba precantia dicit*).

<sup>236</sup> HARDIE [2015] *ad loc.*

Quanto al fatto che sia gli incantesimi che gli dei invocati da Circe vengano definiti ignoti, questo non deve indurre a pensare che *ignotus* significhi “sconosciuto” nel senso di “straniero, non autoctono”, in opposizione ai cinghiali indigeni che si reca a cacciare Pico. Evidentemente un’antitesi di questo tipo rientrerebbe bene nel discorso che stiamo portando avanti, ma da più parti è stato sottolineato come spesso Ovidio si soffermi sulle qualità misteriose delle magie di Circe: si ricordino *Met.* 14, 57 (*obscurum verborum ambage novorum*) e 299 (*spargimur ignotae sucis melioribus herbae*). È probabile<sup>237</sup>, dunque, che il termine debba essere inteso semplicemente come “misterioso, incomprensibile”.

Le preghiere di Circe si ripercuotono sul Sole e sulla Luna, secondo un *topos* tipico nella descrizione dei poteri delle streghe<sup>238</sup>. Gli effetti provocati sui due corpi celesti, però, non sono i medesimi<sup>239</sup>: Circe cambia l’aspetto della Luna, ma non quello del Sole, che risulta schermato (ma non in se stesso modificato), perché ella fa addensare delle nubi<sup>240</sup> di fronte all’immagine splendente dell’astro. Normalmente, poi, in simili contesti, si parla della capacità dei *carmina* di trarre giù dal cielo la Luna, di far impallidire il Sole o modificarne il corso: non così in questo caso, dove la Luna rimane al suo posto, tingendosi di un colore fosco<sup>241</sup>, e al padre divino viene ‘solo’ impedito di osservare che cosa stia facendo la figlia.

Sebbene usi dei mezzi già estremamente potenti, dunque, Circe ancora ‘si contiene’. Crea un cinghiale fittizio, addensa nuvole e vapori, ma il tutto conserva ancora i contorni di una certa *ars*, che verrà meno nella trasformazione dei compagni di Pico. Non si è usato il termine *ars* a caso: nel passo sono state notate delle

<sup>237</sup> Così anche BÖMER 1986, pp. 125-6 e MYERS 2009, p. 119. Lo studioso tedesco propone un parallelismo con *Fast.* 3, 323-5, dove Ovidio afferma che ai mortali non è lecito conoscere i canti usati da Pico e Fauno per trarre giù dal cielo Giove: *quae carmina dicant, / quaque trahant superis sedibus arte Iovem / scire nefas homini*.

<sup>238</sup> Vd. Medea in *Ov. Her.* 6, 85-6 (*illa reluctantem cursu deducere lunam / nititur et tenebris abdere solis equos*) e *Met.* 7, 208-10 (*te quoque, Luna, traho, quamvis Temesaea latore / aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro / pallet avi, pallet nostris Aurora venenis!*), Dipsas in *Ov. Am.* 1, 8, 12 (*purpureus Lunae sanguine vultus erat*), la descrizione del potere degli incantesimi in *Ov. Am.* 2, 1, 23-4 (*carmina sanguineae deducunt cornua lunae, / et revocant niveos solis euntis equos*) e in *Verg. Ecl.* 8, 69 (*carmina vel caelo possunt deducere lunam*).

<sup>239</sup> Così BÖMER 1986, p. 126.

<sup>240</sup> Anche per l’addensarsi delle nubi si possono citare numerosi parallelismi: Medea in *Met.* 7, 201-2 (*nubila pello / nubilaque induco*), Dipsas in *Am.* 1, 8, 9 (*cum voluit, toto glomerantur nubila caelo*), l’indovina in *Tib.* 1, 2, 51-2 (*cum libet, haec tristi depellit nubila caelo, / cum libet, aestivo convocat orbe nives*).

<sup>241</sup> Secondo BÖMER 1986, pp. 126-7 e HARDIE [2015] *ad loc.*, *confundere* potrebbe valere tanto per una deformazione dell’aspetto della luna, che si oscura, quanto per un turbamento interiore della divinità, che si intristisce e si incupisce per le magie di Circe.

affinità<sup>242</sup> con il linguaggio tessile, di matrice lucreziana, così che si ha l'impressione di una Circe che tesse il cielo di nuvole<sup>243</sup>. La spia più evidente di tali prestiti dal mondo della tessitura si ha in *bibulas subtexere nubes*, che riprende Lucr. 5, 465-6 (*in alto / corpore concreto subtexunt nubila caelum*) e 6, 482 (*et quasi densendo subtexit caerulea nimbis*). In Lucrezio, inoltre, la capacità assorbente propria delle nuvole, chiamate da Ovidio *bibulae*, è paragonata a quella della lana:

Lucr. 6, 503-5

Concipiunt etiam multum quoque saepe marinum  
umorem, vel uti pendentia vellera lanae  
cum supera magnum mare venti nubila portant

Per quanto nel *De rerum natura* non si trovi esplicitamente *bibo*, il verbo può essere usato, metaforicamente, sia per indicare la lana che assorbe una tintura<sup>244</sup> sia per le nuvole (e più frequentemente per l'arcobaleno<sup>245</sup>) che si imbevono di umido. Infine, per quanto riguarda *cantato densetur carmine*, si può notare come lo stesso verbo sia usato allorché, nei *Fasti*, Pallade insegna alle fanciulle a percorrere l'ordito e a infittire con il pettine i fili radi (*Fast. 3, 820-1, illa etiam stantes radio percurrere telas / erudit et rarum pectine denset opus*). A così breve distanza da *subtexere*, poi, *cantato carmine*<sup>246</sup> ci conferma che Circe non ha perso la prerogativa del canto a vantaggio della rivale, della quale, anzi, si sottolinea ancora, in tal modo, la subalternità. Se *carmina modulari*, infatti, è l'attività preferita di Canente, che abbiamo lasciato a cantare nel palazzo, *carmina texere* è quella di Circe, che proprio mentre tesse e canta era rappresentata nell'*Eneide*.

In definitiva, pare aver ragione Hardie nel sostenere che sarebbe in atto una compensazione del tessere letterale della Circe omerico-virgiliana con un tessere metaforico del paesaggio, che, a sua volta, si accompagna al canto. Canto e tessitura, attività che ogni brava *coniunx* svolge a casa<sup>247</sup>, e a cui Circe si è sempre dedicata nel suo palazzo, vengono ora trasportati all'aria aperta. Il boschetto in cui si addentra

---

<sup>242</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.* Anche MYERS 2009, p. 120 riscontra la derivazione da Lucrezio ma ritiene che sia da spiegarsi con il gusto ovidiano, tipicamente alessandrino, per i tecnicismi.

<sup>243</sup> La metafora si ritrova anche in Verg. *Aen.* 3, 582 (*caelum subtexere fumo*).

<sup>244</sup> Vd. Ov. *Ars* 3, 187 (*lana tot aut plures sucos bibit*) e *Met.* 6, 9, dove, significativamente del padre di Aracne, si dice che *Phocaico bibulas tinguebat murice lanas*, e Plin. *nat.* 8, 193 (*lanarum nigrae nullum colorem / bibunt*).

<sup>245</sup> Per occorrenze, vd. BÖMER 1986, p. 127.

<sup>246</sup> Per BÖMER 1986, p. 127 si tratterebbe, invece, di un'inutile ripetizione, e riporta numerosi *loci similes*.

<sup>247</sup> Vd. Verg. *Georg.* 1, 293-4: *interea longum cantu solata labore / arguto coniunx percurrit pectine telas*.



Pico, e dal quale egli, trasformato in animale, non uscirà più, assomiglia molto alla reggia di Circe, la gabbia dorata, risonante di canti, in cui le vittime della dea, intrappolate come nella tela di un ragno, hanno perso la loro forma umana. Questa Circe ovidiana, della quale a torto si è tanto appiattita la complessità al solo ruolo di donna libidinosa<sup>248</sup>, si mantiene più fedele al suo personaggio di quanto si sia creduto: certo ella, presa alla sprovvista dalla passione, si deve creare una ragnatela lì per lì anziché aspettare la preda, ma la costruisce intessendo canti, concordemente alla versione omerica di se stessa.

#### 5.4 La dichiarazione e il rifiuto

Una volta riuscita ad isolare Pico, Circe così gli si propone:

Ov. *Met.* 14, 372-6

Nacta locum tempusque “Per o, tua lumina,” dixit  
“quae mea ceperunt, perque hanc, pulcherrime, formam,  
quae facit, ut supplex tibi sim dea, consule nostris  
ignibus et socerum, qui pervidet omnia, Solem  
accipe nec durus Titanida despice Circen”.

Il lettore è già abituato alle audaci dichiarazioni di Circe: soltanto poche centinaia di versi indietro la figlia del Sole aveva rivolto una simile preghiera a Glauco (*Met.* 14, 28-36), del cui valore ho già avuto occasione altrove di discutere<sup>249</sup>. Tuttavia, se andiamo a confrontare i due passi da vicino, ci accorgiamo che, nel breve discorso a Pico, rimane solo la parte centrale della preghiera che era stata fatta a Glauco:

Ov. *Met.* 14, 32-5

neu dubites absitque tuae fiducia formae,  
en ego, cum dea sim, nitidi cum filia Solis,  
carmine cum tantum, tantum quoque gramine possim,  
ut tua sim, voveo.

Il discorso, dunque, non viene solo concentrato, ma anche decurtato: Circe elimina la parte iniziale e centrale del suo appello al dio marino, ovvero quella sull’inutilità del voler ottenere a tutti i costi (e invano) l’amore di chi non ci ama. Si potrebbe obiettare che ciò avviene per ovvie ragioni situazionali, dal momento che Pico non si è rivolto a Circe per chiederle aiuto in amore, ma è lei che lo ha avvicinato come Glauco aveva fatto con Scilla. Se ciò è sicuramente vero, si può aggiungere, però,

---

<sup>248</sup> Vd. soprattutto SEGAL 1968, 1969, 1991 e 2002 e YARNALL 1994. Per una trattazione più specifica dell’argomento, vd. BETTINI-FRANCO 2010 e ARESI 2013.

<sup>249</sup> Vd. ARESI 2013, pp. 141ss.

che la dea non può servirsi dei capisaldi teorici del suo precedente discorso perché Pico ama ed è riamato, di già. Mentre Glauco era un amante sfortunato quanto lei, il re italico appartiene alla fortunata categoria di coloro che possono godere della piena reciprocità del sentimento amoroso. All'ideale dell'*amor mutuus*, dunque, Circe non può appellarsi: di conseguenza, è costretta ad omettere la 'parte forte' della sua perorazione e a sperare che Pico si innamori di lei, semplicemente, al solo contatto visivo. Per questo la sua dichiarazione è così breve, per questo – a parte una rapida presentazione di se stessa – non può che dire al re la verità: è caduta vittima di un colpo di fulmine, abbia pietà di chi lo ama! Ma la figlia del Sole sa benissimo che non per pietà Pico la potrà contraccambiare. Se ciò avverrà, sarà perché anch'egli cadrà vittima del fascino di lei, che con le sue magie è riuscita ad attirarlo fin lì, ad isolarlo, ad approcciarlo indisturbata, ma niente di più: tutto dipende da Pico, da quello che proverà nel vederla, non da Circe e dai suoi incantesimi.

Molto probabilmente in un'altra storia, in un'altra vita, Pico avrebbe risposto di sì alle profferte della dea. Non in questa, però. I lettori sanno benissimo che il re *deve* rifiutare la figlia del Sole: non soltanto perché Ovidio lo ha già provveduto di una coniuge di cui è innamorato, ma anche perché altrimenti Circe non sarebbe potuta divenire la Circe dell'*Odissea*. Alla luce di ciò, il breve discorso della dea si colora di una tinta patetica che lo allontana dalla proposta di Salmacide ad Ermafrodito:

Ov. *Met.* 4, 320-8

Tunc sic orsa loqui: "Puer o dignissime credi  
esse deus, seu tu deus es, potes esse Cupido,  
sive es mortalis, qui te genuere, beati,  
et frater felix, et fortunata profecto,  
si qua tibi soror est, et quae dedit ubera nutrix;  
sed longe cunctis longeque beatior illa,  
si qua tibi sponsa est, si quam dignabere taeda.  
Haec tibi sive aliqua est, mea sit furtiva voluptas,  
seu nulla est, ego sim, thalamumque ineamus eundem".

Dopo una sorta di *captatio benevolentiae* lusinghiera, la ninfa propone senz'altro ad Ermafrodito di congiungersi sessualmente con lei, non lo supplica. E, infatti, quando viene rifiutata, si prende con la forza quello che non ha ottenuto spontaneamente. Circe no: ella crea l'occasione con grande destrezza, ma poi si ritrova a pregare Pico con un lessico intessuto di rimandi al mondo elegiaco.

In primo luogo, si osservi *nacta locum tempusque*. La *iunctura* ricorda Ov. *Ars* 2, 367, quando il *magister amoris*, raccomandando al suo discepolo di non lasciar

troppo sola l'amata per non renderle facile il tradimento, chiama in causa l'esempio di Elena e di Menelao, che egli scusa, così dicendo: *cogis adulterium dando tempusque locumque*. Circe, quindi, viene presentata come la seduttrice che non solo sfrutta il tempo e il luogo, ma li crea, sconvolgendo addirittura le condizioni meteorologiche. Una tale abilità, però, è da considerarsi quasi con una certa ironia, proprio per il contrasto tra l'ingegnoso marchingegno escogitato per ottenere l'incontro e il tono dimesso con cui la dea si rivolgerà al sovrano.

Le prime parole pronunciate da Circe sono un appello, reso ancora più patetico dall'ò frapposto, agli occhi dell'amato che hanno rapito i suoi: *per tua lumina*. Frequentemente le suppliche d'amore presentano invocazioni del genere, introdotte da *per*<sup>250</sup>. Basti pensare a Verg. *Aen.* 4, 314-6, quando Didone prega Enea di restare in nome delle sue lacrime, della mano di lui e della loro unione. L'esempio più vicino al nostro passo, però, si incontra in *Am.* 3, 11, 48, dove il poeta chiede alla sua donna di perdonarlo *perque tuos oculos, qui rapuere meos!* La supplica viene fatta in nome del rapimento visivo che scatenò la fiamma dell'amore. Questo motivo ha nella poesia elegiaca una particolare risonanza<sup>251</sup>, e ci conferma come l'innamoramento di Circe non sia da accostarsi alla *libido* di una Salmacide. Con questa apertura di discorso, la figlia del Sole sta citando quasi alla lettera il *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* con cui Properzio avvia la sua raccolta di elegie, nonché allude ad un motivo che avrà uno sviluppo fondamentale nell'episodio di Pomona e Vertumno. Non è un caso, inoltre, che proprio in nome degli occhi che incatenarono i suoi Circe stia pregando Pico. Ciò che ella cerca, infatti, altro non è che la reciprocità della passione amorosa, ben espressa dallo sguardo d'amore, che ha bisogno di essere accolto e contraccambiato dagli occhi dell'altro. Questo desiderio è esplicitato in un carne dello pseudo-Tibullo:

Tib. 3, 11, 5-8

Uror ego ante alias: iuvat hoc, Cerinthe, quod uror,  
si tibi de nobis mutuus ignis adest.

**Mutuus adsit amor**, per te dulcissima furta  
**perque tuos oculos** per Geniumque rogo.

Ma non è solo agli occhi di Pico che Circe raccomanda il soddisfacimento della sua preghiera, ma anche alla bellezza dell'amato: *pulcherrime*, lo chiama la dea,

<sup>250</sup> Per occorrenze, vd. BÖMER 1986, p. 128 e MYERS 2009, p. 120.

<sup>251</sup> Per occorrenze, vd. BÖMER 1986, p. 128 e HARDIE [2015] *ad loc.*, che nota come la luminosità degli occhi dell'amato e la discendenza luminosa dal Sole si contrappongano qui all'oscura ambientazione della foresta e del cielo annuvolato.

abbagliata da quella *forma* che cercherà di immortalare per sempre nella statua di lui e nell'animale aggraziato in cui verterà il giovane. È la bellezza che rende Circe innamorata e supplice, e ciò non dovrebbe sorprendere nel contesto di un amore a prima vista. Per lei, invece, si è parlato di lascivia<sup>252</sup> o di boria<sup>253</sup>, solo perché conclude il suo discorso svelando la propria natura divina e la discendenza dal Sole<sup>254</sup>. È proprio la condizione di dea, tuttavia, che, per contrasto, dà più valore a quella di supplice<sup>255</sup>: *ut supplex tibi sim dea*, pertanto, è una costruzione ossimorica, in cui *dea* si carica di un valore concessivo, e in cui Circe vuole sottolineare come il suo *status* non la metta al riparo dalla potenza dell'amore. Similmente si era comportata con Glauco in *Met.* 14, 33-4 (e con Ulisse in *Rem.* 275-6), laddove i commentatori avevano preso la menzione dei natali divini per un moto orgoglioso, quasi minatorio, così come la rivendicazione dei propri poteri di maga. Si è avuto modo di mostrare<sup>256</sup> che, più di orgoglio, si tratta di umiltà: in particolare, proprio come *dea* nella nostra frase, anche lì il potere dei *gramina* era inserito all'interno di una concessiva, tesa a sminuirne l'importanza più che ad accentuarne il valore. Ancora più significativo, allora, che, al cospetto di Pico, Circe questi poteri magici neanche li menzioni. Si può capire facilmente il perché: Glauco aveva chiamato in causa la sua esperienza in ambito magico credendo che potesse servirgli in amore, e la dea si era vista costretta a liberarlo da questa illusione; Pico, invece, nulla sa dei suoi incantesimi, e Circe non glieli nomina, perché sa che sono ininfluenti.

Bisogna ammettere, però, che l'insistenza sulla discendenza dal Sole può nascondere anche un altro motivo. Non può sfuggire, infatti, che non è solo da Circe che l'astro solare viene menzionato come proprio illustre avo, ma anche da altre eroine innamorate sue discendenti: in *Her.* 4, 159-60 in bocca a Fedra (*quod sit avus radiis frontem vallatus acutis, / purpureo tepidum qui movet axe diem*) e in *Met.* 7, 96 in bocca a Giasone, quando promette a Medea di portarla con sé (*perque patrem soceri cernentem cuncta futuri*). Nel secondo caso, come nel nostro *pervidet omnia*,

---

<sup>252</sup> In particolar modo in BÖMER 1986, p. 18, che, nel passo in cui Circe dichiara a Glauco la sua discendenza dal Sole (*Met.* 14, 33), afferma che la dea si stia comportando come una *meretrix*.

<sup>253</sup> Vd. MYERS 2009, p. 121.

<sup>254</sup> In analogia con quanto fa Polifemo in *Met.* 13, 854-5. Il Ciclope, però, si sta veramente pavoneggiando per risultare desiderabile agli occhi di Galatea. Non si può dire lo stesso di Circe, che, semmai, nomina la propria grandezza per sminuirla, o quantomeno per metterla al servizio del suo amore per Pico.

<sup>255</sup> Ugualmente Polifemo è detto *supplex* in *Met.* 13, 855-6 (*tantum miserere precesque / supplicis exaudi!*) e Ifi in *Met.* 14, 702 (*supplex ad limina venit*).

<sup>256</sup> Vd. ARESI 2013, pp. 144-6.

particolare attenzione viene data al fatto che il Sole tutto può vedere. Ci può essere qui un riferimento all'amore furtivo di Venere e Marte, che il Sole denunciò a Vulcano dopo averne visto il connubio. Fu questa delazione, infatti, che indusse Venere a infliggere sia al Sole che alle sue discendenti – *ergo*, Fedra, Circe e Medea – delle passioni così rovinose:

Ov. *Met.* 4, 171-2

Primus adulterium Veneris cum Marte putatur  
hic vidisse deus; videt hic deus omnia primus.

Ov. *Met.* 4, 190-7

Exigit indicii memorem Cythereia poenam  
inque vices illum, tectos qui laesit amores,  
laedit amore pari. quid nunc, Hyperione nate,  
forma colorque tibi radiataque lumina prosunt?  
Nempe, tuis omnes qui terras ignibus uris,  
ureris igne novo; quique omnia cernere debes,  
Leucothoen spectas et virgine figis in una,  
quos mundo debes, oculos.

Il Sole stesso, prima di fare violenza a Leucotoe, di cui si era innamorato per intervento di Venere, le aveva annunciato: *Ille ego sum [...] omnia qui video* (*Met.* 4, 226-7). È proprio la capacità di vedere tutto *troppo* bene che induce il Sole e le sue discendenti alla condanna di amori smodati, focosi, tutti riconducibili ad un fatale primo sguardo<sup>257</sup>. Senza volerlo, dunque, Circe menziona a Pico la causa della sua stessa rovina, che pure Ovidio non aveva mancato di rammentare al lettore (*Met.* 14, 26-7) quando aveva raccontato del repentino innamoramento di Circe per Glauco<sup>258</sup>; insieme, però, di quel padre 'onnivedente' la dea quasi si fa beffe, perché, per incontrare Pico, è riuscita a nascondere il volto con una spessa coltre di nubi.

Come negare, infine, che, nell'*Eneide* di Virgilio, pare proprio che Pico non disprezzi affatto una così illustre parentela? *Accipere/despicere*<sup>259</sup>: si tratta di due vocaboli che, insieme a *durus*<sup>260</sup>, completano la carrellata dei vocaboli elegiaci usati

---

<sup>257</sup> In questa direzione sembra andare anche GALASSO 2000, p. 1526, che sottolinea come la metafora dei *lumina* di Circe catturati da quelli di Pico possa essere stata scelta proprio per richiamare l'immagine dell'avo.

<sup>258</sup> Correggo, dunque, quanto avevo affermato in ARESI 2013, p. 141, n. 13, quando avevo sostenuto che questo 'passaggio di colpa' dal Sole alle sue discendenti fosse da ritenere poco probabile.

<sup>259</sup> Vd. Polifemo in *Met.* 13, 839 (*nec munera despice nostra*). *Despicere* si alterna a *spernere*, che si incontrerà per Anassarete in *Met.* 714 (*spernit et inridet*) e in bocca a Fedra in *Her.* 4, 168, allorché la regina si augura che ad Ippolito non capiti mai di amare una donna che non lo corrisponda (*sic numquam, quae te spernere possit, amet*). Si ricordi, infine, *spernentem sperne* di *Met.* 14, 35.

<sup>260</sup> Così veniva chiamata anche Galatea (*Met.* 13, 399, *durior annosa quercu*) e sarà chiamata innumerevoli volte Anassarete, *dura puella* elegiaca per eccellenza, nel prossimo episodio.

da Circe e che, tuttavia, non esauriscono il loro significato nel solo ambito amatorio di chi viene rifiutato o accettato in amore. Qui Pico è chiamato ad una scelta dalla quale dipende il ‘futuro’ di Circe, e sappiamo già per che cosa opererà, costretto dal ‘corso omerico’ della narrazione in cui si trova:

Ov. *Met.* 14, 377-81

Dixerat; ille ferox ipsamque precesque relinquit  
et “Quaecumque es,” ait “non sum tuus; altera captum  
me tenet et teneat per longum, conprecor, aevum,  
nec Venere externa socialia foedera laedam,  
dum mihi Ianigenam servabunt fata Canentem”.

La risposta di Pico alle preghiere di Circe non si fa attendere. Se la dea lo aveva implorato di non essere *durus*, quello viene subito designato come *ferox*. Entrambi i vocaboli sono tipici del linguaggio della ripulsa amorosa. In particolare, *ferox* verrà detto anche di Anassarete in *Met.* 14, 715 (*verba superba ferox et spe quoque fraudat amantem*) e di Ippolito da Fedra in *Her.* 4, 165 (*flecte, ferox, animos*): i rimandi lessicali tra questi episodi continuano. Meno tipica, invece, è la costruzione scelta da Ovidio per rendere il rifiuto di Pico: *ipsamque precesque relinquit*. Si sostiene generalmente<sup>261</sup> che si tratti di una silllessi, ma, a rigore, neanche al solo *ipsam* si potrebbe riferire propriamente *relinquit*, dal momento che Pico non si allontana subito da Circe, ma le risponde. Si può capire come mai, dunque, una piccola parte della tradizione legga *repellit*<sup>262</sup>, nel tentativo di regolarizzare una *iunctura* che, invece, va apprezzata proprio per la sua arditezza, che rende quasi fisicamente la totale indifferenza di Pico, il suo distacco, di fronte alle preghiere della dea.

Ce lo conferma la risposta secca e quasi provocatoria con cui il re controbatte alle profferte ricevute. Intendendo le parole di Circe in merito alla sua discendenza divina solo come un tentativo di alletterarlo (e non come un modo per mostrare quanto il suo *status* non la proteggesse dalla passione), Pico la apostrofa con una formula di sprezzo e sfida: *quaecumque es*, seguita dal perentorio *non sum tuus*, che sembra rispondere al *ut tua sim, voveo* indirizzato a Glauco in *Met.* 14, 35. Come il dio marino, anche Pico non manca di sottolineare la sua indiscussa fedeltà all’amata:

Ov. *Met.* 14, 37-9

Talia temptanti “prius” inquit “in aequore frondes”

<sup>261</sup> Vd. ROSATI 1983, p. 154 e MYERS 2009, p. 121.

<sup>262</sup> Così BÖMER 1986, p. 129, che, però, per provare l’esistenza di questa accezione tra i significati del verbo, reca degli esempi inappropriati, per nulla corrispondenti all’idea di rifiuto che è implicita nel nostro *relinquere*.

Glaucus “et in summis nascentur montibus algae,  
sospite quam Scylla nostri mutantur amores”.

Se Glauco aveva utilizzato la figura retorica dell'*adynaton* per rendere la propria dedizione a Scilla, Pico oppone alla preghiera di Circe un'altra preghiera (*comprecor*), ma di segno opposto<sup>263</sup>. Sembra quasi, cioè, che egli voglia sadicamente ribattere alla proposta di lei utilizzandone le stesse parole e gli stessi concetti, ma applicati ad un'altra persona. Così, come gli occhi di Circe erano stati catturati da quelli del re (*ceperunt*), ora Pico professa di essere stato sì catturato, ma da un'altra (*captum*, che pare alludere al *capta cupidine* virgiliano). Come Circe, discendente di Titano (*Titanida Circen*), gli prospetta un'unione in cui potrà avere come suocero il Sole, così quello ribatte di essere legato a Canente, discendente di Giano (*Ianigenam Canentem*). Non solo: il suo augurio, a differenza di quello di Glauco, non è un *adynaton* dal sapore un po' ingenuo, tipico di coloro che, come il dio marino, si sono appena innamorati, ma la ripetizione della promessa del matrimonio, che lega i due sposi fino alla morte (*me teneat per longum aevum*). Questo avrebbero desiderato tutti gli amanti infelici dell'elegia latina, tutte le eroine abbandonate delle *Heroides*:

Ov. *Her.* 5, 153-8

Quod nec graminibus tellus fecunda creandis  
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.  
Et potes, et merui – o dignae miserere puellae!  
non ego cum Danais arma cruenta fero –  
sed tua sum tecumque fui puerilibus annis  
et **tua, quod superest temporis, esse precor!**

Tra i tanti esempi che si potevano citare, si è scelto quello di Enone perché la sua preghiera a Paride ha molti punti di contatto con il nostro testo. La fanciulla non è propriamente una maga, ma da Apollo ha ricevuto la conoscenza delle erbe medicinali, che, al pari di quelle usate in magia, nulla possono in questioni di cuore:

Ov. *Her.* 5, 147-50

Quaecumque herba potens ad opem radixque medenti  
utilis in toto nascitur orbe, mea est.  
Me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!  
Deficior prudens artis ab arte mea.

---

<sup>263</sup> L'osservazione anche in HARDIE [2015] *ad loc.*

La giovane si ritrova a constatare l'impossibilità di qualsiasi rimedio esterno all'amore che non sia l'amore stesso. Per tale motivo si risolve alla supplica, nella quale esprime il desiderio di una dedizione reciproca che la accompagni per la vita.

Il caso di Enone si offre anche ad un altro interessante confronto con quello di Circe, e questa volta per opposizione. Nel tentativo di convincere Paride a tornare da lei, la ragazza insiste sulla durata della loro conoscenza, che risale all'infanzia (*puerilibus annis*). Così facendo, ella critica indirettamente la scelta di Paride, che le ha preferito una straniera, Elena. Pico, invece, parrebbe aver fatto la scelta opposta, antepoendo l'amore di una ragazza locale, Canente, alle lusinghe di un amore esterno (*Venere externa*). La sua situazione lo porta ad avvicinarsi, piuttosto che a Paride, a figure come quella di Cefalo, che, rapito da Aurora proprio durante una battuta di caccia, mostrerà un'incrollabile fedeltà per la sua Procri:

Ov. *Met.* 7, 700-10

Alter agebatur post sacra iugalia mensis,  
cum me cornigeris tendentem retia cervis  
vertice de summo semper florentis Hymetti  
lutea mane videt pulsus Aurora tenebris  
invitumque rapit. Liceat mihi vera referre  
pace deae: quod sit roseo spectabilis ore,  
quod teneat lucis, teneat confinia noctis,  
nectareis quod alatur aquis, ego Procrin amabam;  
pectore Procris erat, Procris mihi semper in ore.  
Sacra tori coitusque novos thalamosque recentes  
primaque deserti referebam foedera lecti.

Nel caso di Cefalo, però, ad una donna e moglie umanissima si oppone una dea splendente che, nella sua bellezza ed immortalità, vincerebbe il confronto con Procri se non fosse per il grande amore che il consorte nutriva per la sposa; sembra quasi, quindi, di ritrovarsi di fronte ad una situazione del tipo Ulisse-Calipso, o perché no, Ulisse-Circe<sup>264</sup>. Per quanto riguarda Pico, invece, l'opposizione riguarda due dee ugualmente e straordinariamente dotate, sia per natali sia, soprattutto, per poteri. Si consideri meglio, a questo proposito, l'affermazione di Pico *altera captum / me tenet*. Oltre ad essere una *iunctura* dalla chiara connotazione erotica, l'espressione *captum tenere*, ovvero "tenere avvinto, prigioniero", non può non ricordare Circe, che così si comportava con i suoi ospiti, e che, con il suo fascino, poté trattenere per un certo periodo, ma non per sempre, persino Ulisse (Ov. *Ars* 2, 103-4, *Phasias Aesoniden*,

---

<sup>264</sup> Si rimanda per questo aspetto a LABATE 1975, pp. 110ss., dove viene mostrato come il passo ovidiano sia volutamente costruito sul rimando all'episodio odissiacco di Ulisse e Calipso.



*Circe tenuisset Ulixem, / si modo servari carmine posset amor*). Continuano, dunque, le analogie tra le due figure, entrambe ammaliatrici ed entrambi perdenti.

Un'ultima questione, sulla quale soprattutto si è concentrata l'attenzione della critica, riguarda il senso da attribuire al sintagma *Venere externa*, che si contrappone a *socialia foedera*<sup>265</sup>. Non è difficile constatare che *externus*, in Ovidio<sup>266</sup>, sia spesso utilizzato come sinonimo di *adulterinus*, mentre *socialis* (o *socius*<sup>267</sup>) come sinonimo di *coniugalis*. *Socialia foedera* si incontra ancora (e soltanto) in Ov. *Her.* 4, 17, dove Fedra scrive ad Ippolito che non romperà per scostumatezza i legami coniugali (ma, intanto, li vuole rompere): *non ego nequitia socialia foedera rumpam*. Anche lì, dunque, la *iunctura* è usata in un contesto in cui la fedeltà matrimoniale rischia di essere messa in discussione dalle fiamme di una passione illecita.

Spesso, però, questa passione illecita, oltre a violare i vincoli del matrimonio, si configura anche come un 'valicamento' dei confini territoriali, e a ciò potrebbe alludere anche il nostro *Venere externa*. Come si è già accennato poco fa citando il caso di Enone e Paride, infatti, *externus*, oltre a significare "adulterino" (nel senso di "esterno al matrimonio"), può avere anche un'altra valenza<sup>268</sup>, quella di "straniero" (nel senso più immediato di "esterno al proprio popolo, alla propria terra"). Questa doppia valenza, del resto, si ritrova proprio nell'epistola di Enone, quando la fanciulla mette in guardia l'amato dal fidarsi di Elena, perché, come ora il tradito è Menelao, un domani sarà lui:

Ov. *Her.* 5, 101-3

ut minor Atrides temerati foedera lecti  
clamat et **externo** laesus **amore** dolet,  
tu quoque clamabis.

A prescindere dall'esempio di Enone, però, il parallelismo più evidente è quello con il testo dell'*Eneide*, dove spesso il futuro sposo di Lavinia viene definito come *gener*

---

<sup>265</sup> PAPAIOANNOU 2005, p. 122 richiama anche la risposta dura di Enea a Didone in Verg. *Aen.* 4, 338-9: *nec coniugis umquam / praetendi taedas aut haec in foedera veni*.

<sup>266</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.* In realtà, però, qualcosa di simile si ritrova anche in Prop. 1, 3, 43-4 (*interdum leviter mecum deserta querebar / externo longas saepe in amore moras*) e 2, 19, 16, in cui Properzio si compiace di immaginare Cinzia ballare con le gambe nude nella natura, purché non sopraggiunga nessun uomo (*omnia ab externo sint modo tuta viro*). Se è probabile che del primo *locus* properziano Ovidio possa essersi ricordato, BÖMER 1986, p. 129 diffida dal credere che qui ci possa essere un riferimento anche al secondo, come ritiene von Albrecht in HAUPT-EHWALD 1966, p. 384.

<sup>267</sup> Vd., ad es., Ov. *Her.* 5, 126, dove Enone, parlando di Elena, dice: *deseruit socios hospite capta deos*.

<sup>268</sup> Propende per questa doppia valenza MYERS 2009, p. 121. Singolare la tesi di HAUPT-EHWALD 1966, p. 384, secondo la quale l'aggettivo indicherebbe l'estraneità di Circe dal *pantheon* delle divinità autoctone.

*externus*, o con altre simili perifrasi che contengono l'aggettivo<sup>269</sup>. Ciò ha portato Casali<sup>270</sup> a sostenere che Ovidio voglia istituire un parallelismo tra Enea e Circe. Tale parallelismo, a mio parere, sottolinea un'analogia situazionale che mette in forte rilievo la scelta di Pico. Partendo dalla constatazione, infatti, che egli, nell'*Eneide*, è lo sposo di Circe, la sua professata fedeltà per la laziale Canente – e quindi, per 'l'opzione interna' piuttosto che per quella 'esterna' – può risultare vagamente ironica, o quantomeno strana: il lettore sa, infatti, che un altro Pico si era lasciato tentare ben volentieri da un amore esterno, per una straniera, esattamente come avrebbe poi fatto Latino, nello scegliere per la figlia il troiano Enea anziché il rutulo Turno. Nello stesso tempo, poi, dal momento che *Venus externa* significa pur sempre "amore extraconiugale", è alquanto paradossale che Pico si ritrovi a fare questa considerazione proprio a colei che nell'*Eneide* è la sua consorte...

Il contrasto tra indigeno e allogeno si ripete, infine, nell'*hapax*<sup>271</sup> ovidiano *Ianigena*, che fa il paio con il precedente *Titanida Circen*<sup>272</sup>: due accusativi alla greca sono sostituiti da due accusativi latinissimi, a rimarcare la preferenza di Pico per le origini autoctone<sup>273</sup> di Canente.

Iniziato con il dispregiativo *quaecumque es*, il breve intervento di Pico termina con il nome di Canente: un ultimo, amaro rovesciamento del discorso di Circe, che con gli occhi di Pico e con il suo proprio nome aveva rispettivamente aperto e chiuso la vana preghiera rivolta all'amato. Questa la reazione della figlia del Sole:

Ov. *Met.* 14, 382-5

Saepe retemptatis precibus Titania frustra  
 "non impune feres, neque" ait "reddere Canenti,  
 laesaque quid faciat, quid amans, quid femina, disces  
 [rebus" ait "sed amans et laesa et femina Circe"]

<sup>269</sup> Vd. Verg. *Aen.* 6, 93-4 (*causa mali tanti coniunx iterum hospita Teucris / externique iterum thalami*), 7, 98 (*externi venient generi*), 7, 367 (*si gener externa petitur de gente Latinis*), 7, 255-6 (*hunc illum fatis externa ab sede profectum / portendi generum*), 7, 270 (*generos externis adfore ab oris*) e 424 (*externusque in regnum quaeritur heres*). Simili usi si riscontrano anche in Prop. 2, 32, 31, in riferimento ad Elena (*Tyndaris externo patriam mutavit amore*) e in Ov. *Met.* 9, 19, in bocca all'Acheloo che corteggia Deianira (*nec gener externis hospes tibi missus ab oris*).

<sup>270</sup> Vd. CASALI 1995, pp. 70-1, la cui posizione viene riportata sia da GALASSO 2000, p. 1526 sia da HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>271</sup> Questo spiega anche come mai una parte della tradizione riporti *lanigenam*, che qui non ha senso. A conferma di *Ianigenam*, invece, si può citare il simile *Faunigenaeque domo*, detto della reggia di Latino in *Met.* 14, 449, o *Appenninigenae* [...] *Thyridis undis* in *Met.* 15, 432: Ovidio cerca di creare altisonanti epiteti per i personaggi e i luoghi del Lazio.

<sup>272</sup> La stessa *iunctura* si trovava anche in *Met.* 13, 966, allorché Glauco decide di recarsi da Circe (*prodigiosa petit Titanidos atria Circes*).

<sup>273</sup> Così MYERS 2009, p. 121. Ovviamente, nel caso di un Giano *Ionius*, tale autoctonia non sarebbe pura al cento per cento.

A tutta prima, ella non si dà per vinta: è proprio Circe, qui, colei che non riesce ad applicare su di sé il consiglio che aveva dato a Glauco (*spernentem sperne*), ritrovandosi ad inseguire chi non la vuole. Le preghiere, risultate tanto efficaci nello scatenare la potenza della magia sulla natura, vengono ripetute (*saepe retemptatis*) invano (*frustra*<sup>274</sup>): in questa insistenza di Circe che tenta e tenta ancora (da notare che *retempto* è forma che si ritrova per la prima volta in Ovidio<sup>275</sup>), sembra quasi di intravedere il destino a cui va incontro la figura della dea nelle *Metamorfosi*, condannata ad esporsi e ad essere continuamente rifiutata.

Abbandonata ogni speranza, non rimane a Circe che un'unica via: quella della vendetta, che, al contrario di quanto si era constatato con Glauco, viene preannunciata a parole. *Non impune feres*: così esordisce la dea, con un altro modulo di stampo epicheggiante (come il precedente *non effugies*), di cui spesso Ovidio si serve quando un personaggio, offeso, si appresta ad infliggere un tremendo castigo a chi l'ha provocato<sup>276</sup>. Interessante il confronto con un passo di Properzio, in cui la stessa espressione compare in un contesto analogo, dopo un invito al tradimento:

Prop. 1, 4, 15-18

Quo magis et nostros contendis solvere amores,  
hoc magis accepta fallit uterque fide.  
Non impune feres: sciet haec insana puella  
et tibi non tacitis vocibus hostis erit;

Basso cerca di allontanare Properzio da Cinzia invitandolo alla compagnia di altre ragazze, e il poeta, rivendicando la sua indiscussa fedeltà, lo mette in guardia: il suo atto gli procurerà l'eterna ostilità della donna amata. Sebbene chi ha istigato alla violazione della *fides* non sia colui che annuncia vendetta, ma, al contrario, colui che la subisce, la minaccia, in un caso e nell'altro, prepara il terreno al momento della rivalsa femminile. Se Cinzia viene chiamata *insana*, Circe fa riferimento alla violenta reazione delle donne innamorate e ferite, tra cui lei stessa si annovera.

<sup>274</sup> MYERS 2009, p. 121 accenna qui al motivo del fallimento della retorica, che, per BRUNELLE 2002, è il vero fallimento di Circe-amante. Su questo tema si tornerà approfonditamente in relazione all'episodio di Pomona e Vertumno.

<sup>275</sup> Vd. MYERS 2009, p. 121.

<sup>276</sup> Vd. *Met.* 2, 274, dove con questa frase Nettuno annuncia la sua vendetta su Laomedonte, *Met.* 11, 207, quando Giunone scatena la sua ira su Callisto (nella forma *haud impune feres*), e *Met.* 12, 265, quando Essadio si scaglia su Grineo. Per l'utilizzo del verbo in questa accezione, nel senso di "rimanere impunito" (colloquialmente, "passarla liscia"), vd. *OLD fero*, 37. La prima occorrenza si riscontra in Catull. 78b, 3-4: *verum id non impune feres: nam te omnia saecla / noscent et, qui sis, fama loquetur anus.*

Si potrebbero citare altri casi in cui Ovidio sfrutta il *topos* del “che cosa può fare una donna irata in amore?” con simili movenze retoriche. Si veda, ad esempio, il passo in cui Deianira, pazza di gelosia perché Ercole le preferisce Iole, e prima di risolversi a far dono al marito della veste di Nesso, passa in rassegna varie possibilità:

Ov. *Met.* 9, 149-51

Quid si me, Meleagre, tuam memor esse sororem  
forte paro facinus, quantumque iniuria possit  
femineusque dolor, iugulata paelice testor?

Il motivo, però, è già in Virgilio. Appena partiti da Cartagine, gli uomini di Enea vedono un gran fumo sollevarsi dalla città, ma non sanno che si tratta della pira su cui brucia il corpo di Didone. Tuttavia, consapevoli di quanto può scatenarsi una donna furiosa, presagiscono oscuramente la sventura:

Verg. *Aen.* 5, 4-7

Quae tantum accenderit ignem  
causa latet; duri magno sed amore dolores  
polluto, notumque furens quid femina possit,  
triste per augurium Teucrorum pectora ducunt.

Circe, dunque, si autodefinisce come una novella Didone, ma il pensiero non può non andare anche alle donne vendicative della sua famiglia, Fedra e Medea.

Prima di procedere oltre, è necessario occuparsi di una questione che riguarda l'autenticità del v. 385. Se Tarrant<sup>277</sup>, come già Korn, espunge l'esametro, Anderson è per il mantenimento<sup>278</sup>. Un certo successo ha avuto anche l'ipotesi di Postgate, che propone *rebus; at est et amans et laesa et femina Circe*; l'*at*, però, inserisce nel testo un'inesistente contrapposizione tra il v. 384 e la chiusa del discorso.

Di certo il verso, così com'è, non è sano<sup>279</sup>. Due sono i principali problemi che, nonostante i tentativi di difesa di Bömer<sup>280</sup>, ne rendono difficile l'accettazione: la

---

<sup>277</sup> TARRANT 2004, p. 426.

<sup>278</sup> Un riassunto della questione viene dato da BÖMER 1986, p. 130: addirittura vi fu chi (Merkel) volle eliminare anche il v. 384.

<sup>279</sup> Così MYERS 2009, p. 122 e HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>280</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 130, che, per quanto riguarda *rebus*, cita dei *loci* che, a suo parere, sarebbero analoghi al nostro. L'unico plausibile è Ov. *Met.* 13, 382-3, in cui la vittoria di Ulisse su Aiace nell'*armorum iudicium* mostra che cosa possa fare l'eloquenza (*mota manus procerum est, et quid facundia posset, / re patuit*). Per quanto riguarda *ait*, egli ne difende l'autenticità riportando casi in cui Ovidio, dopo aver già introdotto il discorso diretto di un personaggio da un verbo di dire, ne inserisce un altro a breve distanza senza che vi sia alcuna necessità di interrompere l'intervento di chi parla. Ciò avverrebbe, secondo lo studioso, per aumentare il *pathos* della scena, come si constata quando Niobe si rivolge disperata a Latona dopo la morte dei suoi figli, in Ov. *Met.* 6, 280-3: “*Pascere, crudelis, nostro, Latona, dolore, / pascere*” *ait* “*satiaque meo tua pectora luctu! / corque ferum satia!*” *dixit*

funzione da attribuire a *rebus*, che non appare molto convincente come dipendente da *disces* (“imparerai dai fatti”), nonché, soprattutto, la fastidiosa e ingiustificata ripetizione di *ait*, appena usato al v. 383.

Per quanto la soluzione rimanga oscura, bisogna sottolineare, però, che l’incertezza riguarda solo le prime tre parole dell’esametro, e non ne compromette affatto il senso complessivo: il nucleo *amans et laesa et femina Circe* è testimoniato concordemente da tutta la tradizione<sup>281</sup>, e non c’è motivo di sospettarne l’autenticità. Esso si inserisce benissimo, anzi, nell’*usus scribendi* ovidiano, come potrebbe essere testimoniato, ad esempio, da *Her.* 2, 65, quando Fillide dice: *sum decepta tuis et amans et femina verbis*. Se si rinunciasse al verso, invece, si sacrificerebbe una parte fondamentale della dichiarazione della dea, compromettendo tutto il delicato sistema di corrispondenze interne al testo che Ovidio è andato costruendo.

Iniziamo dal v. 684. Se la triplice ripetizione di *quid* e la posizione a metà verso di *faciat* caricano di un *pathos* acceso l’argomentazione, dividendo – almeno a livello visivo – *laesa* da *amans* da *femina*, il v. 685 riconduce ad un unico referente, Circe, le tre unità: è proprio Circe la donna, colei che ama, colei che è ferita! E questa specificazione è tanto più importante quanto Circe manca di nominare gli attributi suoi tradizionali, ovvero quelli di dea e maga. Sicuramente ella si servirà della magia per vendicarsi di Pico, ma non è questo l’importante nella definizione del suo stato: Circe si comporterà così solo in quanto donna innamorata e ferita.

Se, come si è detto, Ovidio diminuisce in qualcosa la complessità del personaggio omerico di Circe, questa diminuzione non si esplica nell’aver reso la dea una figura totalmente negativa, dominata dalla *libido*, bensì nell’aver fatto di lei semplicemente una donna, una donna offesa in amore. Normalizzandone e spiegandone le stranezze, Ovidio ha reso Circe ‘prevedibile’, meno misteriosa ed enigmatica<sup>282</sup>. I vv. 384-5, e il 385 in particolare, rendono questa prevedibilità palese: per questo hanno raccolto

---

“*per funera septem / efferor: exsulta victrixque inimica triumphal*!”. Qui il parallelismo con il nostro testo terrebbe; il problema, però, è che anche il v. 282, proprio per la fastidiosa ripetizione dei due verbi di dire, viene sospettato di interpolazione (vd. GALASSO 2000, p. 1032 e ROSATI 2009, pp. 291-2). Per una critica puntuale alle argomentazioni portate dallo studioso tedesco, vd. KENNEY 1988, p. 248.

<sup>281</sup> Così BÖMER 1986, p. 130, che, a partire da questa giusta considerazione, vuole salvare a tutti i costi il verso *in toto*.

<sup>282</sup> In questo mi trovo d’accordo con SEGAL 1968, pp. 437-8.

dei giudizi negativi<sup>283</sup>, o sono stati sospettati di inautenticità. Ma vi è un aspetto che li rende più interessanti di quanto si possa credere.

È stato notato<sup>284</sup> come Circe ripeta enfaticamente il nome di Canente alla fine del v. 383, specularmente a quanto aveva fatto Pico al v. 381. A ben vedere, però, non è solo il nome di Canente ad essere ripetuto due volte in questa posizione, ma anche quello di Circe. Ci troviamo di fronte, di conseguenza, ad un'alternanza tra il nome di Circe e quello di Canente, che, sempre a fine verso, si protrae già dal v. 376. Si forma, così, una struttura chiasmica in cui il nome della figlia del Sole compare all'inizio e alla fine, quello di Canente nel mezzo: *Circen* (v. 376) – *Canentem* (v. 381) – *Canenti* (v. 383) – *Circe* (v. 385). Risulta evidente che, se si elidesse il v. 385, questo gioco di specchi incrociato tra le due figure complementari verrebbe meno.

“Non infrangerò mai i vincoli matrimoniali”, afferma Pico, e il verbo che usa è *laedere*. Circe, nel rispondergli, gli ricorda che quella *laesa*, la donna che ama, spodestata dal suo legittimo ruolo di sposa, è lei, non Canente, e che lui, da quella sostituita, non ci tornerà più (*nec reddere Canenti*). Interpretati in questo modo, forse, i vv. 384-5 possono offrirci una lettura di Circe meno banale.

### 5.5 La metamorfosi di Pico e dei suoi compagni

Il dialogo tra Circe e Pico è l'inevitabile premessa dello scatenarsi della furia vendicativa della dea. Dopo l'analoga scena in cui è respinta da Glauco, non stupisce che tale furia si espliciti attraverso il ricorso alla magia:

Ov. *Met.* 14, 386-86

Tum bis ad occasus, bis se convertit ad ortus,  
ter iuvenem baculo tetigit, tria carmina dixit.  
Ille fugit, sed se solito velocius ipse  
currere miratur: pennas in corpore vidit,  
seque novam subito Latiis accedere silvis  
indignatus avem, duro fera robora rostro  
figit et iratus longis dat vulnera ramis;  
purpureum chlamydis pennae traxere colorem;  
fibula quod fuerat vestemque momorderat aurum,  
pluma fit, et fulvo cervix praecingitur auro,  
nec quidquam antiquum Pico nisi nomina restat.

---

<sup>283</sup> Vd. GALASSO 2000, p. 1526, che afferma che la ripetizione della stessa “formulazione retorica ai vv. 384sg., con la sua insistenza forte su un unico punto, è sintomatica della perdita di quel delicato equilibrio tra generosità e imprevedibile malvagità che si aveva nella figura omerica”.

<sup>284</sup> Vd. MYERS 2009, p. 121.

Rispetto a quanto si è letto nell'episodio di Circe e Glauco, qui ci sorprende una novità: se, respinta da Glauco, Circe aveva scatenato i suoi terribili poteri su Scilla, ora ella sceglie di punire Pico, non Canente. In questo caso, dunque, la figlia del Sole rovescia il comportamento che aveva tenuto allorché si era vendicata di Glauco:

Ov. *Met.* 14, 40-2

Indignata dea est et laedere quatenus ipsum  
non poterat (nec vellet amans), irascitur illi,  
quae sibi praelata est;

*Laedere* è il verbo che abbiamo appena incontrato nello scambio di battute tra Pico e Circe, e che ne dimostra tutta l'impotenza: la dea, infatti, non poteva<sup>285</sup> fare del male a Glauco, né, amandolo, avrebbe mai voluto recargli un danno. Non le rimaneva, dunque, che infierire su Scilla. Come mai, allora, non si comporta così anche con Canente? Perché si vendica sull'amato? Nell'universo della mitologia, si tratta di un'eccezione: in presenza di un rivale, è lui, solitamente, che viene colpito. Basti pensare a Polifemo, che si scaglia su Aci ma non tocca Galatea; o alla stessa Medea, che, pur volendo punire Giasone, non lo fa direttamente su di lui, ma uccide la rivale.

La vendetta ricade sull'amato solo nel caso in cui non vi sia un terzo che gode già dei favori che si vorrebbero per sé, ovvero quando il rifiuto non abbia altra causa se non il disprezzo dell'amato stesso. Così si comporta, ad esempio, Fedra: ella denuncia Ippolito e ne desidera la rovina, ma non ha rivali nel cuore del giovane. Il responsabile di un amore non corrisposto, in sostanza, è colui che si ama solo se non ha un *partner*; se ce lo ha già, allora diventa quello il 'nemico', il 'colpevole'.

Perché, dunque, Circe infierisce su Pico e non su Canente? La risposta è già stata data: perché l'introduzione di Canente è venuta a modificare una situazione originale che prevedeva la coppia Pico-Circe, senza che si ponesse il problema di una rivale. Nessun motivo di gelosia aveva scatenato la metamorfosi di Pico in picchio; questa, però, è la strada intrapresa da Ovidio, che riapplica con meno successo lo schema che aveva funzionato bene nei due precedenti triangoli amorosi.

Di certo, però, non può sfuggire che il procedimento magico per mezzo del quale Circe trasforma Pico è piuttosto 'gentile': nessun veleno per lui, nessuna pozione.

---

<sup>285</sup> Generalmente si spiega questo *non poterat* con la natura divina di Glauco: Circe non poteva fare del male ad un dio come lei. La stessa considerazione potrebbe essere avanzata ora per Pico: la dea si vendica su di lui perché Canente era immortale. In definitiva, dunque, si potrebbe affermare che Circe si vendichi sull' 'elemento umano' a sua disposizione. Sicuramente, però, un dio può trovare dei modi per vendicarsi su un altro dio, soprattutto se ci si muove nell'ambito di divinità minori come quelle dei nostri episodi, e in particolar modo le ninfe: basti pensare a Giunone che condanna Eco a ripetere solo le parole finali dei discorsi degli altri (*Met.* 3, 359-69).

Semplicemente, dopo essersi girata due volte in direzione dell'oriente, due dell'occidente (quasi a volersi propiziare il padre, il Sole, seguendone il corso da est verso ovest<sup>286</sup>), la dea tocca tre volte<sup>287</sup> Pico con la sua bacchetta, pronunciando degli incantesimi. L'agire della dea sarebbe in perfetto parallelismo con quello dell'*Eneide*, se i *venena* citati in Verg. *Aen.* 7, 190 (*aurea percussum virga versumque venenis*) si intendono semplicemente come "incantesimi"<sup>288</sup>; in caso contrario, Ovidio avrebbe addirittura 'addolcito' il modello virgiliano.

Per spiegare questa stranezza, si è detto che le azioni della dea devono rimanere avvolte in un'aura di mistero, senza che vi sia da individuare né un senso né un procedimento sempre uguale e riconoscibile<sup>289</sup>. Non è necessario, dunque, che la figlia del Sole si serva sempre di tutti i mezzi magici a sua disposizione. Anzi, sembra addirittura che Ovidio si diverta a presentarci in combinazioni diverse: torsione del corpo-canto-bacchetta, come qui; veleno-bacchetta, come in *Met.* 14, 277-8, nella trasformazione dei compagni di Ulisse, e come, in questo episodio, nella metamorfosi del seguito di Pico; veleno-canto-bacchetta, come in *Met.* 14, 299-301, nella riconversione in uomini di Macareo e compagni; veleno-canto, come in *Met.* 14, 55-8, nella contaminazione delle acque in cui si immergerà Scilla. Non può sfuggire, tuttavia, che esclusivamente nella metamorfosi di Pico mancano le erbe, le famose erbe che cadono di mano a Circe quando vede l'amato.

Si può obiettare che ciò accade perché ella viene presa alla sprovvista: non ha pozioni già pronte con sé fuori dal suo palazzo e deve necessariamente farne a meno. Se tutto questo è vero, sta di fatto che, se Ovidio avesse voluto che Circe usasse un qualche tipo di veleno, glielo avrebbe fatto usare. Che la pozione manchi, invece, ci

---

<sup>286</sup> A parere di HAUPT-EHWALD 1966, p. 385, invece, la *conversio* sia ad occidente che ad oriente si dovrebbe spiegare come una sottomissione prima alle divinità ctonie e poi a quelle del cielo, ma secondo BÖMER 1986, p. 131 non ci sono sufficienti prove a riguardo. È vero, però, che normalmente gli oranti si rivolgono verso est quando pregano (per occorrenze, vd. MYERS 2009, p. 122), mentre di streghe che si rivolgano a ovest per i loro riti magici non ci sono altre attestazioni: è per questo che l'ipotesi di un atto d'omaggio al Sole risulta la più convincente. In generale, come notano sia BÖMER 1986, pp. 131-2 che HARDIE [2015] *ad loc.*, la *conversio* nei riti di magia è piuttosto rara. Si può citare, però, l'esempio di *Met.* 7, 189, in cui Medea *ter convertit* (ma non si dice in che direzione).

<sup>287</sup> Riguardo alla presenza costante del numero tre nei riti di magia, vd. MYERS 2009, pp. 65 e 122 e BÖMER 1986, pp. 25 e 131. Anche nella trasformazione di Scilla Circe *ter noviens carmen magico demurmurat ore* (*Met.* 14, 58). Altri casi che si potrebbero citare sono quelli della maga massila in Verg. *Aen.* 4, 510-1 (*ter centum tonat ore deos Erebumque Chaosque / Tergiminamque Hecaten, tria virginis ora Dianae*) e di Medea in *Met.* 7, 189-191 (*ter se convertit, ter sumptis flumine crinem / inroravit aquis ternisque ululatibus ora / solvit*) e 7, 261 (*terque senem flamma, ter aqua, ter sulphure lustrat*).

<sup>288</sup> Così PAPAIOANNOU 2005, pp. 118-9, sulla scorta del parallelismo con Didone in Verg. *Aen.* 1, 688, dove Venere ordina a Cupido: *occultum inspire ignem fallasque veneno*.

<sup>289</sup> Su questo aspetto insiste BÖMER 1986, p. 131.



fa capire come, nel trasformare Pico, la dea usi un certo riguardo: in un'altra tradizione, egli era pur sempre stato il suo sposo...

Toccato dalla verga della dea, il giovane, spaventato, inizia a correre, ma nota, stupefatto (*miratur*<sup>290</sup>), di correre più veloce del solito: *solito velocius*. La *iunctura* è una brachilogia, che sembra quasi rendere anche sul piano testuale la velocità della scena. Concordemente a quella rapidità che era stata la sua caratteristica più spiccata, Pico viene trasformato in un istante e corre mentre viene trasformato, corre fino a prendere il volo: la sua è una metamorfosi di velocità (*subito*) e in velocità (*fugit, currere*). La fauna dei boschi del Lazio, nei quali fino ad un momento prima il re si era inoltrato come cacciatore, è accresciuta di una nuova specie: *seque novam subito Latiis accedere silvis indignatus avem*<sup>291</sup>, laddove *novus* – come sempre nel poema in riferimento a metamorfosi – si carica della doppia valenza di “nuovo” e “strano”, in quanto mai visto prima<sup>292</sup>. *Novam [...] avem*, iperbato di eccezionale estensione, permette al poeta di creare un accostamento visivo molto efficace: quello tra *avis* e *indignatus*. Trovandosi fianco a fianco, *indignatus* anticipa una caratteristica che, propria del Pico-uomo nel momento della metamorfosi, sarà prerogativa perenne del Pico-uccello: l'ira (*iratus*). Così si spiega la furia con cui il picchio infligge violenti colpi di becco al tronco e ai rami degli alberi<sup>293</sup>: *duro fera robora rostro / figit*. Da più parti è stato sottolineato<sup>294</sup> come sia inusuale che i rami degli alberi vengano chiamati *fera*. Molto più appropriato sarebbe che fossero detti *dura*, e che *ferus* fosse, piuttosto, il becco. Da qui Myers e Hardie<sup>295</sup> hanno ipotizzato la presenza di una doppia enallage, che si potrebbe spiegare con la volontà di fare dei *fera robora* le nuove fiere (*ferae*) su cui si avventa il cacciatore Pico; da questo punto di vista, non sarebbe casuale che *figit* ricordi *fixuros apros* del v. 343, e che con la nuova arma costituita dal suo becco il picchio infligga delle ferite alle piante (*dat vulnera*).

---

<sup>290</sup> Simile reazione ha anche Atteone quando si accorge di essere stato trasformato in cervo in *Met.* 3, 198-9 (*fugit Autonoeius heros / et se tam celerem cursu miratur in ipso*). Per l'ammirazione come classica reazione alla metamorfosi (sia da parte di chi la sperimenta sia di chi l'assiste), vd. ROSATI 1983, p. 143. Per ulteriori occorrenze, vd. BÖMER 1986, p. 131.

<sup>291</sup> *Subito*, che si accompagna a *novus* nella descrizione di una metamorfosi, a renderne la simultaneità accanto alla stranezza meravigliosa, anche in *Met.* 13, 893-4, in riferimento a Aci: *miraque res, subito media tenus exstitit alvo / incinctus iuvenis flexis nova cornua cannis*.

<sup>292</sup> Così MYERS 2009, p. 122, che rimanda ad HOPKINSON 2000, p. 230.

<sup>293</sup> GALASSO 2000, p. 1526 nota come il picchio propriamente colpisca il tronco, non i rami degli alberi, e attribuisce la svista alla scarsa competenza zoologica di Ovidio, dimostrata anche nel descrivere un inesistente picchio.

<sup>294</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 132 e MYERS 2009, pp. 122-3.

<sup>295</sup> MYERS 2009, p. 123 e HARDIE [2015] *ad loc.*

Tuttavia, per Pico la caccia era una passione: qui, invece, egli sembra infierire sugli alberi solo per trovare sfogo alla propria rabbia. Il suo atteggiamento ostile, dunque, non pare abbia nulla a che vedere con il suo carattere precedente. Lo stesso, del resto, era già accaduto a Scilla, creatura mite e timida che, per vendicarsi di Circe, aveva colpito la flotta di Ulisse al suo passaggio per lo Stretto di Messina (*Met.* 14, 71, in *Circes odium sociis spoliavit Ulixen*). Sia Pico che Scilla perpetuerebbero, dunque, nella loro nuova identità, il loro odio per Circe, differenziandosi, in questo, dalla tradizione omerica<sup>296</sup>, secondo la quale le creature metamorfizzate dalla dea sviluppavano nei suoi confronti un atteggiamento servile e quasi adulante (così anche in *Ov. Met.* 14, 255-9).

C'è da dire, però, che, se il nuovo aspetto di Scilla era orribile, con Pico Circe si mostra 'magnanima'<sup>297</sup>, quasi restituendolo alla sua vera vocazione: concordemente alla descrizione del giovane all'inizio dell'episodio, infatti, egli sembrava essere un amante della vita selvatica più che uno sposo devoto e un re 'sedentario'. La descrizione del picchio, inoltre, ci presenta in atto ciò che in Virgilio era l'immagine statica di un'opera d'arte. Ovidio, cioè, amplia il virgiliano *fecit avem Circe sparsitque coloribus alas* (*Verg. Aen.* 7, 191), precisando meglio da dove derivino, al picchio, quei colori indicati genericamente nell'*Eneide*<sup>298</sup>. Così, il piumaggio della nuova creatura si riveste del rosso del mantello, mentre l'oro della fibbia che teneva fissa la veste<sup>299</sup> si tramuta in una striscia dello stesso colore, intorno al collo.

Non si può fare a meno di precisare che il picchio qui descritto non corrisponde alla descrizione di alcun picchio esistente<sup>300</sup>: di certo non del *picus Martius*, identificato con un volatile di colore nero, né del cosiddetto *picus viridis*<sup>301</sup>, che, pur presentando una striscia rossa sul capo, è, come dice il nome stesso, di piumaggio

---

<sup>296</sup> Vd. *Hom. Od.* 10, 212-9.

<sup>297</sup> Non secondo SEGAL 1991, p. 106, secondo il quale la trasformazione di Pico sarebbe un'altra metamorfosi degradante, verso il basso, che conferma come il Lazio non sia affatto il luogo tranquillo e pacifico che si vorrebbe contrapporre all'oriente greco.

<sup>298</sup> Anche per GALASSO 2000, p. 1527 Virgilio avrebbe esercitato su Ovidio un "influsso coloristico".

<sup>299</sup> Per l'immagine della fibbia che tiene ("morde") la veste, vd. *Met.* 8, 318 (*summam mordebat fibula vestem*) o *Aen.* 12, 274 (*laterum iuncturas fibula mordet*). A parere di MYERS 2009, p. 123, la continuità tra la vecchia e la nuova identità di Pico è sottolineata dalla ripetizione *aurum/auro* a fine verso in due esametri consecutivi. BÖMER 1986, p. 133, invece, sottolinea come la normale costruzione del v. 394 sarebbe *aurum, quod fibula fuerat*: continua l'ardita disposizione delle parole nel verso. Anche HARDIE [2015] *ad loc.* trova indesiderabile la ripetizione *aurum/auro*, e goffo il cambio di soggetto *fibula-aurum*, così che sembra propendere per la soluzione di Bothe, *vestisque momorderat oram*. Sia le obiezioni di Hardie che la lezione di Bothe paiono del tutto ingiustificate.

<sup>300</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 133, MYERS 2009, p. 122 e ÁLVAREZ MORÁN-IGLESIAS MONTIEL 2009, p. 20.

<sup>301</sup> Per maggiori informazioni e riferimenti bibliografici al riguardo, vd. MYERS 2009, p. 122.

giallo-verde<sup>302</sup>. Si è sostenuto, perciò, che Ovidio abbia lavorato un po' di fantasia: quella che doveva rimanere impressa era l'immagine di un animale colorato, a prescindere dalla fedele disposizione del rosso e del giallo sul suo corpo. Ciò è confermato dal confronto con alcune delle descrizioni che il poema ci offre in merito alla trasformazione *in avem*:

Ov. *Met.* 5, 670-6

conantesque loqui et magno clamore protervas  
intentare manus pennas exire per unguis  
adspexere suos, operiri brachia plumis,  
alteraque alterius rigido concretere rostro  
ora videt volucresque novas accedere silvis;  
dumque volunt plangi, per brachia mota levatae  
aere pendebant, nemorum convicia, picae.

Ov. *Met.* 14, 498-507

vox pariter vocisque via est tenuata, comaeque  
in plumas abeunt, plumis nova colla teguntur  
pectoraque et tergum, maiores brachia pennas  
accipiunt, cubitique leves sinuantur in alas;  
magna pedis digitos pars occupat, oraque cornu  
indurata rigent finemque in acumine ponunt.  
Hunc Lycus, hunc Idas et cum Rhexenore Nycteus,  
hunc miratur Abas, et dum mirantur, eandem  
accipiunt faciem, numerusque ex agmine maior  
subvolat et remos plausis circumvolat alis.

Il primo testo si riferisce alla trasformazione in gazze delle Ematidi<sup>303</sup>, il secondo a quella in volatili simili a cigni di Acmon e compagni. Come si può notare, in ambo i casi la descrizione si concentra più sugli ovvi aspetti di una metamorfosi in uccello: la crescita del piumaggio, la mutazione delle braccia in ali, della bocca in becco *etc...* Nel caso di Pico, invece, un'unica caratteristica viene evidenziata: il piumaggio colorato, che fa, del picchio, un animale gradevole alla vista. Si è sottolineato già come la *famula* inviti Macareo a considerare la bellezza della statua del re, e a immaginarne da lì la *forma* originaria. Nel realizzare la metamorfosi del giovane, è

---

<sup>302</sup> Secondo GALASSO 2000, p. 1527, invece, l'animale descritto corrisponderebbe ad un *merops apiaster* (che, però, ha il petto celeste): questa era una delle varie ipotesi già sostenute da MACKAY 1975, pp. 272-5. Più fedele alla zoologia è Sil. 8, 442, che specifica che Circe diffuse sul corpo del picchio un colore giallo-zafferano: *sparsit croceum plumis fugientis honorem*.

<sup>303</sup> La probabile esistenza di un collegamento tra Pico-picus e le Ematidi-picae è segnalato da *videt volucresque novas accedere silvis* in *Met.* 5, 674, ripreso dal nostro *seque novam subito Latiis accedere silvis indignatus avem*.

come se la figlia del Sole compisse un'opera d'arte nella natura, e la riproducesse poi in una scultura<sup>304</sup>.

Il resoconto della trasformazione termina con la spiegazione eziologica del nome del picchio, unica cosa rimasta al re della sua antica identità umana<sup>305</sup>. Pico, dunque, ha perso coscienza ed intelletto; per questo motivo, egli non reagisce alle invocazioni dei compagni, né cerca di farsi riconoscere:

Ov. *Met.* 14, 397-402

Interea comites, clamato saepe per agros  
nequiquam Pico nullaque in parte reperto,  
inveniunt Circe (nam iam tenuerat auras  
passaque erat nebulas ventis ac sole recludi)  
criminibusque premunt veris regemque reposcunt  
vimque ferunt saevisque parant incessere telis.

La scorta del re si mette alla ricerca di Pico, chiamandolo per nome, ma a questo nome non corrisponde più alcuna persona. La futilità di tali tentativi, espressa da *nequiquam*, riecheggia<sup>306</sup> il *nec quicquam* del v. 396: è inutile chiamare Pico, Pico non è più. Ben diversa, invece, era stata la situazione quando era sparito Atteone, trasformato in cervo, e i suoi compagni avevano iniziato a cercarlo. L'animale, sentendo il suo nome, aveva voltato il capo, ma inutilmente:

Ov. *Met.* 3, 242-50

At comites rapidum solitis hortatibus agmen  
ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt  
et velut absentem certatim Actaeona clamant  
(ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur  
nec capere oblatae segnem spectacula praedae.  
Vellet abesse quidem, sed adest; velletque videre,  
non etiam sentire canum fera facta suorum.  
Undique circumstant, mersisque in corpore rostris  
dilacerant falsi dominum sub imagine cervi

---

<sup>304</sup> Si richiamano ancora le considerazioni di HARDIE 2002b, pp. 62ss. sulla funzione monumentale ed eternatrice dell'opera d'arte e della metamorfosi, che hanno entrambe il compito di fissare il ricordo della persona scomparsa, mantenendone alcune caratteristiche, ma riportandole in una nuova forma (pp. 81-2).

<sup>305</sup> In verità, come si è appena sottolineato, Pico della sua vita precedente mantiene bellezza e velocità. Tuttavia, qui Ovidio applica un *topos* molto frequente: vd. HARDIE [2015] *ad loc.*, che cita *Met.* 15, 429-30: *Oedipodioniae quid sunt, nisi nomina, Thebae? / Quid Pandioniae restant, nisi nomen, Athenae?* Un caso analogo al nostro citato dallo studioso è quello della città di Ardea, dalle cui ceneri si vede levarsi un uccello che sembra ricordare l'aspetto della città conquistata, e ne conserva anche il nome: *Met.* 14, 578-80, *et sonus et macies et pallor et omnia, captam / quae deceant urbem, nomen quoque mansit in illa / urbis, et ipsa suis deplangitur Ardea pennis.*

<sup>306</sup> L'osservazione è di HARDIE [2015] *ad loc.*

Insieme a pochissimi altri casi nel poema<sup>307</sup>, Atteone mantiene la propria antica coscienza umana. Ciò è funzionale alla transitorietà della metamorfosi che si constata sia nella sua storia che in quella delle stesse vittime della magia di Circe. La persistenza del pensiero, in Atteone così come in Macareo, serviva a rendere meglio la tragicità della loro situazione<sup>308</sup>, ma, insieme, ne indicava l'irrisolutezza, quasi anticipando la reversibilità della metamorfosi. Per Pico, invece, la trasformazione è definitiva, e, in quanto tale, una volta terminata, non interessa più.

Il *focus* del racconto, così, torna, a sorpresa, su Circe: il passaggio è ben espresso dalla struttura chiasmica dei vv. 398-9, in cui i compagni di Pico, invece che nel re, si imbattono nella dea (*Pico nullaque in parte reperto e inveniunt Circen*). Sembra quasi che la nuova preda della battuta di caccia sia lei, che si vede un'altra volta presa alla provvista: prima nell'incontro con Pico, poi in quello con i suoi compagni.

È stato notato<sup>309</sup> come la scena rappresenti un rovesciamento di Hom. *Od.* 10, 321-2, poiché non è Ulisse che viene in soccorso – e con successo – dei suoi compagni, ma sono i compagni che tentano di aiutare – invano – il loro re. Così, *vim ferunt*, espressione utilizzata normalmente per indicare una violenza compiuta (e che può esplicarsi sia nei termini di un'aggressione armata che sessuale), ha qui, invece, una funzione *de conatu*<sup>310</sup>. A questa minaccia, poi, Circe è capace di reagire prontamente, al contrario dell'atteggiamento da supplice che aveva assunto nei confronti di Ulisse nell'*Odissea* (Hom. *Od.* 10, 321ss.) e nelle stesse *Metamorfosi* (Ov. *Met.* 14, 293-6). Se, nel poema omerico, ella, vista l'impotenza dei propri mezzi magici, non aveva esitato ad ammettere la sconfitta, prostrandosi supplice ed impaurita ai piedi dell'eroe greco, nel nostro caso, invece, i compagni di Pico si servono di armi 'tradizionali', che la dea è capace di contrastare facilmente. Si potrebbe obiettare che anche Ulisse mostra un'arma per minacciare Circe, ma non è

---

<sup>307</sup> Si rimanda a ROSATI 1983, pp. 110-4, dove si elencano i pochissimi casi di metamorfosi in animale nel poema (Io, Callisto, Atteone), in cui il trasformato mantiene la sua coscienza umana (vd. *mens [...] pristina mansit* di *Met.* 3, 203). In tutti questi casi, però, coloro che hanno subito la metamorfosi non sono i primi esemplari di una specie animale che con la loro trasformazione viene ad essere costituita (come accade normalmente nel poema), ma si trovano nel corpo di un animale già esistente, che fa quasi da maschera (transitoria) alla loro identità, che si mantiene intatta. Di questo problema si occupa diffusamente FRÉCAUT 1985.

<sup>308</sup> Nel caso di Atteone, il mantenimento dell'intelletto umano è fondamentale per rappresentare il dramma dell'afasia (vd. le considerazioni espresse a riguardo da J. P. Schwindt nel corso del ciclo di lezioni tenute nel semestre invernale 2014/15 alla Ruprecht Karls Universität di Heidelberg sulle *Metamorfosi* di Ovidio, che confluiranno presto in un volume). Lo stesso dramma si può ritrovare nei compagni di Ulisse metamorfizzati da Circe.

<sup>309</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>310</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 134, che sottolinea come l'espressione sia equivalente a *vim parant*.

questo atto che ne provoca la sottomissione: ella si spaventa perché Ulisse ha sguainato la spada dopo essersi rivelato immune ai suoi incantesimi, non prima. La figlia del Sole, dunque, si mostra supplice solo quando sa che la sua magia non ha alcun potere. E ciò non accade solo nell'episodio odissiaco, ma anche quando, nelle *Metamorfosi*, ella cerca di ottenere, invano, l'amore di chi ama.

Un'ultima considerazione va fatta in merito al contenuto della parentesi ai vv. 399-400: quando i compagni di Pico trovano la dea, lei è intenta a dissipare l'aria e a permettere che le nuvole siano disperse dal sole e dal vento. Questo breve inciso non è stato tenuto in grande considerazione: al più, si è constatato semplicemente come Circe capovolga quanto aveva artificialmente creato ai vv. 369-70<sup>311</sup>. Tuttavia, il passo si presta a due importanti osservazioni. In primo luogo, non è la prima volta che la dea inverte un suo precedente incantesimo: basti pensare alla contro-metamorfosi degli uomini di Ulisse in Hom. *Od.* 10, 391ss. e Ov. *Met.* 14, 277ss. In secondo luogo, in *tenuaverat auras*<sup>312</sup> è contenuta una chiara allusione al destino di Canente: la ninfa, *rarior arte canendi*, finirà per dissolversi nell'aria: *tenues liquefacta medullas / tabuit inque leves paulatim evanuit auras* (vv. 431-2). Come il marchingegno magico creato da Circe, alla fine, si rarefa e scompare, così accadrà per l'invenzione ovidiana di Canente. Non solo: questi pochi versi ci provano come la magia di Circe possa andare in tutte le direzioni, perché la dea sa sconvolgere la natura e sa riportarla alla normalità, sa annuvolare il cielo e far tornare il sereno<sup>313</sup>: la magia di Canente è del tutto superflua, assorbita dalla poliedricità dei poteri di Circe.

Ciononostante, si deve ammettere che è normale che questa azione 'benefica' della dea sulla natura sia passata inosservata. I versi che seguono, infatti, ci mostrano la Circe più sfrenata e 'stregonesca' che mai sia stata raccontata:

Ov. *Met.* 14, 403-11

Illa nocens spargit virus sucosque veneni  
et Noctem Noctisque deos Ereboque Chaoque  
convocat et longis Hecaten ululatibus orat.  
Exsiluere loco (dictu mirabile) silvae,  
ingemitque solum, vicinaque palluit arbor,  
sparsaque sanguineis maderunt pabula guttis,  
et lapides visi mugitus edere raucos  
et latrare canes et humus serpentibus atris  
squalere et tenues animae volitare silentum.

---

<sup>311</sup> Vd. MYERS 2009, p. 123.

<sup>312</sup> Non concordo con HARDIE [2015] *ad loc.*, che si limita ad osservare come l'espressione sia quasi ossimorica, "dato che *tenues* è un epiteto convenzionale di *aurae*".

<sup>313</sup> Vd. TUPET 1976, pp. 399-400: questo significa che Circe ha anche un controllo sui venti.

Circe dà prova delle più terrificanti magie, e senza che ce ne sia bisogno<sup>314</sup>: le vittime su cui si scaglia, infatti, sono relativamente insignificanti, ed ella avrebbe potuto trasformarle senza sconvolgere la natura intorno<sup>315</sup>. Siamo di fronte a quella che Bömer chiama la “discordanza degli elementi”<sup>316</sup>: il momento più importante del racconto – nonché causa della sua esistenza – è quello della metamorfosi di Pico, ma è sul paesaggio surreale che accompagna l’ininfluente trasformazione dei *comites* che si concentra la *famula*. Il suo punto di vista è probabilmente un fattore di non scarso rilievo nel capire come mai Ovidio si dilunghi tanto. Raccontando nei dettagli le prodigiose magie di Circe, ella riesce a dimostrare la potenza della sua padrona, distraendo contemporaneamente Macareo (ovvero il lettore del poema) dal dato di fatto fondamentale che emerge dalla narrazione: il dispiegamento di mezzi magici di cui dà prova Circe è conseguenza di un suo fallimento, non di una sua vittoria.

Lo sconvolgimento arrecato sulla natura viene solitamente<sup>317</sup> descritto come il compimento della trasformazione della *dea* Circe nella *maga* Circe: se ancora si avesse avuto qualche dubbio a riguardo, la vera indole della figlia del Sole e la sua sfrenata sensualità verrebbero ora chiaramente alla luce, in una sorta di *climax* crescente di malvagità con la quale, significativamente, ella esce di scena.

Tra i passi che vengono citati per provare la definitiva assimilazione di Circe al mondo della ‘magia nera’, troviamo, ovviamente, non solo le rappresentazioni ovidiane di Medea (in particolare, i già parzialmente riportati *Met.* 7, 188-219 e *Her.* 6, 83-944), ma anche quelle di personaggi di minor livello, come la Dipsas di *Am.* 1, 8 e la maga massila di *Aen.* 4, 487-91. Una rapida scorsa di questi testi, infatti, permette subito di notare come, di tutti i vari prodigi di cui esse sono capaci, non ne manchi nessuno nel nostro ‘elenco’. Si ha quasi l’impressione che Ovidio stia costringendo Circe ad un *tour de force*, terminato il quale, in effetti, ben poco rimane dell’originario personaggio omerico.

In primo luogo, la figlia del Sole ritorna ai suoi filtri, che ella diffonde nell’ambiente circostante come aveva già fatto quando aveva inquinato le acque in cui si era bagnata Scilla (*Met.* 14, 55-7, *hunc dea praevitiat portentificisque venenis /*

---

<sup>314</sup> Così anche GALASSO 2000, p. 1527.

<sup>315</sup> Così HARDIE [2015] *ad loc.* Già FRÄNKEL 1945, p. 223, n. 91 parla di una sorta di *anticlimax* per il lettore, che ha visto altre numerose metamorfosi portate a compimento dalla dea senza bisogno di accessori tanto spettacolari.

<sup>316</sup> BÖMER 1986, p. 135.

<sup>317</sup> Vd. GALASSO 2000, p. 1527, SEGAL 1968, p. 438 e 2002, p. 24, SIMON 2011, p. 126.

*inquinat; hic fusos latices radice nocenti / spargit*). In quel caso, però, il lettore aveva potuto seguire la dea nella preparazione del veleno (*Met.* 14, 43-4, *protinus horrendis infamia pabula sucis / conterit et tritis Hecateia carmina miscet*); qui, invece, i malefici succhi compaiono all'improvviso. Ciò ci conferma che Circe non aveva usato pozioni con Pico non perché non le avesse, ma perché con lui non le aveva volute usare. Parola chiave, da questo punto di vista, è *nocens*<sup>318</sup>: con i compagni del re la dea non ha alcun riguardo, e sfoga su di loro quell'ira cieca che sull'amato, nonostante le dichiarazioni, non era riuscita a riversare fino in fondo.

È come se, in sintesi, la vendetta di Circe imperversasse in ritardo e obliquamente, sull'oggetto sbagliato. Così si spiega anche l'invocazione alle divinità infernali, che conferisce alla scena un *pathos* sproporzionato sia al momento sia allo *status* di Circe. Ella, infatti, è una dea, e nessun dio ne chiama altri in aiuto quando è in azione, perché non ne ha bisogno. Qui, però, più importante di queste incongruenze è la volontà di creare un'atmosfera cupa, surreale, che faccia dimenticare la grazia leggera con cui Circe aveva trasformato Pico: questa sì che è la dimostrazione di cosa sia capace di fare una donna innamorata e ferita (*amans et laesa et femina*)!

Dal punto di vista testuale, è possibile ritrovare riprese incrociate al testo virgiliano. In *Aen.* 4, 510-1, la maga massila, consultata da Didone, prega l'Erebo, la Notte ed Ecate (*ter centum tonat ore deos, Erebumque Chaosque / tergemnamque Hecaten*), invocate anche dalla Sibilla all'ingresso dell'Averno in *Aen.* 6, 247 (*voce vocans Hecaten caeloque Ereboque potentem*). Nello specifico, poi, *Noctem Noctisque deos* è una ripresa di *Aen.* 7, 138 (*Noctem Noctisque signa*), quando Enea, riconosciuta la terra predestinata, eleva una preghiera agli dei<sup>319</sup>. Ma anche Medea si rivolge alla Notte e a Ecate in *Met.* 7, 192 ("*Nox*" ait "*arcanis fidissima*") e 194 (*triceps Hecate*). In pochi versi, dunque, sono contenuti rimandi a testi in cui le divinità infernali<sup>320</sup> sono invocate in situazioni molto diverse (incantesimi d'amore, riti propiziatori, preghiere di ringraziamento, richieste d'aiuto...), ma sempre importanti: ancora una volta, si constata la futilità della loro presenza qui.

---

<sup>318</sup> *Inspiratque nocens virus* è detto dell'Invidia che si impadronisce di Aglauro in *Met.* 2, 800, dove i propositi malevoli sono altrettanto manifesti.

<sup>319</sup> A parere di HARDIE A. 2010, pp. 24-5 il parallelismo testuale rafforzerebbe l'analogia tra il ruolo di straniero esercitato sia da Enea che da Circe.

<sup>320</sup> L'Erebo e il Caos evocano chiaramente gli Inferi (per occorrenze, vd. BÖMER 1986, p. 135 e MYERS 2009, p. 124), per quanto il Caos rimandi anche all'apertura del poema, come a voler indicare lo sconvolgimento della natura apportato da Circe (così MYERS 2009, p. 124).



Quanto agli ululati<sup>321</sup>, spesso associati ad Ecate e ai rituali di stregoneria<sup>322</sup>, si può osservare che, in Verg. *Aen.* 7, 18, Enea e compagni sentono ululare i lupi tenuti in cattività dalla dea (*magnorum ululare luporum*). In contrasto con l'immagine omerica di Circe, di così misterioso *charme*, ella si trasforma in una figura demoniaca, e riproduce in se stessa il medesimo slittamento verso il brutale e il violento che Virgilio ha applicato ai prigionieri della dea, non più asserviti animali da cortile ma fiere crudeli<sup>323</sup>. La stessa immagine è ripresa poco dopo, nel latrato dei cani infernali, che ricorda quello dei musci canini con cui Circe aveva deturpato il ventre di Scilla (*Met.* 14, 60-1, *sua foedari latrantibus inguina mostri / adspicit*): anche in quel caso si era avuta un'anticipazione della 'deriva stregonesca' a cui sarebbe andato incontro il personaggio.

Terminata l'invocazione agli dei e la contaminazione del bosco laziale – nel quale, lo si ricorda, Circe era una straniera – viene descritta la devastante reazione della natura circostante: gli alberi quasi schizzano<sup>324</sup> dalle loro sedi, geme il suolo, impallidisce la vegetazione, i pascoli sudano gocce di sangue; muggiscono le pietre, latrano cani, brulica di serpenti la terra e si aggirano anime leggere. Difficilmente si poteva immaginare un concentrato più completo degli accadimenti prodigiosi che, tradizionalmente, erano capaci di scatenare Medea piuttosto che Dipsas, la maga massila piuttosto che Canidia<sup>325</sup>.

<sup>321</sup> Questi vengono spesso associati anche ad una sessualità selvaggia, propria di una meretrice, e hanno rafforzato l'immagine negativa di Circe quale donna libidinosa, *lena* di se stessa (si rimanda per questo argomento a MYERS 1996; l'affinità tra Circe, Medea e le *lenae* della poesia elegiaca, dotate di poteri magici, viene affrontato, in particolare, a pp. 6-10).

<sup>322</sup> Vd. Theocr. 2, 35 (κύνες ἄμμιν ἀνὰ πτόλιν ὠρύνονται), Verg. *Aen.* 4, 609 (*nocturnisque Hecate triviis ululata per urbes*) e 6, 257 (*visaeque canes ululare per umbram*), Ov. *Met.* 7, 190-1 (*ternisque ululatibus ora / solvit*).

<sup>323</sup> Vd. FRANCO 2008, pp. 59 e 66-7.

<sup>324</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* nota la forza impressionante del movimento degli alberi comunicato da *exiluere*, e il gioco di parole *exiluere/ silvae*.

<sup>325</sup> Dell'abilità di muovere piante ed animali, che si è già vista associata a Canente e che è generalmente definita come una qualità orfica, vd. quanto si è argomentato per il v. 338, con i relativi *loci similes*. Per gli elementi della natura che impallidiscono per via di pratiche magiche, vd., ad es., Medea in Ov. *Met.* 7, 208-9 (*currus quoque carmine nostro / pallet avi, pallet nostris Aurora venenis*). Per la terra che emette muggiti, vd. la maga massila in *Aen.* 4, 490-1 (*mugire videbis / sub pedibus terram*) e Medea in *Met.* 7, 205-6 (*iubeoque tremescere montis / et mugire solum*). Come si può constatare, normalmente è la terra che muggisce: Ovidio varia il *topos* attribuendo questo rumore alle pietre (così HARDIE [2015] *ad loc.*). Per cani e serpenti, tradizionalmente associati sia agli Inferi che alla magia nera, vd. l'apparizione di Ecate alla preghiera di Medea in Ap. Rhod. 3, 1214-7: περίξ δέ μιν ἑστεφάνωντο / σμερδαλέοι δρυϊνοῖσι μετὰ πτόρθοισι δράκοντες. / στράπτε δ' ἀπειρέσιον δαΐδων σέλας: ἀμφὶ δὲ τήνγε ὀξεῖη ὑλακῆ χθόνιοι κύνες ἐφθέγγοντο ("mostuosi serpenti intrecciati a rami di quercia le cingevano il capo, e balenavano innumerevoli i lampi delle sue fiaccole, mentre i cani infernali le ululavano accanto con altissimi latrati"). Il motivo viene ripreso in chiave grottesca da Hor. *Sat.* 1, 8, 33-4, nella descrizione dei rituali magici di Canidia e Sagana (*serpentes atque videres / infernas errare canes*). Senza i cani, i serpenti si incontrano innumerevoli volte in contesti magici: vd.

La tendenza ad affiancare la nostra scena ai numerosi passi in cui queste figure compaiono in azione induce a credere che sia Circe colei che produce direttamente un tale sconvolgimento dell'ordine naturale, analogamente a quanto aveva fatto prima, in portata assai più limitata, per isolare Pico dai suoi compagni. Una rilettura più attenta del testo, invece, induce a credere che sia la natura che, di fronte alla potenza e all'ira di Circe, risponda empaticamente ai sentimenti nutriti da lei, facendosi specchio del suo animo.

Potrebbe sembrare una sottigliezza chiedersi se Circe abbia voluto esplicitamente o meno modificare così la natura circostante, e se questa, di contro, sia stata comandata o abbia risposto spontaneamente all'orrore con l'orrore: a conti fatti, si può obiettare, è sempre la magia di Circe la responsabile della metamorfosi del paesaggio. Tuttavia, la stessa domanda si ripropone, a ben vedere, anche per la magia di Orfeo: il suo canto vuole indurre animali, piante e sassi a seguirlo, o li seduce in modo inconsapevole? Produce un miracolo sulla natura (di per se stessa inerte), o un miracolo della natura (che risponde a chi la sa sollecitare)?

In un poema come le *Metamorfosi*, dove piante, animali e pietre hanno quasi tutti alle spalle una 'storia umana', si sarebbe indotti a credere che la natura venga vista come un organismo sensibile e senziente, di per sé vivo. Accogliendo questa ipotesi, si potrebbe sostenere che questi versi raccontino la reazione spaventata ed inorridita di foreste e campi all'incontrollabile ira della figlia del Sole, che si rivela capace, come Canente, di entrare in contatto con la natura e di trascinarla a sé. Non è Circe, dunque, che modifica la natura: è la natura che risponde, a suo modo, a Circe.

Non è un caso, del resto, che gli eventi descritti non si ritrovino esclusivamente nei cataloghi delle magie compiute da streghe e fattucchiere. I sintomi di sofferenza e terrore di cui è affetto il paesaggio corrispondono a quei segnali miracolosi (*dictu mirabile*<sup>326</sup>), inquietanti, che annunciano l'avvicinarsi di una terribile sciagura, e che

---

Hor. *Epod.* 5, 15-6 (*Canidia brevibus implicata viperis / crinis*), Verg. *Ecl.* 8, 71 (*frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*), Ov. *Am.* 2, 1, 25 (*carmine dissiliunt abruptis faucibus angues*), Ov. *Met.* 7, 203 (*vipereas rumpo verbis et carmine fauces*), Sen. *Med.* 684-5 (*tracta magicis cantibus / squamifera latebris turba desertis adest*). Infine, per quanto riguarda la negromanzia come tipica attività praticata dalle streghe, vd. l'indovina di Tib. 1, 2, 47-8 (*haec cantu finditque solum Manesque sepulcris / elicit et tepido devocat ossa rogo*), la maga massila in Verg. *Aen.* 4, 490 (*nocturnosque movet Manis*), Dipsas in Ov. *Am.* 1, 8, 17 (*evocat antiquis proavos atavosque sepulcris*), Medea in Ov. *Met.* 7, 206 (*manesque exire sepulcris*), nonché la lunghissima scena di negromanzia in Lucan. 6, 419-830.

<sup>326</sup> Si tratta dell'unica occorrenza in Ovidio, mentre compare spesso in Virgilio (vd. MYERS 2009, p. 124). Questa potrebbe essere una spia della fitta presenza di rimandi al testo virgiliano. Per TUPET 1976, p. 401, l'inciso sarebbe uno dei modi in cui Ovidio tenta di razionalizzare la scena descritta.

sembrano rendere la partecipazione emotiva con cui il mondo della natura si prepara alla catastrofe. Si considerino, ad esempio, i prodigi funesti che annunciano, nelle *Metamorfosi* (e già sul modello di Verg. *Georg.* 1, 351-514) la morte di Cesare:

Ov. *Met.* 15, 787-98

Saepe faces **visae** mediis ardere sub astris,  
saepe inter nimbos **guttae** cecidere **cruentae**;  
caerulus et vultum ferrugine Lucifer atra  
sparsus erat, sparsi lunares sanguine currus;  
tristia mille locis Stygius dedit omina bubo,  
mille locis lacrimavit ebur, cantusque feruntur  
auditi sanctis et verba minantia lucis.  
Victima nulla litat, magnosque instare tumultus  
fibra monet, caesumque caput reperitur in extis,  
inque foro circumque domos et templa deorum  
nocturnos **ululasse canes umbrasque silentum**  
**erravisse** ferunt motamque **tremoribus** urbem.

Che Ovidio si stia ispirando a scene come questa è confermato dalla presenza in ambo i testi di *videor*, parola ricorrente nelle descrizioni dei prodigi. Ciò può indurre a pensare che lo scenario apocalittico descritto non sia reale, ma consti di una serie di allucinazioni visive create da Circe, al pari del cinghiale-fantasma<sup>327</sup>. Quest'ipotesi indurrebbe a rinunciare, però, all'idea di una 'natura orfica' che si accorda ai voleri e al sentire della dea, e che, facendo da *pendant* negativo all'analogo fenomeno constatato per Canente, sembra in questo contesto preferibile.

Semmai, l'unica vera apparizione (ma non illusione, come era stato il cinghiale) è quella delle anime dei morti (*tenuis animae volitare*<sup>328</sup>), la cui presenza, nel *pathos* barocco a cui si abbandona Ovidio, ha l'unico scopo di rendere ancora più infernale la scena, sul modello virgiliano dell'approssimarsi all'Ade di Enea e della Sibilla. Anche qui, una serie di prodigi aveva preceduto la missione dell'eroe troiano, prima dell'incontro spaventoso con gli spettri che si aggiravano nel vestibolo dell'Averno:

Verg. *Aen.* 6, 255-7

Ecce autem primi sub limina solis et ortus  
sub pedibus **mugire solum** et **iuga coepta moveri**  
**silvarum, visaeque canes ululare** per umbram

<sup>327</sup> Così TUPET 1976, pp. 400-1 e NAGLE 1988, p. 88. Per Tupet, in particolare, questo sarebbe il modo scelto dal poeta per cercare di spiegare in chiave razionale quello che sta raccontando: non è il mondo che viene sconvolto, bensì le menti degli uomini che credono di vedere tali fenomeni. Una spiegazione del genere (perorata dalla studiosa anche a pp. 416-7 come una tendenza generale di Ovidio di fronte ai fenomeni magici), sembra, però, risentire di una moderna concezione psicoanalitica che è un po' azzardato attribuire già intenzionalmente agli antichi.

<sup>328</sup> Similmente, in Ov. *Fast.* 2, 553-4: *perque vias Urbis latosque ululasse per agros / deformes animas, volgus inane, ferunt*).

Verg. *Aen.* 6, 290-4

Corripit hic subita trepidus formidine ferrum  
Aeneas strictamque aciem venientibus offert,  
et ni docta comes **tenuis** sine corpore **vitas**  
admoneat **volitare** cava sub imagine formae,  
inruat et frustra ferro diverberet umbras.

Come Enea, atterrito dalle terribili apparizioni, sguaina la spada per difendersi, così i compagni di Pico sono sopraffatti dalla paura. Ma non fanno in tempo a reagire che vengono trasformati dalla dea:

Ov. *Met.* 14, 412-5

Attonitum monstris vulgus pavet; illa paventum  
ora venenata tetigit mirantia virga,  
cuius ab attactu variarum monstra ferarum  
in iuvenes veniunt: nulli sua mansit imago.

Lo spettacolo dei *monstra* – per i quali si deve intendere, in generale, i prodigi a cui ha assistito – sopraffà il *vulgus*, che viene descritto sbalordito (*attonitum*) e terrorizzato (*pavet* e *paventum*, in poliptoto), come ipnotizzato da Circe (*ora mirantia*). A questo punto, basta un tocco della bacchetta avvelenata e i giovani sono tramutati in fiere<sup>329</sup>: *monstra [...] in iuvenes veniunt*<sup>330</sup>, *nulli sua mansit imago*.

Considerato isolatamente, questo passo ci restituisce la più omerica delle Circe, e ce la descrive all'azione con i più omerici dei suoi espedienti: filtri e bacchetta. A Pico era stata riservata solo la *virga*, al suo seguito una *virga* che, seppure avvelenata, agisce con rapidità e precisione. Ovidio si riappropria all'improvviso di uno stile conciso: *attactu* varia il *tetigit* di poco prima, e sintetizza in modo estremo il momento della trasformazione in quanto tale; la presenza dei veleni, poi, si intuisce dal solo *venenata*. Il tutto avviene e si conclude con grazia, quasi con freddezza: l'inizio e la fine dell'episodio metamorfico si riallacciano, isolando nella sua ingombrante presenza la scena infernale che sta nel mezzo.

---

<sup>329</sup> La stessa tragica ambivalenza anche nell'episodio di Scilla: Glauco la rassicura di non essere un mostro (*Met.* 13, 917, *non ego prodigium*), ma poi saranno detti *monstra*, in *Met.* 14, 60, le creature canine che scempiano il corpo di Scilla, rendendola un mostro essa stessa.

<sup>330</sup> BÖMER 1986, p. 139 e MYERS 2009, p. 125 osservano come Ovidio varii in modo del tutto inusuale la costruzione del verbo *venire in* relativamente ad una metamorfosi in atto. Normalmente, infatti, come soggetto si trova espressa l'identità del personaggio prima della trasformazione, mentre, come oggetto retto da *in*, il risultato della metamorfosi. Qui si constata esattamente il contrario. Secondo Myers ciò accadrebbe per evidenziare la rapidità e la violenza di quest'ultima trasformazione, con la quale Circe esce per sempre di scena dal poema. Di certo il rovesciamento sintattico e logico del 'prodotto' iniziale e finale della metamorfosi permette di constatare come coloro che prima osservavano *monstra*, ora in *monstra* sono trasformati.

Immaginandosi lo svolgimento logico dei fatti, si potrebbe argomentare che, poiché i compagni di Pico erano armati e pronti ad attaccarla, Circe doveva renderli inoffensivi per sfuggire al loro tranello, e perciò reagisce nel modo che si è visto. Ma era veramente necessario arrivare a tali estremi? Necessario certo no: ma dove sarebbe andata a finire la dimostrazione della *potentia* di Circe?

L'intermezzo 'apocalittico' era necessario per sviare l'attenzione del lettore, per presentargli la vendetta di Circe – quella vendetta che si era manifestata in modo così attenuato con Pico – e farla passare per 'normale', perché, in fondo, anche nel poema omerico la dea trasforma meccanicamente uomini innocenti. Così, dopo un crescendo di prodigi straordinari che, oltre ai compagni di Pico, lascia attoniti e frastornati più che altro i lettori, ci si ritrova con la rassicurante certezza di una Circe malvagia che trasforma dei giovani in *variarum monstra ferarum*<sup>331</sup>. In *Met.* 14, 10, descrivendo la reggia della figlia del Sole come *variarum plena ferarum*, si era avuta la prima menzione delle bestie tenute in cattività dalla dea; questa è l'ultima, e viene espressa con le stesse, identiche parole<sup>332</sup>: cala il sipario su Circe così come era salito, e lo strano caso di Pico, adorato in un tempio e trasformato in un volatile agile e variopinto, è già dimenticato.

### 5.6 Il dolore e la dissoluzione di Canente

Senza curarsi più del destino di Circe, la narrazione torna ad occuparsi di Canente, che, per tutto il tempo, non si è mossa dalla sua reggia:

Ov. *Met.* 14, 416-22

Sparserat occiduis Tartessia litora Phoebus,  
et frustra coniunx oculis animoque Canentis  
expectatus erat: famuli populusque per omnes  
discurrunt silvas atque obvia lumina portant.  
Nec satis est nymphae flere et lacerare capillos  
et dare plangorem (facit haec tamen omnia) seque  
proripit ac Latios errat vesana per agros.

Non si può non notare come i due personaggi sembrano darsi il cambio: appena esce di scena Circe, ricompare Canente, come se, a teatro, un unico attore interpretasse due ruoli che, di necessità, non possono interagire durante lo spettacolo.

---

<sup>331</sup> Ci potrebbe essere qui una nuova ripresa della scena in cui Enea e la Sibilla discendono agli Inferi, e a cui si fanno incontro *multaque praeterea variarum monstra ferarum* (Verg. *Aen.* 6, 285).

<sup>332</sup> Così HARDIE [2015] *ad loc.*

Il periodo inizia con un'indicazione temporale precisa, espressa tramite un linguaggio solenne e il riuso di moduli epici. Il poeta non si accontenta di dire che il Sole stava tramontando, ma lo chiama, in modo altisonante, *occiduus Phoebus*, e specifica, con un dettaglio erudito, che i suoi ultimi raggi sono per le terre bagnate dal Tartesso (l'odierno Guadalquivir, fiume della Spagna occidentale). *Iunctura* epica, inoltre, è *spargere [lumine] terras*, che Ovidio non manca di variare. Se di solito, infatti, è l'Aurora che sparge di luce le terre che si trovano ad oriente<sup>333</sup>, qui l'espressione è adottata per il fenomeno opposto, quello del calar del Sole. La mancanza di *lumine* a completare il senso del verbo, dunque, è intenzionale, perchè suggerisce l'idea del tramonto, quando la luce, a poco a poco, viene meno<sup>334</sup>. Tra le varie occorrenze dell'espressione, significativa è quella che si incontra nell'*Eneide*, allorché, alle prime luci dell'alba, Didone si accorge che la flotta troiana è salpata:

Verg. *Aen.* 4, 584-91

Et iam prima novo spargebat lumine terras  
 Tithoni croceum linquens Aurora cubile.  
 Regina e speculis ut primam albescere lucem  
**vidit** et aequatis classem procedere velis,  
 litoraue et vacuos sensit sine remige portus,  
 terque quaterque **manu pectus percussa** decorum  
 flaventisque **abscissa comas** "Pro Iuppiter! Ibit  
 hic", ait, "et nostris inluserit advena regnis?"

La regina osserva la flotta allontanarsi, e, realizzato l'abbandono, si percuote il petto e si strappa i capelli, come Canente. Alla sposa di Pico, però, non è concesso neanche il vedere, il sapere che cosa è successo: caso raro se non unico nelle *Metamorfosi*, ella ci viene rappresentata mentre piange non una morte, né un abbandono, ma una scomparsa. Di fatto, Canente non verrà mai a sapere che cosa è successo al consorte: rispetto a Didone, le manca quella nitida consapevolezza dei fatti che alla regina cartaginese era venuta insieme con la luce del giorno.

Di conseguenza, non pare casuale che una formula epica riferita all'Aurora venga modificata ed applicata al Sole, e che la scena sia spostata 'dalla mattina alla sera'. Più volte si è avuto modo di segnalare, all'interno dell'episodio, la presenza di metafore relative alla luce, particolarmente appropriate per descrivere gli amori 'abbaglianti' della figlia del Sole: si ricordi quanto si è argomentato in relazione ai vv. 372-3 (*per, o, tua lumina, [...] / quae mea ceperunt*). Accecanti sono gli amori di

<sup>333</sup> Vd. Lucr. 2, 144 (*primum aurora novo cum spargit lumine terras*) e Verg. *Aen.* 4, 584-5 e 9, 459-60 (*et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile*).

<sup>334</sup> La suggestiva ipotesi in BÖMER 1986, p. 139.

Circe, e lei si vede costretta ad oscurare lo sfavillio di suo padre per isolare Pico e raggiungerlo inosservata; qui, invece, occiduo è il Sole, calante la luce del giorno, che, anzi, manca già, sia nel verso, dove Ovidio appositamente la omette, sia nella realtà del racconto. Canente fruga con gli occhi alla ricerca del marito, ma invano, ché quello non tornerà e presto sarà notte, e lei neanche saprà che gli è successo. Cala la tenebra sul mondo e nel cuore di Canente, sulla fortuna luminosa e sulla storia del suo fragile amore: verrebbe quasi da commentare, con Catullo, *fulsere quondam candidi tibi soles* (Catull. 8, 3).

Che la condanna di Canente sia quella di non venire mai a sapere la verità (che è diverso dal tipico motivo ovidiano del non sapere la verità perché ingannati<sup>335</sup>), è confermato da altri parallelismi, questa volta interni al poema. Il primo è di tipo situazionale, ed è quello del fiume Alfeo alla ricerca di Aretusa, che, per pietà, Diana ha avvolto in una nube affinché si celasse alla vista dell'inseguitore: Alfeo erra, ignaro (*Met.* 5, 624, *in scius*), ma alla fine egli riconoscerà nella tramutata Aretusa l'amata, e mescolerà le sue acque a quelle di lei:

Ov. *Met.* 5, 636-8

Sed enim **cognoscit** amatas  
 amnis aquas positoque viri, quod sumpserat, ore  
 vertitur in proprias, et se mihi misceat, undas.

Il secondo parallelismo ci è suggerito dall'espressione *oculis animoque*. La *iunctura* ricorre identica in *Met.* 4, 129, allorché Tisbe, uscita dal suo nascondiglio, cerca l'agonizzante Piramo (*oculis animoque requirit*). Si tratta di una efficace sillessi<sup>336</sup>, che, come è stato ben notato<sup>337</sup>, consente, con la sua "logica doppia [...], non solo di descrivere il gesto, ma anche di esprimere l'ansia della ricerca". Questa ricerca, si sa, avrà ben presto fine, perché la giovane scopre quasi subito il corpo dell'amato:

Ov. *Met.* 4, 137-141

Sed postquam remorata suos **cognovit** amores,  
 percutit indignos **claro plangore** lacertos  
 et **laniata comas** amplexaque corpus amatum  
 vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori  
 miscuit et gelidis in vultibus oscula figens

Riconosciuto Piramo, Tisbe, lei sì, può abbandonarsi a manifestazioni di dolore: si percuote il petto, si strappa i capelli dalla disperazione, piange, ma può almeno

<sup>335</sup> Il motivo rientra all'interno della grande tematica ovidiana relativa allo scarto tra realtà e apparenza, per la quale si rimanda a ROSATI 1983, pp. 123ss.

<sup>336</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* nota che ne seguiranno altre: *inopem somnique cibique* (v. 424), *luctuque viaque fessam* (vv. 426-7) e *cum lacrimis [...]* *verba fundebat* (vv. 428-9).

<sup>337</sup> Vd. Rosati in BARCHIESI-ROSATI 2007, p. 167.

avvicinarsi all'amato, abbracciarlo, baciarlo<sup>338</sup>. Quello, dall'altra parte, non può reagire, e Tisbe si ritrova a 'conficcare' baci su un volto freddo (*oscula figens*, lo stesso verbo con cui Pico-picchio si scaglia sulle piante), ma almeno saprà, almeno sarà guardata da lui prima che egli muoia<sup>339</sup>: la consapevolezza della tragedia avvenuta la porterà a togliersi la vita, a sua volta. A Canente, invece, tutto questo è negato, e così anche a Pico: mentre questi ferisce col suo becco le piante, da solo, quella, da sola, si macera nel dubbio, cercando con gli occhi quelli di Pico.

La reciprocità dello sguardo d'amore, nel nome del quale Circe aveva iniziato la sua preghiera, diventa, anche per Canente, impossibile. La ninfa aspetta invano (*frustra*) il ritorno di Pico, come Circe invano (*frustra*, v. 382) ne aveva chiesto l'amore. Eppure, nel vedere che il re è significativamente chiamato *coniunx* di Canente, non si può non pensare, ancora una volta, al passo virgiliano in cui è Circe a comparire come *coniunx* di Pico, e chiedersi che cosa potesse pensare il lettore di fronte ad un discostamento così marcato ed esibito dal testo virgiliano.

In mancanza della celebrazione di un 'funerale di Stato' – quale si avrà, invece, nell'episodio di Numa ed Egeria – la partecipazione del popolo alle sventure della casata regnante si esprime attraverso l'amplificazione corale dello stato d'animo d'ansiosa e inquieta ricerca proprio di Canente. Così, se ella cerca lo sposo con gli occhi, e poi si mette a cercarlo di persona, i *famuli* e il popolo organizzano delle spedizioni per trovare il re, così come avevano già fatto i compagni di Pico, e sempre invano (*nequiquam*). Da notare che, per aiutarsi nell'impresa notturna, quelli si fanno strada con delle torce, chiamate, non a caso, *lumina*: ma il Sole è ormai tramontato e non vi è alcuna speranza di 'gettare luce' sulla vicenda. Sembra quasi di leggere una pagina di Ariosto, piena di inseguimenti a catena che inducono i personaggi a perdersi in una foresta, spinti dal desiderio di ottenere l'oggetto dei loro desideri. In questo caso, tutti non fanno altro che cercare Pico, riproducendo senza saperlo lo stesso destino che era stata causa della rovina di Pico stesso: vagare in un bosco rincorrendo una vana speranza (*spemque sequens vanam silvam pedes errat in alta*).

---

<sup>338</sup> Similmente, in altri contesti di lutto, vd. la reazione delle Eliadi alla tragica fine di Fetonte in *Ov. Met.* 13, 341-3 (*dant lacrimas, et caesae pectora palmis / non auditurum miseris Phaethonta querellas / nocte dieque vocant adsternunturque sepulcro*), di Ecuba alla morte di Polissena in *Met.* 13, 534 (*lacerata comas*) o di Altea alla vista del corpo dei fratelli in *Met.* 8, 447 (*plangore dato maestis clamoribus*). Già ora si anticipa che, in *Met.* 14, 749, Anassarete sentirà il *sonus plangoris* del funerale di Ifi, al quale lei, però, non si è unita, rimanendo insensibile e dura.

<sup>339</sup> *Met.* 4, 145-6, *ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos / Pyramus erexit visaque recondidit illa*. Su questi versi si avrà occasione di tornare commentando l'episodio della morte di Ifi.



Da ultima, ad addentrarsi nel bosco (di nuovo *errat*<sup>340</sup>), è proprio la ninfa, la giovane sposa – questo può essere anche il significato di “ninja” in greco<sup>341</sup> – di Pico. Non le sono sufficienti, dice Ovidio, le tipiche esternazioni di dolore con cui si sfoga una donna che affronta un lutto, o un abbandono. Pur non potendo fare a meno di struggersi (*facit haec tamen omnia*<sup>342</sup>), Canente ha bisogno di risposte, e si getta all’inseguimento (*se proripit*<sup>343</sup>), lasciando l’ambiente protetto del suo palazzo.

Ancora una volta, le analogie con Circe<sup>344</sup> sono spiazzanti: entrambe escono dalla dimensione domestica a loro abituale e si immergono nel di per sé pacifico paesaggio laziale (si noti *per Latinos agros*, spezzato dall’inserzione di *vesana*), spinte dall’amore per uno stesso uomo, che le rende pazze. *Vesana*: così è descritta Canente. È un aggettivo molto forte, mai usato nel poema, che si ritrova per ben due volte nell’elegia degli *Amores* in cui Ovidio si rimprovera di aver colpito Corinna: pazza è stata la sua mano (*Am. 1, 7, 4, flet mea vaesana laesa puella manu*), pazza la sua violenza (*Am. 1, 7, 25, in mea vaesanas habui dispendia vires*). Anche in Catullo e in Propertio *vesanus* è attribuito della passione incontrollabile:

Catull. 7, 9-12

Tam te basia multa basiare  
vesano satis et super Catullost,  
quae nec pernumerare curiosi  
possint nec mala fascinare lingua.

Catull. 100, 5-7

Cui faveam potius? Caeli, tibi: nam tua nobis  
perspectast igni tum unica amicitia,  
cum vesana meas torreret flamma medullas.

Prop. 2, 15, 29-30

errat, qui finem vesani quaerit amoris:

<sup>340</sup> La ripetizione del verbo e l’analogia della situazione è osservata anche in HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>341</sup> Che dietro il nome “ninja” si celi anche il significato greco di “giovane sposa”, è una proposta di HARDIE [2015] *ad loc.* Per quanto Canente sia veramente e semplicemente una ninfa, è da notare che anche Circe viene chiamata così in Hom. *Od.* 10, 543, quando la dea si prepara (come Calipso, che spesso è qualificata come ninfa) ad accompagnare alla nave Ulisse che si accinge a partire (e, quindi, a lasciarla).

<sup>342</sup> MYERS 2009, p. 126 definisce questi commenti tra parentesi come “footnoting parentheses” o “stage directions”, e riporta numerosi *loci similes*, tipici dello stile ovidiano.

<sup>343</sup> Riportando le occorrenze di *proripere*, BÖMER 1986, p. 140 nota come l’uso riflessivo del verbo si incontri solo qui in Ovidio. Potrebbe essere un modo per rendere meglio l’idea di una Canente che si slancia d’impulso fuori dalla reggia.

<sup>344</sup> Ma anche con Didone accecata dall’amore. Si pensi a Verg. *Aen.* 4, 68-9, dove la regina vaga come impazzita per la città: *uritur infelix Dido totaque vagatur / urbe furens.*

verus amor nullum novit habere modum

In particolare, il passo properziano è il più interessante. Canente non è solo la docile sposa di Pico: è letteralmente pazza d'amore per lui, e in questa sua pazzia mostra la profondità del suo amore. Non c'è bisogno di dire quanto questa passione assoluta, folle, assottigli l'opposizione tra una Canente 'apollinea' e una Circe 'dionisiaca' fino a renderla una mera, e comoda, convenzione<sup>345</sup>.

Il vagabondaggio di Canente dura per giorni, finché ella, spossata, non sopraggiunge alle rive del Tevere:

Ov. *Met.* 14, 423-34

Sex illam noctes, totidem redeuntia solis  
lumina viderunt inopem somnique cibique  
per iuga, per valles, qua fors ducebat, euntem;  
ultimus adspexit Thybris luctuque viaque  
fessam et iam longa ponentem corpora ripa.  
Illic cum lacrimis ipsos modulata dolores  
verba sono tenui maerens fundebat, ut olim  
carmina iam moriens canit exequialia cycnus;  
luctibus extremum tenues liquefacta medullas  
tabuit inque leves paulatim evanuit auras.  
Fama tamen signata loco est, quem rite Canentem  
nomine de nymphae veteres dixere Camenae".

Nel suo complesso, il passo è stato accostato<sup>346</sup> all'episodio delle *Georgiche* in cui Orfeo, disperato per aver fallito nell'impresa di salvare Euridice, vagabonda senza meta e, infine, si rifugia in unantro, da dove emette tristi canti:

Verg. *Georg.* 4, 507-15

Septem illum totos perhibent ex ordine mensis  
rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam  
flesse sibi, et gelidis haec evoluisse sub antris  
mulcentem tigris et agentem carmine quercus:  
qualis populea maerens philomela sub umbra  
amissos queritur fetus, quos durus arator  
observans nido implumis detraxit; at illa  
flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen  
integrat, et maestis late loca questibus implet.

---

<sup>345</sup> Solo PAPAIOANNOU 2005, p. 137 nota che la rappresentazione di Canente che erra pazza di dolore come una Baccante porta la ninfa ad assomigliare moltissimo a Circe: "Canens, in short, is Circe's double, a femina who once *laesa* becomes *furens*". Questa considerazione, di per sé vicinissima alla mia interpretazione del personaggio, non porta Papaioannou a postulare l'identità di Circe e Canente: Canente rimane l'ideale di sposa a cui aspirerebbe Circe (e Didone), non Circe stessa in un'altra tradizione. Le analogie tra le due, quindi, servono a renderne meglio la fondamentale differenza di *status*: una è una donna amata, che ottiene l'amore dello sposo naturalmente, e l'altra una dea che, per quanto potente maga, non sarà mai corrisposta.

<sup>346</sup> SEGAL 2002, pp. 27-8 e HARDIE [2015] *ad loc.*

In particolare, *sex illam noctes* riandrebbe a *septem illum totos perhibent ex ordine mensis*, mentre il paragone con l'usignolo sarebbe variato attraverso quello del cigno. In entrambi i passi, poi, viene ripetuto *maerens*, che ben si accorda sia allo stato d'animo dei personaggi sia alla melodia triste del canto del cigno e dell'usignolo. Infine, è superfluo sottolineare quanto sia comune l'associazione tra il canto poetico e quello del cigno<sup>347</sup>. Tutto ciò ha rafforzato ulteriormente l'opinione diffusa di una Canente quale 'Orfeo al femminile'<sup>348</sup>: la sua figura sarebbe il simbolo della Musa italica, come emerge dalla menzione delle Camene quale ultima parola dell'episodio.

Tuttavia, vi è un dato che non si ritrova nella raffigurazione del dolore di Canente: la natura non partecipa alla sua sofferenza né alcuno prova a consolarla. La condivisione simpatetica della tristezza di Orfeo da parte di animali, piante o ninfe dei dintorni, che si è appena visto essere costante in Virgilio, si ritrovava anche nella scena in cui lo stesso Ovidio aveva rappresentato la morte del cantore:

Ov. *Met.* 11, 44-53

Te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum,  
 te rigidi silices, te carmina saepe secutae  
 fleverunt silvae, positis te frondibus arbor  
 tonsa comas luxit; **lacrimis quoque flumina dicunt**  
**increvisse suis**, obstrusaque carbasa pullo  
 naides et dryades passosque habuere capillos.  
 Membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque  
 excipis: et (mirum!) medio dum labitur amne,  
 flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua  
 murmurat exanimis, **respondent flebile ripae.**

Ma non ci si deve limitare a Orfeo per constatare la differenza con lo strazio solitario di Canente. Come si avrà modo di analizzare in seguito, anche Egeria, rifugiata nel bosco di Aricia in seguito alla morte di Numa, impedisce i riti di Diana con i suoi gemiti di dolore, attirando l'attenzione delle ninfe del luogo e di Ippolito:

Ov. *Met.* 15, 487-93

Nam coniunx urbe relicta  
 vallis Aricinae densis latet abdita silvis  
 sacraque Oresteae gemitu questuque Dianae  
 impedit. A! Quotiens nymphae nemorisque lacusque,

<sup>347</sup> Vd. ad es., Hor. *Carm.* 2, 20, 10 (*album mutor in alitem*). In Ovidio, la si ritrova anche in *Fast.* 2, 109-10 per Arione e *Trist.* 5, 1, 11-4 per se medesimo. Per un'analisi dettagliata del valore elegiaco del canto del cigno in riferimento a Canente, vd. HARDIE A. 2010, pp. 40-4; per i cigni e la poesia ovidiana, vd. HINDS 1987, pp. 44-8 e KEITH 1992, pp. 137-46. Infine, per le connessioni tra la figura del cigno e quelle di Orfeo e di Apollo nella mitologia greco-romana, vd. AHL 1982.

<sup>348</sup> Particolarmente attenta a individuare tutte le analogie tra le due figure è PAPAIOANNOU 2005, pp. 132-7. Già LEACH 1974, pp. 127-8 aveva sottolineato il parallelismo: Canente, come Orfeo (e come Circe), è impotente in questioni di cuore, incapace di sfruttare la propria abilità nel canto in amore.

ne faceret, monuere et consolantia verba  
dixerunt! Quotiens flenti Theseius heros  
“siste modum” dixit [...]

Similmente, un coro di ninfe cercherà di consolare Biblide, sfinita dopo il suo lungo vagabondaggio<sup>349</sup>:

Ov. *Met.* 9, 652-4

Saepe illam nymphae teneris Lelegeïdes ulnis  
tollere conantur, saepe, ut medeatur amori,  
praecipiant, surdaeque adhibent solacia menti.

Per quanto riguarda Canente, invece, il paesaggio circostante assiste con indifferenza al suo strazio, a partire dal cielo fino ad arrivare al Tevere. Il Sole sorge e tramonta per ben sei volte senza curarsi di lei: ma non era l'astro che vedeva tutto? E di certo non gli sfugge quello che sta succedendo: non è un caso, infatti, che i giorni vengano chiamati *lumina*<sup>350</sup>, termine-chiave che rimanda a Circe e al suo innamoramento per Pico, ma anche all'ansiosa ricerca della ninfa. Così anche il Tevere guarda, *adspexit*, ma non interviene: viene solo menzionato, spettatore muto e ultimo testimone dell'esistenza della ninfa<sup>351</sup>. Eppure Canente era capace di trattenere il corso dei fiumi, eppure essi si erano ingrossati per le lacrime alla morte di Orfeo! Dove è finita l'immensa empatia della sposa di Pico con il mondo delle foreste, la sua capacità trascinatrice, ammaliatrice? Sembra che nessuno la noti, come se già non esistesse più: pare lecito chiedersi se fosse mai esistita.

In questa sua solitudine, Canente ricorda veramente Cicno, trasformatosi in cigno dopo aver trascorso l'esistenza a cantare per consolarsi della morte di Fetonte:

Verg. *Aen.* 10, 189-93

Namque ferunt luctu Cycnum Phaethontis amati,  
populeas inter frondes umbramque sororum  
dum canit et maestum Musa solatur amorem,  
**canentem** molli pluma duxisse senectam  
linquentem terras et sidera voce sequentem.

Non pare un caso ritrovare proprio il participio *canentem* nel testo di Virgilio, a cui Ovidio, paragonando il lamento della ninfa a quello dello splendido animale, non poteva non pensare. La vicenda della trasformazione di Cicno in cigno, infatti, è

<sup>349</sup> Simile a quello di Canente, disperato e senza meta: *deficiunt silvae, cum tu lassata sequendo / concidis, et dura positus tellure capillis, / Bybli, iaces (Met. 9, 649-51).*

<sup>350</sup> Per usare le parole di HARDIE [2015] *ad loc.*, si tratta di “un accenno di personificazione”.

<sup>351</sup> Qualcosa di simile si constata in Verg. *Ecl.* 5, 20-1 (*extinctum Nymphae crudeli funere Daphnin / flebant / vos coryli testes et flumina Nymphis*). Per la morte di Dafni, però, leoni e ninfe non erano rimasti affatto indifferenti (*Ecl.* 5, 27-8, *Daphni, tuum Poenos etiam ingemuisse leones / interitum montesque feri silvaeque loquuntur*).

raccontata anche nelle *Metamorfosi*, e ripresa nel nostro episodio con la ripetizione di *tenuis*, che ricorda *vox est tenuata* di *Met.* 2, 373. Tuttavia, il rimando rimane sul piano della similitudine: Cicno si converte in un cigno in carne ed ossa; Canente, del cigno, mantiene solo il canto. Se nel primo caso, dunque, *canens* indica unicamente un'azione compiuta da Cicno, che pone la sua vecchia forma in continuità con la nuova, per "Colei-che-canta" *canens* diventa la propria stessa essenza.

Dal punto di vista lessicale e sintattico, il passo si caratterizza per le sue *iuncturae* ardite, in particolar modo le sillessi: Canente viene descritta prima *inopem somnique cibique*, e poi *luctuque viaque / fessam*<sup>352</sup>. Queste scelte stilistiche vogliono sottolineare il tracciato irregolare seguito dalla ninfa, che erra a caso *per iuga e per valles*, e che, infine, si lascia cadere in un punto imprecisato della rive del Tevere.

Numerevoli parallelismi, oltre a quelli già citati, potrebbero essere menzionati: basti pensare a Cerere che, alla ricerca di Proserpina, *non udis veniens Aurora capillis / cessantem vidit, non Hesperus* (*Met.* 5, 440-1) e che *natam / solis ab occasu solis quaerebat ad ortus* (*Met.* 5, 444-5), o alla peregrinazione di Io:

Ov. *Met.* 1, 728-33

**Ultimus** immenso restabas, Nile, labori;  
quem simulac tetigit, **positisque in margine ripae**  
procubuit **genibus** resupinoque ardua collo,  
quos potuit solos, tollens ad sidera vultus  
**et gemitu et lacrimis et luctisono mugitu**  
cum Iove visa queri finemque orare malorum.

Anche Io, già trasformata in vacca, vaga senza meta fino ad abbandonarsi sfinita sulle rive di un fiume, il Nilo, che assiste indifferente ai suoi lamenti<sup>353</sup>. Il suo viaggio, però, come quello di Cerere, avrà esito positivo: se Io andrà incontro ad una nuova metamorfosi riparatrice, in costellazione, la dea delle messi apprenderà finalmente dov'è sua figlia. Entrambe, in sostanza, troveranno un interlocutore al loro dolore. Lo strazio di Canente, invece, continua ad essere solitario, e questo ci porta ad assimilare il suo caso, più che a quelli or ora menzionati, a quelli di amanti disperati come Narciso o Clizia. Astenersi dal sonno e dal cibo, infatti, sono i classici sintomi dello struggimento per un amore infelice, come si legge di Narciso in *Met.* 3, 437-8 (*non illum Cereris, non illum cura quietis / abstrahere inde potest*) o di Clizia in *Met.* 4, 262-3 (*perque novem luces expers undaeque cibique / rore mero lacrimisque suis ieiunia pavit*).

<sup>352</sup> Vd. Lucr. 6, 1248 (*lacrimis lassi luctuque*), in un contesto tragico come quello della peste d'Atene.

<sup>353</sup> Sul parallelismo insistono HARDIE [2015] *ad loc.* e MYERS 2009, p. 126.

Continua, dunque, la chiave di lettura che già si era proposta per i versi precedenti: il crescendo delle pene di Canente può intendersi secondo due filtri interpretativi diversi, entrambi validi perché, di fatto, coesistenti. La ninfa, cioè, si tortura sia perché ha perso il marito, sia perché è un'amante abbandonata: per quello che ne sa lei, Pico potrebbe essere morto così come fuggito, e il motivo della perdita non le è né le sarà mai chiaro. Ben differente sarà il pianto di Egeria, che saprà perché piange, e non avrà mai il dubbio di essere stata lasciata.

Un'ultima osservazione merita una piccola questione testuale, che potrebbe rivelarsi piuttosto importante per l'interpretazione da dare a questi versi. Si tratta della scelta tra le due varianti *longa ripa* o *gelida ripa*, che sono state entrambe difese con buone argomentazioni e che, di per sé, sono ugualmente plausibili<sup>354</sup>. Un elemento potrebbe, però, far pendere la bilancia a favore di *longa*, ovvero la già citata indifferenza del Tevere. L'aggettivo, infatti, ci fa intuire che, dopo aver girovagato a caso, la ninfa si era imbattuta in un ostacolo: il corso del fiume. A quel punto, aveva cercato invano un guado, e per questo si era messa a costeggiare la riva, che le era dovuta sembrare molto lunga. Durante tutto questo tempo, il Tevere, per l'appunto, non si lascia commuovere. Ben diverso era stato il suo comportamento con Ilia, che egli aveva salvato insieme con i figli Romolo e Remo dopo che la donna era stata buttata nelle sue acque da Amulio<sup>355</sup>. Il lettore ovidiano, abituato alla sollecitudine del fiume nei confronti dei futuri fondatori della città di Roma, doveva, dunque, essere molto sorpreso che esso lasciasse morire di dolore nientemeno che la consorte di un re, e che non si adoperasse per permetterle di farsi oltrepassare. Proprio questo è il punto che merita attenzione: il Tevere segnava il confine del

---

<sup>354</sup> In disaccordo con ANDERSON 1985, p. 343, che stampa *in gelida [...] ripa*, TARRANT 2004, p. 427 sceglie *in longa [...] ripa*, di tradizione decisamente minoritaria. Ritornando alla lezione di Anderson, HARDIE [2015] *ad loc.* si avvale dei due paralleli virgiliani che abbiamo appena avuto modo di citare, in cui troviamo *gelidis [...] sub antris* (Verg. *Georg.* 4, 517) e *gelidi [...] saxa Lycaei* (Verg. *Ecl.* 10, 15) per accreditare *gelida*. Anche MYERS 2009, p. 127 sembra propendere per questa lezione, anche se precisa che *longa* non sarebbe una banalizzazione del testo, ma focalizzerebbe la lunghezza dell'errare di Canente. BÖMER 1986, pp. 141-2, invece, sostenendo *longa*, afferma che l'attributo vuole indicare il lungo serpeggiare del Tevere a sud di Roma, e propone un parallelismo per contrasto con *Fast.* 3, 13-16, in cui Rea Silvia, stanca, raggiunge le rive del Tevere (*ventum erat ad molli declivem tramite ripam; / ponitur e summa fictilis urna coma: / fessa resedit humo, ventosque accepit aperto / pectore, turbatas restituitque comas*). Lì, mentre dorme, Marte la prenderà, e avverrà il concepimento di Romolo e Remo.

<sup>355</sup> La storia ci viene raccontata da Porph. *ad Hor.* Carm. 1, 2, 17, Serv. *ad Aen.* 1, 273, Dion. Hal. *Ant. Rom.* I, 78ss. Pare che la vicenda fosse stata narrata da Ennio, e viene accennata anche da Ovidio in *Fast.* 3, 49-52: *hoc ubi cognovit contemptor Amulius aequi / [...] amne iubet mergi geminos. Scelus unda refugit: / in sicca pueri destituuntur humo*). Una trattazione recente delle leggende che riguardano il Tevere e il suo ruolo di soccorritore nei confronti di Ilia e di Romolo e Remo si trova in FANTHAM 2009, pp. 69-75.

Lazio con l'Etruria. È come se a Canente, a differenza che a Circe, non fosse data la possibilità di uscire dai territori che le sono familiari: ella appartiene unicamente al Lazio, per svolgere questo ruolo di 'indigena' è stata creata. Alla ninfa, conseguentemente, non è permesso avere vite alternative, né disporre di un futuro suo, autonomo sia da quello del marito che da quello di Circe, di cui ella è doppio. Per questo il Tevere non le porge alcun aiuto, lasciandola a piangere da sola.

Proprio il pianto è il denominatore comune dei vv. 428-30, e offre un'innegabile patina elegiaca – nel senso originario del termine, quale canto di sofferenza<sup>356</sup> – all'intera scena. Un accumulo di termini legati alla sfera del lamento e del dolore si accompagna ad una disposizione non usuale delle parole, che si sarebbe tentati di definire, per rimanere in tema, 'a singhiozzo'; esse sono legate tra loro da una serie di liquide<sup>357</sup> che ben suggeriscono sia l'idea del pianto sia la vicinanza del fiume presso il quale la ninfa si scioglierà in lacrime prima di dissolversi.

Al v. 428 si pone un'ulteriore questione testuale, che, per quanto non di fondamentale importanza dal punto di vista del significato, ha acceso il dibattito della critica. La lezione preferita da Tarrant<sup>358</sup> è *ipsos modulata dolores*, attestata da un gruppo di manoscritti più tardi, mentre Anderson<sup>359</sup> riporta *ipso modulata dolore*. Se si accetta la prima variante testuale, si aprono due possibilità interpretative. La prima, sostenuta da Myers, è che *modulata* sia riferito a Canente: così si rafforzerebbe il parallelismo con il v. 341 (*quae [...] modulatur carmina*). La seconda, invece, è che *modulata* sia riferito a *verba*: non sarebbe la ninfa, quindi, a modulare i propri dolori, ma le sue parole. Se si accetta la seconda variante testuale, invece, un'unica interpretazione è possibile: *modulata* non può che essere participio attributivo di *verba*, ma acquista un significato passivo, che, pur piuttosto raro, trova, tuttavia, alcune attestazioni<sup>360</sup>. Quest'ultima versione sembra la più plausibile. Solo in questo modo risulta motivata la presenza di *ipse*, che conferisce alla scena una sfumatura struggente: un conto è cantare i propri dolori, un altro è cantare parole scandite dal ritmo del dolore stesso. Pur perdendo il parallelismo con il v. 341, *ipso modulata dolore* pare, quindi, *difficilior*, e ci fa capire come sia la sofferenza di Canente quella che la induce a cantare, e non l'esercizio del suo passatempo prediletto.

---

<sup>356</sup> Vd. MALTBY 1991, pp. 201-2.

<sup>357</sup> Così BÖMER 1986, p. 142 e FANTAZZI 1976, p. 287.

<sup>358</sup> TARRANT 2004, p. 427. La sua lezione sembra essere condivisa da MYERS 2009, p. 127.

<sup>359</sup> ANDERSON 1985, p. 343. Per questa lezione propendono BÖMER 1986, p. 142, GALASSO 2000, pp. 652 e 1527, HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>360</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 142, che cita Hor. *Carm.* 1, 32, 5: [*barbite*] *Lesbio primum modulate civi*.

Simili considerazioni si potrebbero portare a favore di *luctibus extremum*, quasi unanimemente accettata. Solo Ehwald<sup>361</sup> preferisce *luctibus extremis*, indicando come parallelismo *extremis [...] querelis* di Catull. 64, 130, quando Arianna è descritta disperata per la fuga di Teseo<sup>362</sup>. Il passo può ricordare la situazione in cui si trova la sposa di Pico, e, essendo il modello per le tante eroine abbandonate descritte da Ovidio, non è da escludere che egli lo abbia avuto in mente. Tuttavia, la ripresa catulliana non si può assicurare con certezza, mentre la scelta di *luctibus extremum* impreziosirebbe il testo, trasformando una banale *iunctura* in un avverbio temporale che valorizza la *climax* patetica della lunga consunzione di Canente.

Man mano che si procede, il lessico della sofferenza si trasforma in un lessico di morte, il canto di sofferenza in un canto di morte: il mutamento è reso esplicito nel passaggio semantico da *maerens* a *moriens*, in paronomasia, e da *sono tenui*<sup>363</sup> e *modulata dolore verba* a *carmina [...] exequialia*. Nel momento della fine, Canente *carmina canit*: soggetto, oggetto e predicato della frase vengono a coincidere, e la ninfa si ritrova a riprodurre, specularmente<sup>364</sup>, le azioni della rivale (si ricordi il *cantato [...] carmine* del v. 369).

La descrizione della metamorfosi si esaurisce nel giro di due versi, nei quali Ovidio si dimostra molto abile nel presentare un processo in cui stato d'animo e stato fisico si sovrappongono, grazie all'utilizzo di parole che si adattano all'uno e all'altro contesto<sup>365</sup>. Ciò può avvenire grazie ad un espediente che nell'episodio di Ifi ed Anassarete vedremo portato fino alle sue estreme conseguenze: quello in cui la metamorfosi va a concretizzare una metafora poetica<sup>366</sup>. Così, *tabescere* o *tabes*<sup>367</sup>, in senso proprio, sono utilizzati nella descrizione di un corpo che si liquefa, come si osserva nell'episodio della morte di Ercole in *Met.* 9, 174-5 (*caecaque medullis /*

<sup>361</sup> Vd. HAUPT-EHWALD 1966, p. 387.

<sup>362</sup> A questo passo si potrebbe aggiungere Prop. 3, 7, 55-6: *flens tamen extremis dedit haec mandata querelis / cum moribunda niger clauderet ora liquor*. Anche se il contesto non è di certo amatorio, Peto rivolge la sua preghiera con gli ultimi lamenti prima della morte.

<sup>363</sup> Vd. il lamento emesso da Procri già trasformata in uccello in *Met.* 11, 734-5: *maesto similem plenumque querellae / ora dedere sonum tenui crepitantia rostro*.

<sup>364</sup> Per HARDIE [2015] *ad loc.*, se Circe con i suoi canti ha il potere di ispessire l'aria, Canente, invece, nell'aria sparisce. Come si è già avuto modo di notare, questo non è del tutto esatto: anche Circe *tenuaverat auras*.

<sup>365</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 142.

<sup>366</sup> Il fenomeno per cui, nel poema ovidiano, la metamorfosi può essere vista come lo svolgimento narrativo di una metafora è stato studiato da PIANEZZOLA 1999, pp. 29ss. Si concentrano su questo tema anche BARKAN 1986, p. 23 (raccontare una metamorfosi "is to make flesh of metaphors") e ROSATI 1983, pp. 166-9, 1998, 1999a, pp. 240-1. Relativamente all'applicazione di questo espediente nel nostro passo, vd. MYERS 2009, p. 128.

<sup>367</sup> Per uno studio di *tabescere* come declinazione della nota similitudine elegiaca dell'amore come *morbus*, vd. La PENNA 1951, p. 207.



*tabe liquefactis*). In senso metaforico, però, i due termini possono indicare lo struggimento dato dal dolore (Lucrez. 3, 911, *cur quisquam aeterno possit tabescere luctu*) o dall'invidia (Aglauro in *Met.* 2, 807, *lentaque miserrima tabe / liquitur*), nonché da un amore non corrisposto, come nei già citati casi di Narciso (*Met.* 3, 445, *qui sic tabuerit, longo meministis in aevo*) e Clizia (*Met.* 4, 249, *tabuit ex illo dementer amoribus usa*). Addirittura, nel descrivere gli effetti devastanti della passione, Lucrezio dice che gli amanti *usque adeo incerti tabescunt volnere caeco* (4, 1120), confermando la sua visione dell'amore come un'inutile sofferenza. Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare, da Catullo (68, 55-6, *maesta neque assiduo tabescere lumina fletu / cessarent*) a Propertio (1, 15, 19-20, *Hypsipyle nullos post illos sensit amores, / ut semel Haemonio tabuit hospitio*). Quello che è importante, qui, è che Canente si consuma per il dolore, e per amore, e nella realtà: lei, che non è altro che un'invenzione poetica, invera la finzione metaforica delle parole nel concreto della sua morte.

La stessa molteplice valenza si riscontra anche in *liquefacta medullas*. Come accade a Ercole, le midolla di Canente si liquefanno sul serio; esse, però, costituiscono la sede del corpo privilegiata in cui serpeggiano, metaforicamente, le fiamme d'amore. Si ricordi il v. 351, in cui Circe, allo scorgere Pico, *flammaque per totas visa est errare medullas*. Il fuoco che scorre per le midolla di Circe diventa realtà in Canente, che, per la passione e il dolore, da quella fiamma si lascia letteralmente sciogliere.

Un'ambiguità di tipo un po' diverso, infine, riguarda l'interpretazione di *in leves* [...] *auras*. Le *aurae* possono indicare sia l'aria circostante in cui si dissipa<sup>368</sup> Canente, sia il soffio d'aria emesso dalla ninfa<sup>369</sup> nel cantare, nel quale si riduce la sua essenza una volta che la metamorfosi è compiuta. Si tratta di una sottigliezza, perché il respiro va sempre a disperdersi nell'ambiente, ma è proprio questa l'eccezionalità della trasformazione avvenuta: il non poter più distinguere, ad un certo punto, tra l'aria-respiro e l'aria-atmosfera. Per questa ragione, mi trovo in disaccordo con Hardie<sup>370</sup>, che propone di modificare *tenues medullas* in *teneras*, attestato da un numero non esiguo di manoscritti, per evitare una ripetizione con

<sup>368</sup> Così GALASSO 2000, p. 1527, che cita Ov. *Fast.* 2, 509 (*in tenues oculis evanuit auras*) e 5, 375 (*tenues secessit in auras*).

<sup>369</sup> Per questa accezione del vocabolo, vd. *OLD aura*, 5.

<sup>370</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* Non così BÖMER 1986, p. 143, secondo il quale, giustamente, le midolla devono essere tenui come il loro dissolversi *tenues in auras*, e GALASSO 2000, p. 652.

sono tenui del v. 429, di cui, tuttavia, aveva evidenziato l'importanza<sup>371</sup>. Egli sostiene la sua tesi con il rimando a *Ov. Am. 3, 10, 27 (tenerae flammam rapuere medullae)*, ma così si perderebbe la sottile corrispondenza tra *tenues medullas* e *leves auras*, l'insistenza su quell'idea di tenue, sottile, rarefatto, che è la caratteristica precipua di Canente (si ricordi *rarior arte canendi*) e l'unica 'cosa' che deve rimanere di lei. Non bisogna dimenticare, poi, le *tenues animae* che svolazzano nel paesaggio spettrale dei vv. 406-11, né il *tenuaverat auras* con cui Circe è descritta alleggerire l'atmosfera dopo la metamorfosi di Pico.

*Non effugies [...] vento rapiare licebit*, aveva minacciato la figlia del Sole rivolgendosi all'amato, *si non evanuit omnis / herbarum virtus*, aveva aggiunto: come il consorte, anche Canente verrà rapita dal vento, ma, a differenza sua, che pur sempre esisterà nelle fattezze del picchio, ella *in levesque paulatim evanuit auras*. Circe, invece, nella sua realtà di dea e nel mito, rimarrà eterna<sup>372</sup>, così come nella forza delle sue passioni, più potenti di ogni magia: *ardet et adsuetas Circe decurrit ad artes, / nec tamen est illis adtenuatus amor*<sup>373</sup> (*Rem. 287-8*).

La transitorietà di Canente e del suo amore, dunque, è messa in rilievo da *in auras evanueret*, che si carica, così, di un ulteriore valore: la *iunctura*, infatti, ricorre spesso nell'esprimere il trapasso dell'anima al momento della morte<sup>374</sup>. Il caso più interessante è offerto dalle parole di Giasone a Medea in un passo delle *Heroides*:

*Ov. Her. 12, 85-6*

Spiritus ante meus tenues vanescet in auras  
quam thalamo nisi tu nupta sit ulla meo!

Ci si trova di fronte ad un classico motivo della poesia elegiaca: "non ho motivo di esistere se tu sei di un altro (o di un'altra), morirò piuttosto che permettere che ciò succeda". È esattamente quello che si verifica con Canente, che, nello sparire, concretizza un altro *topos*: esaurito il suo compito di sposa di Pico, ella, letteralmente, esala il suo spirito nell'aria.

<sup>371</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.* La *iunctura*, infatti, serve a suggerire la "tenuità callimachea" del personaggio. Così anche per MYERS 2009, p. 127. Per connessioni tra la metamorfosi di Canente e il genere elegiaco, vd. HARDIE A. 2010, pp. 44-7.

<sup>372</sup> Non così secondo HARDIE A. 2010, pp. 27-8: Canente sarebbe la vincitrice, perché la sua fama rimane in eterno nel dolce paesaggio laziale, restituito ad armonia nonostante gli sconvolgimenti di Circe. Mi pare che questa tesi sia in contraddizione con quanto lo studioso afferma a pp. 34-5, quando, confrontando il passo con quello della morte di Caieta (su cui si ritornerà fra poco), ammette che la fama della ninfa non sarà perpetuata come quella della nutrice di Enea.

<sup>373</sup> Interessante notare, con PINOTTI 1988, p. 179, che *adtuare amorem* non ha paralleli nella letteratura latina: il *furor* degli amori di Circe non si lascia spegnere.

<sup>374</sup> Per occorrenze, vd. BÖMER 1985, pp. 142-3 e MYERS 2009, p. 128.

Ed evapora lentamente, al contrario della subitanità con cui il marito si ritrova trasformato in uccello: lentezza e velocità, che avevamo già notato essere caratteristiche contrapposte dei due coniugi, si ritrovano anche nel loro destino finale. Se *paulatim* è tipica *iunctura* nella descrizione delle metamorfosi<sup>375</sup>, *paulatim evanescere* è *iunctura* lucreziana<sup>376</sup>: il poeta se ne serve in 2, 827, per spiegare come sia possibile sezionare ogni tipo di oggetto esistente fino ad arrivare agli atomi, che sono privi di qualità. Se Pico, dunque, diventa un uccello variopinto, che mantiene la brillantezza del suo mantello rosso nel piumaggio purpureo, Canente, invece, perde consistenza e colore fino a smaterializzarsi. Del resto, che Ovidio abbia descritto la dissoluzione della ninfa con un'attenzione quasi scientifica, è confermato dal fatto che la sua trasformazione ricorda<sup>377</sup> quel passaggio da stato solido a liquido a gassoso che così viene descritto da Pitagora in *Met.* 15, 245-7: *resolutaque tellus / in liquidas rarescit aquas, tenuatus in auras / aeraque umor abit*.

La 'naturalità' di questo processo, che inserisce la fine di Canente nel normale succedersi dei tre stati della materia, è, però, nel mondo del poema ovidiano, un'eccezione. Hardie<sup>378</sup> nota come le altre metamorfosi per consunzione si risolvano, comunque, in un oggetto fisico: Egeria o Biblide, ad esempio, si trasformano in fonte<sup>379</sup>. Ma così non accade per Canente, che, "alla lettera, svanisce nel nulla, senza lasciare neppure la voce che sopravvive di Eco"<sup>380</sup>:

Ov. *Met.* 3, 393-401

spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora  
 protegit et solis ex illo vivit in antris;  
 sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae;  
**extenuant** vigiles corpus miserabile curae  
 adducitque cutem macies et in aera sucus  
 corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt:

<sup>375</sup> Per occorrenze, vd. MYERS 2009, p. 128 e HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>376</sup> Sul richiamo lucreziano insiste HARDIE A. 2010, p. 48.

<sup>377</sup> Vd. MYERS 1994, p. 46 e HARDIE A. 2010, pp. 47-8.

<sup>378</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* Assurda la tesi di HARDIE A. 2010, p. 50, secondo la quale la duplice trasformazione in acqua e aria sarebbe conforme alla teoria sulla natura acquatica ed aerea delle Muse testimoniata da Varrone.

<sup>379</sup> Anche Egeria si scioglie dalle lacrime e dal dolore, fino ad evaporare e a dare origine alla fonte che reca il suo nome (*Met.* 15, 550-1, *soror Phoebi gelidum de corpore fontem / fecit et aeternas artus tenuavit in undas*). Similmente anche Biblide in Ov. *Met.* 9, 663-5: *sic lacrimis consumpta suis Phoebèia Byblis / vertitur in fontem, qui nunc quoque vallibus illis / nomen habet dominae*. Su questi testi si tornerà approfonditamente in seguito.

<sup>380</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* (la stessa osservazione già in PORTE 1985, p. 178). Non così secondo MÄNNLEIN-ROBERT 2007, p. 331, che affianca i due casi come analoghi. Se la tesi di quest'ultimo, con la contrapposizione tra l'eternità della poesia (Eco, che vive per sempre come ripetizione di parole altrui) e l'effimera durata dell'arte visiva (Narciso e la sua *imago* che si dilegua insieme con lui), può essere convincente, non è Canente, però, l'esempio adatto per provare l'eternità del canto poetico.

**vox manet**, ossa ferunt lapidis traxisse figuram.  
Inde latet silvis nulloque in monte videtur,  
omnibus auditur: **sonus est, qui vivit in illa.**

Eco era nota per essere ciarlieria, e solo la voce sopravvive di lei, ma sopravvive; pure la testa mozzata di Orfeo continua a cantare dopo la sua morte (*Met.* 11, 52, *flebile lingua / murmurat exanimis*). Di Canente, invece, non rimane neanche quello che era stato il suo unico attributo, la bella voce. La metamorfosi traduce “Colei-che-canta” in qualcosa di ancora più impalpabile del canto: la fama. Così, almeno, sembra di poter dedurre dal testo ad una prima lettura: il luogo in cui la ninfa si è dissolta recherà per sempre il suo ricordo, poiché le Camene decisero di chiamarlo, dal nome di lei, “Canente”.

Innanzitutto, bisogna affrontare un’ultima questione testuale, questa volta di notevole rilevanza, che riguarda l’ultima parola del discorso dell’ancella: *coloni* o *Camenae*? La tradizione testuale riporta *Camenae*, con l’eccezione del solo manoscritto N2, che, in rasura, presenta *coloni*. Di per sé, nessuna delle due lezioni creerebbe difficoltà di senso; il peso testuale maggiore di *Camenae*<sup>381</sup>, però, nonché il legame prezioso che questa lezione istituirebbe con la storia di Canente stessa, ha indotto la maggior parte degli editori<sup>382</sup> a scartare *coloni*. Recentemente, tuttavia, Alex Hardie<sup>383</sup> ha riportato la questione al centro dell’attenzione, perorando<sup>384</sup> la causa di *coloni*. Egli è del parere che *veteres coloni*, già utilizzato altrove nell’opera ovidiana<sup>385</sup>, sia un ‘marcatore etimologico’<sup>386</sup>, che si aggiunge a quelli di cui abbondano i due versi finali del racconto: *fama, rite, nomine, dixere, veteres*. In più, la scelta di *coloni* si riallaccerebbe al *coleretur* del v. 316, riferito al culto di Pico

---

<sup>381</sup> Il nesso *veteres Camenae*, inoltre, si ritrova già nel *carmen Priami*, così come ci viene testimoniato da Var. *ling.* 7, 28,1: *in carmine Priami quod est: “veteres Casmenas cascam rem volo profari”* (vd. COURTNEY 1993, p. 44).

<sup>382</sup> Tranne ANDERSON 1985, p. 415.

<sup>383</sup> Vd. HARDIE A. 2010, pp. 28-31.

<sup>384</sup> Se alcune delle sue osservazioni potrebbero essere riprese in considerazione, debole è il tentativo di dimostrare che le Camene non avrebbero potuto essere chiamate da Ovidio *veteres*, pena la presenza di un grave anacronismo (HARDIE A. 2010, p. 30): il culto delle *Camenae* era stato istituito solo da Numa, e, anche se si può supporre che esse esistessero già prima, difficilmente avrebbero potuto essere chiamate addirittura antiche ai tempi odissiaci di Macareo e l’ancella. Ma si è già avuto modo di sottolineare che, volutamente o meno, il poeta commette spesso delle piccole inesattezze cronologiche (come quella riferita a Laurento), e questa è una delle più sottili, se non, francamente, inesistente.

<sup>385</sup> Vd. *Met.* 6, 318 (*non impune deam veteres sprevere coloni*) e 15, 289 (*Leucada continuam veteres habuere coloni*). In nessuno dei due casi, però, gli antichi coloni hanno un ruolo nell’assegnazione di un nome ad un luogo.

<sup>386</sup> HARDIE A. 2010, p. 29. Egli riprende la tesi di MICHALOPOULOS 2001, p. 48, che parla di una serie di “etymological-aetiological markers”, e che annovera tra questi la lezione *coloni*. Sul concetto di marcatore etimologico, vd. CAIRNS 1996.

stesso, e al *colit* del v. 333, detto del corteggiamento amoroso di Pico per Canente. In definitiva, dunque, *coloni* si adatterebbe bene all'ispirazione doppiamente eziologica del racconto, che, a partire dal *signum* di Pico del v. 313 fino alla *fama signata* del v. 432<sup>387</sup>, si apre e si chiude ripercorrendo l'origine del culto di due divinità italiche. Quello che è sfuggito allo studioso, però, è che il *signum* di Pico non si trova in un tempietto nelle vicinanze di Laurento, 'aperto' ai frequentatori locali, ma nei territori di Circe, forse addirittura nel suo stesso palazzo, e che, quindi, tale statua non ha nulla a che vedere con i coloni del Lazio. Inventandosi il culto di un personaggio inesistente come Canente, poi, Ovidio avrebbe veramente passato il limite della 'credibilità': un conto è inventarsi una venerazione delle Camene per una sorta di consorella, di cui ora si spiegherà la natura simbolica; un conto è sostenere che gli abitanti del luogo onoravano una creatura del tutto immaginaria come divinità.

È necessario, dunque, tornare alla lezione tradizionale<sup>388</sup> *Camenae*, senza che questo significhi, però, come è stato detto da più parti<sup>389</sup>, che, con la menzione delle Muse italiche, Ovidio fornirebbe un *aition* dal sapore alessandrino volto a spiegare l'origine del culto delle Camene presso il boschetto di Porta Capena istituzionalizzato da Numa<sup>390</sup>. Come si avrà modo di mostrare nell'episodio di Numa ed Egeria, questo boschetto era – secondo la tradizione – il luogo in cui il re si incontrava segretamente con Egeria stessa, una delle Camene, ed è a Egeria che deve la sua fortuna: è lei la ninfa a cui si deve collegare la tradizione della sacralità del luogo. Le fonti che vi scorrono, inoltre, nulla hanno a che vedere con la metamorfosi di Canente, come ha sostenuto Myers<sup>391</sup>: Canente non è trasformata in una fonte come Egeria, né ha i poteri profetici, ispiratori, che alla sposa di Numa erano attribuiti. È sbagliato, dunque, vedere in lei una sorta di precursore delle funzioni e

---

<sup>387</sup> Vd. HARDIE A. 2010, p. 12.

<sup>388</sup> GALASSO 2000, p. 1528 non ha alcun dubbio sull'autenticità di *Camenae* ("Il legame con Canente è sicuro: troppo si è insistito sulle sue doti canore"), così come HARDIE [2015] *ad loc.*, che concede, però, che *coloni* possa essere penetrato nel testo per ricordo dei passi del poema in cui compare *veteres coloni*.

<sup>389</sup> La tesi, sostenuta da HAUPT-EHWALD 1966, pp. 387-8 e presentata da BÖMER 1986, p. 143 come probabile, viene appoggiata anche da NAGLE 1988, p. 89 e TISSOL 1997, pp. 213-4, secondo il quale il potere maligno di Circe sarebbe arrivato fino ad insidiare le porte di Roma. L'ipotesi è stata perorata anche da MYERS 1994a, pp. 109-11 e 2005, p. 97 (in MYERS 2009, p. 128, la studiosa si mostra ancora della stessa opinione, sebbene, nella forma del commento, essa sia esposta in modo molto più neutrale). Recentemente, sembrano ancora condividere tale teoria PAPAIOANNOU 2005, p. 115 e GUITTARD 2011, p. 5.

<sup>390</sup> Contrario a questa ipotesi, che ritiene infondata, è anche HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>391</sup> MYERS 1994a, p. 110.

del ruolo che saranno, nel poema, delle Camene e di Egeria<sup>392</sup> in particolare; se esiste una relazione tra le due ninfe, questa si configura – avremo modo di mostrarlo – come un’alterità, non come una somiglianza.

In che termini, dunque, deve essere visto il rapporto tra Canente e le Camene, escludendo la pista storico-eziologica<sup>393</sup>? La risposta ci viene dal termine *fama*: le Camene non sono chiamate in causa in quanto figure ‘storiche’, come lo sarà Egeria, ma in quanto incarnazioni dello spirito poetico, analogamente a ciò che accade quando i poeti invocano le Muse. Di certo, il nome latino non è scelto a caso, considerato che siamo nella parte italica del poema; sicuramente, inoltre, non è un caso neppure che vi sia un gioco di parole tra *Canentem* e *Camenae*<sup>394</sup>, che si richiamano tra di loro alla fine di due versi consecutivi<sup>395</sup>. Semplicemente, però, le Camene sono presenti sul posto e lo onorano perché di Canente non rimane che la fama, e le uniche figure che possono eternare la fama di qualcuno sono le Muse, ovvero la Poesia<sup>396</sup>. Ma è qui che si constata il paradosso: come eternare la fama di un personaggio che non esiste? Anzi, più precisamente, di un personaggio inesistente scomparso in un luogo imprecisato<sup>397</sup>?

Ancora una volta, il confronto con Circe mostra l’inconsistenza di Canente. In *Met.* 14, 358, si era detto che la figlia del Sole aveva lasciato i campi che dal suo nome venivano nominati Circei (*nomine dicta suo Circaea*). La regione del Circeo veniva localizzata senza difficoltà dal lettore dell’epoca, che, invece, doveva rimanere smarrito, forse divertito, di fronte a un mai udito “luogo che canta”.

---

<sup>392</sup> Sulla somiglianza Egeria/Canente, invece, vd. SEGAL 2002, pp. 28-9 e HARDIE A. 2010, pp. 17-8, 20-3 e 45-6. Secondo i due studiosi, Canente sarebbe, dunque, una sorta di miscela tra Orfeo ed Egeria, capace di mostrare il ‘lato buono’ della magia e, insieme, di morire per amore.

<sup>393</sup> Come quella tentata da HARDIE A. 2010, pp. 57ss., secondo il quale Ovidio si starebbe riferendo al culto delle Muse presso l’*Aedes Herculis Musarum* sulle rive del Tevere.

<sup>394</sup> Della derivazione di *Camena* da *carmen* si ha testimonianza già in Var. *ling.* 6, 75, 1 (*canere, accanit et succanit ut canto et cantatio ex Camena permutato pro M N*) e 7, 26-7 (*Casmenarum priscum vocabulum ita natum ac scriptum est alibi; Carmenae ab eadem origine sunt declinatae. in multis verbis in quo[d]antiqui dicebant S, postea dicunt R, [...] quare e[st] Casmena Carmena carmina carmen, R extrito Camena factum*), nonché in Serv. *ad Ecl.* 3, 59 (*Camenae musae, quibus a / cantu nomen est inditum*). Per altre testimonianze, vd. MALTBY 1991, p. 99. Come si è avuto modo di notare, però, Canente non è né Carmenta né le Camene, nome la cui antichità si avverte proprio grazie alla forma arcaica del nome *carmen*: la modernità del suo nome è indubbia, proprio il gioco di parole la mette in evidenza.

<sup>395</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 143.

<sup>396</sup> Concorde VIAL 2011, p. 11, che, però, usa questa constatazione come prova dell’immortalità di Canente nella fama eternatrice della poesia, e CASANOVA-ROBIN 2011, che in questo vede il tentativo ovidiano (sicuramente presente in questa parte del poema) di costruire una mitologia italica in Lazio, popolandolo di creature mitiche e delle loro storie.

<sup>397</sup> Forse proprio per questa ragione, come si è già accennato, sarei tentata a propendere, al v. 427, per la lezione *ripa longa*, come a voler mantenersi sul generico, per non fornire la localizzazione precisa del punto in cui Canente si arresta e poi sparisce nel nulla.

Riassumendo: già il nome di Canente non è un vero nome, ma un participio che fa le veci di un personaggio senza identità (*Met.* 14, 338, *unde Canens dicta est*). Tale nome-non nome diventa quello di una località sconosciuta (*quem rite Canentem / nomine de nymphae veteres dixere Camenae*) alla quale soltanto si lega la fama di Canente, onorata dalle Muse: *fama tamen signata loco est*. Un verbo come *signare*, che indica l'impronta indelebile di un sigillo, stona in un contesto così indeterminato, creando una contrapposizione che ha dell'ironico<sup>398</sup> e del paradossale<sup>399</sup>.

La metamorfosi mette a fuoco il tratto dominante del carattere di un personaggio, estrinsecandone la natura e portandone a compimento lo sviluppo<sup>400</sup>: ebbene, nel caso di Canente, a rimanere eterna è la sua evanescenza, il suo non-essere, il non-essere esistita mai, l'aver preso il posto di un'altra. E il suo destino, la sua *fama*, è quello di essere dimenticata non appena esaurito il proprio ruolo.

## 6. La fama di Circe

Il dodicesimo libro delle *Metamorfosi* si apre, come è noto, con una lunga descrizione della casa della Fama. Si tratta di un palazzo le cui porte e finestre sono sempre spalancate ad accogliere la folla dei visitatori, ognuno dei quali reca una storia nuova, che viene spesso amplificata, variata o distorta:

Ov. *Met.* 12, 53-61

Atria turba tenet: veniunt, leve vulgus, euntque  
 mixtaque cum veris passim commenta vagantur  
 milia rumorum confusaque verba volutant;  
 e quibus hi vacuas implent sermonibus aures,

<sup>398</sup> Si noti il contrasto, molto probabilmente voluto, con l'episodio virgiliano degli onori funebri dati a Caieta, la nutrice di Enea, in Verg. *Aen.* 7, 1-6: *tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix, / aeternam moriens famam, Caieta, dedisti; / et nunc servat honos sedem tuus, ossaque nomen / Hesperia in magna, si qua est ea gloria, signat. / At pius exsequiis Aeneas rite solutis [...]*. Terminato il racconto di Macareo, anche Ovidio darà breve spazio all'episodio della morte di Caieta, nutrice di Enea, che venne seppellita nel luogo che da lei prese il nome, e un nome a tutti noto come quello della città di Gaeta. Sulle riprese tra il nostro e l'episodio virgiliano, vd. MYERS 2009, pp. 128-9, HARDIE A. 2010, pp. 32-5 e HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>399</sup> Riagganciandosi a NAGLE 1988, p. 89, che nota come la storia venga raccontata da un personaggio d'invenzione ovidiana (Macareo) ad uno d'invenzione virgiliana (Achemenide), la paradossalità della fama di questa storia inventata, che si conclude con la scomparsa di un personaggio inventato, si fa ancora più accentuata: quale garanzia di fama (= persistenza letteraria) si può assicurare ad una storia narrata e ascoltata da due personaggi che, a loro volta, sono senza fama? Riguardo alla fama come 'sinonimo' di tradizione letteraria, vd. BARCHIESI 1993, p. 358: spesso la fama "becomes a mediator and an analogy for the literary tradition". Sullo statuto doppio e paradossale che la fama assume nel poema, vd. ROSATI 2002, p. 299: "The frequent invocation in the poem of the *fama* and of the *vetustas* of a tradition has an ambiguous outcome: while it is sometimes intendes as a guarantee of credibility, at other times it emphasizes the incredibility of what has been narrated".

<sup>400</sup> Così ROSATI 1983, pp. 135-6: a questa osservazione dello studioso e a questo principio generale del poema avremo modo di fare riferimento nel dettaglio nel prossimo episodio.

hi narrata ferunt alio, mensuraque ficti  
crescit, et auditis aliquid novus adicit auctor.  
Illic Credulitas, illic temerarius Error  
vanaque Laetitia est consternatique Timores  
Seditioque repens dubioque auctore Susurri.

Autorevoli studi<sup>401</sup> si sono occupati dell'episodio ovidiano, e non pochi<sup>402</sup> vi hanno rintracciato delle analogie con il procedimento insito al fare poesia: si raccoglie una tradizione – che altro non è se non la fama di un personaggio – e la si racconta di nuovo, spesso modificandola, aggiungendovi dei dettagli che la rendono sempre meno vicina al 'vero' originario. Per questo nel palazzo della Fama si aggirano, tra gli altri, anche la Credulità e l'Errore; per questo, infine, la Fama stessa non si vede, come se essa si riducesse alle voci vane e inconsistenti che riempiono la sua dimora, di cui è impossibile stabilire con certezza quanto siano affidabili<sup>403</sup>. Alle Muse omeriche, garanti dell'attendibilità delle notizie riferite dal poeta – garanti, dunque, della fama degli eroi – si sostituisce, in Ovidio, la volubilità di un groviglio di informazioni che diventa sempre più voluminoso, e insieme, paradossalmente, più lacunoso, perché di una determinata storia, spesso, ci si concentra solo su un aspetto e lo si amplifica, dimenticando il resto.

Se ora si ritorna, dunque, alla chiusa del racconto dell'ancella di Circe, si può capire come la menzione della fama lasciata da Canente si carichi di un'ulteriore valenza. E non soltanto perché è privo di senso appellarsi a qualcosa di inconsistente e vano come la fama per garantire l'esistenza di un personaggio e di una località mai attestati in precedenza. Vi è anche dell'altro, e, per scoprire di che cosa si tratti, basta procedere di pochi versi oltre la chiusura del racconto di Macareo, quando si descrive la flotta troiana in procinto di lasciare le terre di Circe:

Ov. *Met.* 14, 445-8

solvitur herboso religatus ab aggere funis,  
et procul insidias **infamatae**que relinquunt  
**tecta deae** lucosque petunt, ubi nubilus umbra  
in mare cum flava prorumpit Thybris harena;

---

<sup>401</sup> Si citano qui solo ZUMWALT 1977, TISSOL 1997, pp. 85-8 e 2002, pp. 307-10, BARCHIESI 2002, pp. 195-6, HARDIE 2012, pp. 150ss., REED 2013, pp. 386-9.

<sup>402</sup> Vd. FEENEY 1991, pp. 247-9, ROSATI 2002, pp. 297-9 e HARDIE 2012, pp. 156ss.

<sup>403</sup> Per un approfondimento di questo aspetto, vd. HARDIE 2012, pp. 169-74, dove lo studioso analizza la somiglianza esistente tra la dimora della Fama e quella di altre personificazioni inserite da Ovidio nel poema: l'Invidia, la Fame e il Sonno, che possono essere considerate creazioni speculari alla Fama stessa, perché ne sottolineano un particolare aspetto. La proliferazione delle figure che rappresentano la Fama ci porta a riflettere sulla veridicità della fama stessa: quello che viene detto in giro è sempre vero?



L'ultimo aggettivo che viene riferito alla dea prima che la sua figura sparisca per sempre dal poema è *infamata*. Si potrebbe intendere il termine come “malfamata”, “dalla cattiva fama”, e così per lo più è stato fatto; ma perché non pensare anche, invece, a “infamata”, “calunniata”? L'aggettivo, come il sostantivo corrispondente *infamia* e il verbo *infamare*<sup>404</sup>, ha entrambe le valenze, e si può presumere che il poeta abbia voluto evocarle entrambe.

Si è appena argomentato che la fama di un personaggio non è qualcosa di oggettivo, non poggia su dati sicuri, ma su voci, su tradizioni, che spesso, addirittura, ribaltano la realtà: basti pensare al caso emblematico di Eco<sup>405</sup>, che delle parole di disprezzo di Narciso ripete solo le ultime, andando consapevolmente a ribaltare il senso di ciò che tecnicamente ripete<sup>406</sup>. Se la fama di Canente, dunque, non esiste, questo accade perché la sua fama, in realtà, appartiene a Circe. È alla figlia del Sole che è stato sottratto il ruolo di regina del Lazio, di moglie fedele e devota: è lei, propriamente, a sparire nel nulla, non Canente, perché del ruolo assunto da Canente al posto di Circe non rimane traccia alcuna nella letteratura dedicata alla figlia del Sole, se non gli scarsi indizi virgiliani.

Così, la dea rimane *infamata* (*in* indica un movimento oppositivo, che va contro la fama ufficiale) perché la tradizione poetica la relega alla sola variante negativa di se stessa, a quella immagine consolidata da Omero in poi che anche Ovidio ha scelto di seguire, e addirittura di amplificare, come accade ad ogni notizia che viene introdotta nella casa della Fama.

È il poeta stesso, dunque, che infama Circe; nella finzione narrativa, invece, è Macareo che si assume questo ingrato compito. Egli dissemina elementi che discordano con la rappresentazione classica che sta dando di Circe, ma li ignora deliberatamente. Si è già detto del tempio dedicato a Pico; per completare il quadro, però, è necessario risalire al momento in cui Macareo riferisce dell'arrivo presso Circe, il cui palazzo e il cui aspetto vengono così descritti:

Ov. *Met.* 14, 260-3

excipiunt famulae perque atria marmore tecta  
ad dominam ducunt: pulchro sedet illa recessu  
sollemni solio pallamque induta nitentem  
insuper aurato circumvelatur amictu.

<sup>404</sup> Vd. *OLD infamatus, infamia* 1 e 2, *infamo* 1 e 2.

<sup>405</sup> Sul noto valore di questo episodio come riflessione metaletteraria sull'essenza del procedimento poetico, vd. MÄNNLEIN-ROBERT 2007, pp. 321ss.

<sup>406</sup> Vd. Ov. *Met.* 3, 380ss.

In Omero la dimora della dea non era affatto sontuosa e Circe accoglieva personalmente gli ospiti all'ingresso, interrompendo le sue attività quotidiane (la tessitura, il canto); in Ovidio, invece, il suo palazzo è di marmo, ed ella lascia che siano le ancelle ad introdurre i compagni di Ulisse. È riccamente vestita ed adornata, nessuna notazione è dedicata ai capelli sciolti sulle spalle, simbolo, nell'*Odissea*, del suo stato di vergine<sup>407</sup>. Non è opportuno vedere in questo, come è stato affermato<sup>408</sup>, il segno di un voluto e giocoso anacronismo ovidiano, che fa di Circe una moderna matrona circondata dalle sue schiave. Ovidio vuole suggerire, piuttosto, un'immagine regale di Circe, per quanto, questo sì, 'moderna' e priva di ogni patina arcaizzante: ella è diventata una sovrana, che accoglie i suoi ospiti nella propria reggia, assisa in trono, avvolta in un mantello splendente. La sua tenuta e la sua postura, perciò, appaiono identiche a quelle della statua di Pico in *Aen.* 7, 187-8, e ricordano la scena in cui Latino, seduto sul trono, accoglie Enea nel suo palazzo in *Aen.* 7, 193<sup>409</sup>. Come non manca di notare Papaioannou, inoltre, questa rappresentazione di Circe-regina è un altro dato che la accosta a Didone<sup>410</sup>: ella, seduta in trono (*Aen.* 1, 506, *solioque alte subnixa resedit*), ascolta le richieste dei Teucri appena giunti a Cartagine, e si reca a cacciare vestita sontuosamente, in oro e porpora, come si già avuto occasione di notare per l'analogia con l'abbigliamento di Pico. In sintesi, dunque, si può dire che l'abbigliamento e la residenza regali di Circe, che la accostano alla figura di Didone, costituiscano nuovi indizi, che, insieme con la statua di Pico, ci rimandano all'*altra* Circe, *coniunx* di Pico.

Alla luce di tutto ciò, ritornando alla *iunctura* ovidiana *infamatae [...] tecta deae*, si può dire che la cattiva fama della figlia del Sole coinvolga anche la sua dimora: se disonorata è la padrona di casa, lo saranno anche i *tecta* in cui abita. Il luogo incerto della scomparsa di Canente riceve risonanza eterna, ma la residenza di Circe – quella laziale – è condannata all'oblio. Fissata nella memoria rimane solo l'abitazione omerica, una modesta dimora trasformatasi in un palazzo di marmo. Infamata è Circe, infamata è la sua casa: altre regge splendenti, altre Circi regine vengono dimenticate.

---

<sup>407</sup> Le differenze tra le due scene sono ben messe in luce da BETTINI-FRANCO 2010, p. 258.

<sup>408</sup> GALINSKY 1975, p. 235.

<sup>409</sup> Il parallelismo è notato anche da GALINSKY 1975, p. 235, che, però, crede che esso sia istituito da Ovidio in chiave ironica e giocosa, per meglio evidenziare il contrasto tra il trattamento riservato da Circe e da Latino ai loro ospiti.

<sup>410</sup> Vd. PAPAIOANNOU 2005, pp. 120-3.

Un ultimo aspetto, infine, rimane da puntualizzare. Si è detto più volte che Canente rappresenta l'unico caso all'interno del poema di una metamorfosi in nulla. La sua trasformazione contraddice il principio su cui si regge l'intera opera, e che Pitagora riassume nella nota affermazione: *omnia mutantur, nihil interit* (*Met.* 15, 165). Più volte si è anche sostenuto che la sua figura è stata vista come il simbolo del canto poetico, e che questa interpretazione è stata sostenuta dal riferimento finale alle Camene. Ebbene, riflettendo con più attenzione, il personaggio di Canente può essere davvero visto in questo modo, e senza contraddire tutto quello che è stato argomentato fin qui. Se ella impersona, infatti, la vita 'alternativa' di Circe, che Ovidio non avrà mai la possibilità di narrare, Canente simboleggia sì il canto del poeta, costretto a spegnersi e a tacere per sempre pur di attenersi alla versione tradizionale della storia, quella della Circe omerica e della sua *infamia*.

#### 7. Pallide figure di spose, pallide figure di amanti

Nel corso delle precedenti sezioni si è avuto modo di citare più volte il contributo di Papaioannou<sup>411</sup>, che è riuscita a mettere in luce brillantemente la fitta rete di corrispondenze esistenti tra la figura di Didone e quella di Circe. Un unico aspetto non appare convincente nella sua argomentazione, ovvero il tentativo di istituire un parallelismo tra la coppia Circe/Pico e quella Didone/Enea<sup>412</sup>. L'errore nasce dall'interpretazione data a *coniunx* in *Aen.* 7, 189, che la studiosa intende, alla maniera serviana, come "aspirante sposa", affiancandolo a *coniugium* di *Aen.* 4, 172 e a *coniugii dotem* di *Met.* 14, 298.

Si è già avuto modo di osservare che, in quei contesti, *coniugium* viene utilizzato come nome dichiaratamente fittizio applicato a delle relazioni di tipo extra-coniugale. È innegabile, però, che, per quanto riguarda Circe, esso permette di collegarsi alla tradizione secondo la quale la figlia del Sole avrebbe desiderato essere la sposa di Ulisse. Ciò non ci viene detto nel testo omerico, ad eccezione di un unico passaggio, in cui Ulisse estende a Circe le aspirazioni della sola Calipso:

Hom. *Od.* 9, 29-33

ἦ μὲν μ' αὐτόθ' ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων,  
 ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι·  
 ὧς δ' αὐτῶς Κίρκη κατερήτυεν ἐν μεγάροισιν

<sup>411</sup> PAPAIOANNOU 2005.

<sup>412</sup> PAPAIOANNOU 2005, pp. 117ss.

Αϊαίη δολόεσσα, λιλαιομένη πόσιν εἶναι·  
ἀλλ' ἐμὸν οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν.

Da una parte mi tratteneva Calipso, chiara tra le dee, nella cave spelonche, desiderosa di avermi per marito; così anche Circe mi tratteneva nel suo palazzo, insidiosa, ad Eèa, desiderosa di avermi per marito. Ma nessuna convinse mai nel petto il mio animo.

Parecchi studi<sup>413</sup> hanno postulato che le figure di Circe e Calipso si debbano far risalire ad un unico personaggio originario, o che l'uno sia derivato dall'altro. Di certo, però, in età ellenistica si dovette sviluppare una tradizione che, accostando Circe a Calipso, immaginò una Circe amante abbandonata da Ulisse<sup>414</sup>. Nel mondo latino, tale tradizione è raccolta da Orazio, e, ovviamente, da Ovidio:

Hor. *Carm.* 1, 17, 17-20

hic in reducta valle caniculae  
vitabis aestus et fide Teia  
dices laborantis in uno  
Penelopen vitreamque Circen.

Ov. *Rem.* 273-6

Non ego, quod primo, memini, sperare solebam,  
iam precor, ut coniunx tu meus esse velis;  
et tamen, ut coniunx essem tua, digna videbar,  
quod dea, quod magni filia Solis eram.

Il passo dei *Remedia* si rivela di particolare importanza, perché vi ricorre di nuovo la parola *coniunx*. La Circe ovidiana sembra spiegare quel breve λιλαιομένη πόσιν εἶναι dell'*Odissea*, mostrandocene – questa volta sì – il valore desiderativo, e presentando le due ipotesi di traduzione possibili: soggetto di πόσιν εἶναι può essere tanto Circe quanto Ulisse. La *iunctura* omerica spiega perché *cupidine capta coniunx* possa essere stato inteso come *cupidine capta coniugii*: se Circe aveva desiderato invano essere la sposa di Ulisse, perché non immaginare lo stesso schema anche per Pico?

Si è già chiarito come *coniunx*, da solo e senza altre specificazioni, non possa essere inteso con il valore di “aspirante sposa”. E, ad aiutarci meglio a comprendere come lo stesso personaggio possa essere *coniunx* di qualcuno e aspirante *coniunx* di qualcun altro, ci soccorre proprio il caso di Didone. Il passo dei *Remedia* sopra riportato, infatti, riprende esplicitamente i seguenti versi dell'*Eneide*:

Verg. *Aen.* 4, 431-4

Non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro,  
nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat:

<sup>413</sup> Per un breve riassunto della questione, vd. CRANE 1988, p. 31.

<sup>414</sup> Vd. BETTINI-FRANCO 2010, p. 256.

tempus inane peto, requiem spatiumque furori,  
dum mea me victam doceat fortuna dolere.

Didone implora Anna di recarsi da Enea e di chiedergli di rimandare la partenza: non perché spera ancora di poterne diventare la sposa, ma solo perché il tempo la aiuti ad accettare l'idea del distacco. Ella è divenuta ormai consapevole della vera natura della sua relazione con l'eroe. Si ricordi ancora una volta, a questo proposito, *Aen.* 4, 171-2, quando, dopo l'unione con Enea, la regina si era illusa che la loro relazione fosse un matrimonio, e così lo aveva chiamato: *nec iam furtivum Dido meditatur amorem / coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam.*

Su questa contrapposizione, già virgiliana, tra aspettative e realtà, Ovidio ha costruito l'intero personaggio di Didone<sup>415</sup> nelle *Heroides*. La regina, all'inizio, si rivolge ad Enea come se fosse la sua sposa, una *coniunx* vendicativa e furente; gradualmente, però, arriva ad ammettere che il *coniugium* era un *concubitus*, e ad implorare l'eroe di chiamarla come vuole, purché non se ne vada:

Ov. *Her.* 7, 67-70

Protinus occurrent falsae periuria linguae,  
et Phrygia Dido fraude coacta mori;  
**coniugis** ante oculos deceptae stabit imago  
tristis et effusus sanguinolenta comis.

Ov. *Her.* 7, 89-92

Fluctibus eiectum tuta statione recepi  
vixque bene audito nomine regna dedi.  
His tamen officiis utinam contenta fuissem,  
et mihi **concubitus** fama sepulta foret!

Ov. *Her.* 7, 167-8

Si **pudet uxoris, non nupta**, sed hospita dicar;  
dum tua sit, Dido quidlibet esse feret.

Parallelamente, come già nell'*Eneide*, Didone riscopre chi è il suo vero sposo, che ella tuttora venera e che non esita a chiamare come tale:

Ov. *Her.* 7, 99-103

Est mihi marmorea sacratus in aede Sychaeus –

---

<sup>415</sup> Se ne serve anche per quello di Medea nelle *Metamorfosi*, allorché la fanciulla si immagina sposa di Giasone (*Met.* 7, 60-1, *coniuge felix / et dis cara ferar et vertice sidera tangam*) e poi si rimprovera per la propria autoillusione (*Met.* 7, 69-70, *coniugiumne putas speciosaque nomina culpae / imponis, Medea, tuae?*). Il poeta, dunque, sfrutta in diverse occasioni il contrasto tra *coniunx* reale e aspirante *coniunx*. Come Virgilio, però, Ovidio non usa mai *coniunx*, da solo, nella seconda accezione, ma, quando vuole rendere lo scarto tra aspirazione e realtà, inserisce sempre il vocabolo in contesti in cui si specifica che l'eroina si immagina come *coniunx* o fa finta di esserlo.

oppositae frondes velleraque alba tegunt.  
Hinc ego me sensi noto quater ore citari;  
ipse sono tenui dixit “Elissa, veni!”  
Nulla mora est, venio, venio **tibi debita coniunx**;

Ov. *Her.* 7, 113-6

Occidit internas **coniunx** mactatus ad aras,  
et sceleris tanti praemia frater habet;  
exul agor **cineresque viri** patriamque relinquo,  
et feror in dubias hoste sequente vias.

Accortasi dell’illusione in cui era caduta, la regina specifica di essere la sposa dovuta a Sicheo, e si presenta con il suo vecchio nome, Elissa – sempre associato al primo marito e mai ad Enea<sup>416</sup> –, come se la Didone *coniunx* e quella amante fossero due persone differenti.

Si può capire, allora, in che cosa sia consistita l’inesatta valutazione di Papaioannou: Circe ricorda molto Didone, sì, ma è Ulisse colui che, in coppia con la figlia del Sole, riproduce lo schema Didone/Enea. Pico, semmai, deve essere accostato a Sicheo, al marito ormai scomparso e ancora devotamente riverito. Se per quanto riguarda Didone, però, il suo legame con Sicheo aveva effettivamente preceduto, nella ‘biografia’ della regina, la relazione clandestina con Enea, lo stesso non si può dire per Circe: si è già dimostrato come la sua unione con Pico e quella con Ulisse appartenessero a due tradizioni indipendenti l’una dall’altra, che Ovidio si è divertito a disporre in continuità cronologica, seppure sacrificando il profilo di Circe *coniunx* di Pico e sostituendolo con la controfigura di Canente.

Non è la prima volta, come è ormai ben noto<sup>417</sup>, che Ovidio dà prova di questa sua passione per strade mitiche ‘alternative’. Tuttavia, mi sembra che vi sia un solo altro caso, nel poema, in cui ci troviamo di fronte ad un personaggio che, nell’economia del racconto, pare avere la funzione di rappresentare un’intera tradizione scartata: si tratta dell’episodio di Aurora, Cefalo e Procri. Molteplici studi<sup>418</sup> hanno messo in luce l’incongruità tra la versione della vicenda presentataci da Ovidio in *Ars* 3, 687-746 e *Met.* 7, 690-862 e quella comunemente conosciuta dal pubblico colto dell’epoca. Senza scendere nei dettagli, si può dire, riassumendo, che Ovidio ha fatto di due coniugi infedeli e avidi un modello di fedeltà e devozione assoluta, una coppia

---

<sup>416</sup> Vd. PIAZZI 2007, pp. 222-3.

<sup>417</sup> Si rimanda a quanto presentato nell’introduzione.

<sup>418</sup> La bibliografia a riguardo è immensa: per quella anteriore al 1975, si rimanda a LABATE 1975, pp. 103ss. e 103, n. 1. Per la bibliografia più recente, vd. il riassunto fornito da BRENK 1999, pp. 166ss. e le note successive.

ideale la cui fine tragica si deve al sospetto, solo al sospetto, di tradimento, prima di Procri e poi di Cefalo stesso. Vari contributi hanno già mostrato<sup>419</sup> come il racconto di quest'ultimo, nelle *Metamorfosi*, sia reticente e come in alcuni punti della sua versione dei fatti vi siano dei 'cedimenti', che il lettore deve leggere come spie di un'altra versione dei fatti. Dell'intera, intricata trama del mito, a noi interessa l'inizio e l'epilogo: Cefalo sarebbe stato rapito da Aurora e, secondo quanto da lui stesso affermato nelle *Metamorfosi*, contro la sua volontà. Egli, infatti, avrebbe continuato ad amare Procri e a vantare i meriti di lei di fronte alla dea, che, alla fine, offesa, l'avrebbe lasciato tornare dalla sposa, non prima di avergli annunciato che, di questo ritorno, si sarebbe pentito:

Ov. *Met.* 7, 711-3

Mota dea est et "siste tuas, ingrata, querellas;  
Procrin habe!" dixit, "quod si mea provida mens est,  
non habuisse voles". Meque illi irata remisit.

In virtù di queste ultime parole, la maggior parte degli studiosi ha ritenuto che nella morte di Procri sia da riconoscere una vendetta di Aurora<sup>420</sup>. Il tragico epilogo della storia è noto: Cefalo era solito invocare la brezza (*aura*) perché gli recasse sollievo dopo le fatiche sostenute nella caccia. Le sue parole, simili a quelle di un amante<sup>421</sup>, vengono riferite a Procri. Ella pedina Cefalo, che, sentendone i movimenti dietro la vegetazione in cui si era nascosta, la ferisce mortalmente credendola una fiera. La vendetta della dea, secondo la critica<sup>422</sup>, dovrebbe riconoscersi sia nella notazione del sorgere dell'Aurora ad indicare lo spuntare del giorno fatale per Procri (*Met.* 7, 835, *postera depulerant Aurorae lumina noctem*), sia nell'assonanza tra *aura* e Aurora.

Tuttavia, l'elemento di cui quasi tutti trascurano l'importanza<sup>423</sup> è che la versione tradizionale<sup>424</sup> della storia fa di Cefalo l'amante di Aurora: non sempre è chiaro se

<sup>419</sup> In particolare, vd. TARRANT 1995a. Recentemente, la stessa tesi è stata riproposta da PEEK 2004.

<sup>420</sup> Vd. ROSATI 1983, p. 99, n. 14 e KENNEY 2011, p. 303. Per SEGAL 1978, pp. 190-2, il ruolo di Aurora è solo simbolico: la vendetta divina altro non è che il motore esterno dei dubbi tutti interiori nutriti da Cefalo, e poi da Procri stessa. Per LABATE 1975, pp. 113ss., invece, le parole della dea sono solo un'amara profezia del futuro.

<sup>421</sup> Vd. *Ars* 3, 697-8 ("*Quae*" que "*meos relevas aestus,*" cantare solebat / "*accipienda sinu, mobilis aura, veni*") e *Met.* 7, 813-5 ("*aura*" recordor enim "*venias*" cantare solebam, / "*meque iuves intresque sinus, gratissima, nostros, / utque facis, relevare velis, quibus urimur, aestus!*") e 817-20 (*tu me reficisque fovesque, / tu facis, ut silvas, ut amem loca sola: meoque / spiritus iste tuus semper captatur ab ore*).

<sup>422</sup> Vd. MONTUSCHI 1998, pp. 91ss. e HARDIE 1999, p. 261.

<sup>423</sup> Con l'eccezione di GREEN 1979, pp. 18ss. e GIBSON 2003, p. 358.

<sup>424</sup> Cefalo viene indicato come amante di Aurora, e padre di suo figlio Fetonte, fin a partire da Hes. *Th.* 986-7 (αὐτὰρ τοὶ Κεφάλῳ φητύσατο φαίδιμον υἱόν, / ἴφθιμον Φαέθοντα).

egli fosse consenziente<sup>425</sup>, ma come tale ce lo presenta Ovidio in altri contesti<sup>426</sup>. Non solo: andando ad esaminare le testimonianze del mito anteriori o contemporanee ad Ovidio<sup>427</sup>, appare chiaro che egli non inventò la storia del terribile equivoco in cui era caduta Procri, ma potrebbe essere stato il primo<sup>428</sup> a chiamare “Aura” la finta amante; anche se così non fosse, solo in latino poteva riuscire il gioco di parole tra Aurora e *aura*<sup>429</sup>, che è più che plausibile attribuire all’ingegno ovidiano.

Che Cefalo, dunque, invochi una misteriosa *aura* proprio sull’Imetto, luogo in cui era avvenuto il suo rapimento da parte della dea<sup>430</sup>, pare voler suggerire al lettore molto più che un fatale fraintendimento. In *Aur-ora*, non a caso, non è da riconoscere soltanto la presenza di *aura*, ma anche quella di *os*, che ricorre più volte a rimarcare le ambigue parole d’amore – versioni differenti della stessa storia – che vengono

<sup>425</sup> Rimangono sul generico sia Ant. Lib. 41, 6-7 (ἔρασθεισα δὲ διὰ τὸ κάλλος ἤρπασεν αὐτὸν Ἥως καὶ ἐποίησατο σύνουκον, “innamoratasi di Procri per la sua bellezza, Aurora lo rapì e ne fece il suo amante”) che Paus. 1, 3, 1 (Κέφαλον, ὃν κάλλιστον γενόμενόν φασιν ὑπὸ Ἡμέρας ἐρασθείσης ἀρπασθῆναι, “dicono che Cefalo, essendo bellissimo, fosse stato rapito dal Mattino che si era innamorato di lui”).

<sup>426</sup> Vd. Am. 1, 13, 39-40, in cui Aurora tiene tra le braccia Cefalo (*at si, quem mavis, Cephalum complexa teneres, / clamares: “lente currite, noctis equi!”*) o Her. 4, 93-5, in cui pare che Cefalo svolgesse bene i suoi doveri di amante (*clarus erat silvis Cephalus, multaeque per herbas / conciderant illo percutiente ferae; / nec tamen Aurorae male se praebebat amandum*). Anche in Ars 3, 84, proprio poche centinaia di versi prima del racconto dei falsi sospetti di Procri sulla fedeltà dello sposo, pare che Aurora possa dirsi soddisfatta dell’amante (*Nec Cephalus roseae praeda pudenda deae*).

<sup>427</sup> Vd. GIBSON 2003, p. 357 per le fonti perdute che sappiamo aver trattato del mito. Tra le testimonianze greche in nostro possesso, si soffermano sulla storia, raccontandone gli aspetti più scabrosi, Ferecide in *Schol. ad Hom. Od. 11, 321*, secondo il quale la misteriosa finta amante di Cefalo non sarebbe stata Aura, ma una Nuvola, invocata da Cefalo durante la caccia (ὤ νεφέλη παραγενοῦ) e Ant. Lib. 41, 6-7, che non nomina affatto l’uccisione di Procri per mano del marito e per gelosia. Tra le testimonianze latine, più o meno contemporanea ad Ovidio è la versione di Igino, che, in *Fab. 189*, afferma che Procri avrebbe seguito Cefalo temendo che si incontrasse con Aurora (*timens Auroram*), ma senza conoscere il nome dell’amante. Infine, va menzionata per completezza la versione di Servio in *ad Aen. 6, 445*, che, però, appare totalmente dipendente dal testo ovidiano. Vale la pena sottolineare solo come il commentatore, resosi conto dell’assonanza tra *aura* e Aurora, abbia voluto trovare nelle preghiere di Cefalo ad *aura* il motivo per cui Aurora, credendosi invocata, si sarebbe invaghita del giovane: *qui [Cephalus] cum venandi studio teneretur, labore fessus ad locum quendam {in silvis} ire consueverat et illic ad se recreandum auram vocare. Quod cum saepe faceret, amorem in se movit Aurorae [...]. Quod illa dolens cum audisset a rustico amare eum Auram, quam invocare consueverat, ad silvas profecta est et in fructectis latuit ad deprehendendum maritum {cum paelice}. Qui cum more solito auram vocaret, Procris egredi cupiens fructecta commovit.*

<sup>428</sup> Non così secondo FOWLER 1993, per il quale Ovidio avrebbe potuto riprendere una versione del mito in cui trovava già *aura*.

<sup>429</sup> Vd. GIBSON 2003, p. 358.

<sup>430</sup> Vd. GREEN 1979, pp. 19-20 e 23. Per ricavare che il luogo del rapimento e quello della morte di Procri è lo stesso (l’Imetto), bisogna incrociare il testo delle *Metamorfosi*, dove si ottiene la prima informazione (*Met. 7, 701-4, me cornigeris tendentem retia cervis / vertice de summo semper florentis Hymetti / lutea mane videt pulsus Aurora tenebris / invitumque rapit*), con quello dell’*Ars*, dove si ha la seconda (*Ars 3, 686ss., est prope purpureos colles florentis Hymetti / fons sacer et viridi caespate mollis humus [...] Grata quies Cephalo: famulis canibusque relictis / lassus in hac iuvenis saepe resedit humo*).



pronunciate da Cefalo<sup>431</sup>. Così, egli parlava sempre ad Aurora di Procri (*Met.* 7, 708, *Procris mihi semper in ore*), ma è il nome di Aura che avrà sempre in bocca alla fine della storia; dalle labbra spera di accoglierne il benefico respiro (*Met.* 7, 819-20, *meoque / spiritus iste tuus semper captatur ab ore*), ma è quello di Procri morente che, infine, riceverà<sup>432</sup> (*Met.* 7, 860-1, *in me / infelicem animam nostroque exhalat in ore*). Chi ama Cefalo, Aurora o Procri? Chi invoca, l'amante o la moglie? Anche se il verbo *orare* non compare esplicitamente, si potrebbe affermare, con un gioco di parole, che Cefalo cripticamente chiami Aurora (*Auram orat*), e che la ami (*Auram orat*), come espressamente dice di amare ed invocare Procri sola (*Met.* 7,707-8, *ego Procrin amabam; / pectore Procris erat, Procris mihi semper in ore*).

Questo non significa, però, come parecchi hanno voluto sostenere<sup>433</sup>, che, nella finzione del racconto, il personaggio stia mentendo, e che egli stesse in compagnia di Aurora quando venne inseguito da Procri, magari pure uccidendola intenzionalmente<sup>434</sup>. Questo Cefalo, che Ovidio ha tanto modificato rispetto all'originale, è veramente innocente e fedele, invoca veramente solo una brezza e non la sua amante<sup>435</sup>. Ciononostante, il poeta non rinuncia a far intravedere di essere a conoscenza dell'*altra* versione del mito, di averla consapevolmente cambiata. Da qui nascono tutte le incongruenze che sono state notate<sup>436</sup> nel corso del racconto di Cefalo, e che non devono essere lette come prova delle sue menzogne, ma come piccoli segnali che Ovidio lancia al lettore per ricordargli di volta in volta le possibilità scartate. Questo scambio di conoscenze alluse culmina nella creazione della figura di Aura, l'amante inesistente, che, non a caso, come Canente, è vento,

<sup>431</sup> Questi e altri giochi di parola sono richiamati da AHL 1985, pp. 206-8: oltre ad *aura* e *os*, egli pone l'accento anche sul ricorrere di un'altra parola-chiave 'contenuta' nel nome Aurora e Aura, ovvero *auris*: le voci della relazione tra Cefalo e Aura corrono fino alle orecchie di qualche anonimo ascoltatore, che non esita a riferirle a Procri (*Met.* 7, 821, *vocibus ambiguus deceptam praebuit aurem*).

<sup>432</sup> Su questo aspetto insiste particolarmente HARDIE 1999, pp. 261-2.

<sup>433</sup> Vd. OTIS 1970, pp. 180-1, GREEN 1979 (smentito da FONTENROSE 1980, che, però, crede che l'attendibilità di Cefalo nel racconto ovidiano non debba essere vista come allusione ad alcuna versione considerata 'standard' o originaria del mito), AHL 1985, p. 208, BRENK 1999, TARRANT 1995a, GIBSON 2003, p. 358, PEEK 2004, KENNEY 2011, pp. 290ss.

<sup>434</sup> Così inferisce GREEN 1979, p. 22, a partire dalla versione di Ferecide in *Schol. ad Hom.* Od. 11, 321.

<sup>435</sup> Vd. SEGAL 1978, p. 177, che non parla di omissioni volute dal personaggio, ma ritiene che queste siano parte del "recasting" del mito fatto da Ovidio, nonché LABATE 1975, pp. 125ss. e ROSATI 1983, p. 100: la tragedia degli equivoci, di cui solo il pubblico ovidiano può essere a conoscenza, nasce dal fatto che Cefalo usa in senso proprio parole che nel linguaggio elegiaco (e nella finzione del racconto da Procri) sono intese in senso metaforico per indicare la vampa della passione. Sulla stessa linea di pensiero si colloca TISSOL 1997, pp. 26-9.

<sup>436</sup> Per le quali si rimanda a TARRANT 1995a e KENNEY 2011, pp. 290ss.

brezza leggera, e che, come Canente, con il suo nome, ricorda inequivocabilmente l'*altra* amante, quella vera, 'in carne e ossa', ovvero Aurora. Anche qui, dunque, Ovidio allude ad una tradizione parallela attraverso la creazione di un personaggio inconsistente come l'aria, che va ad occupare il posto di un altro, e che ha un nome molto simile all'originale 'rimpiazzato'. Nel nostro caso, però, non è l'amante fittizia la controfigura che sostituisce un'*amica* reale, ma il paradigma viene invertito: la sposa inventata, Canente, sostituisce la sposa esistente, Circe.

Spose e amanti si rincorrono in un gioco di specchi, di rimandi e di deviazioni, in cui ognuna rappresenta una soluzione possibile, una strada percorribile. L'ambigua compresenza di più varianti mitiche in un unico racconto è tipica dell'operato ovidiano: ogni volta che scarta un percorso, il poeta non vi rinuncia, ma continua a seguirlo 'in sordina'. Che egli arrivi addirittura, però, a fare di un personaggio fittizio il portavoce della tradizione respinta, è una suggestione nuova<sup>437</sup> che il confronto con Aura/Aurora mi sembra possa comprovare. Tuttavia, non è solo a Canente che il poeta affida, nel nostro racconto, questo delicato compito allusivo: se la ninfa deve ricordare al lettore la *coniunx* di Pico che la figlia del Sole non poté interpretare, anche dietro la figura del picchio, forse, si cela un accesso segreto ad una storia alternativa, ad una Circe diversa.

#### 8. La metamorfosi di Pico: una vera vendetta?

Analizzando le fonti che presentano la trasformazione di Pico in picchio, si è ipotizzato che il coinvolgimento di Circe nella vicenda debba essere considerato un'aggiunta posteriore al nucleo originale della storia, volta a motivare la doppia natura, umana ed animale, del re-dio. A partire dal *cupidine capta* virgiliano, poi, si è spiegato come la causa dell'agire della dea sia stato per lo più individuato in un attacco di gelosia della figlia del Sole per una rivale. Tuttavia, questa interpretazione è, a ben guardare, un po' forzata: essa presuppone che la dea, presa da desiderio per il consorte e vistasi da lui respinta perché invaghito di un'altra, abbia provato gelosia, poi ira, e quindi si sia vendicata. Accortosi dell'anello mancante, Boccaccio

---

<sup>437</sup> Solo DAVIS 1983, p. 128, n. 28 accenna un confronto tra Cefalo/Procri e Pico/Canente, che si basa, però, come si è già accennato, sull'atipica compresenza, sia in Cefalo che in Pico, della figura del *venator* e di quella dell'*amator*, di solito incompatibili.

sostituisce *cupidine capta* con *zelo commota*: di gelosia, però, Virgilio non parla, e nemmeno di vendetta.

Si potrebbe obiettare che il salto logico presupposto nell'*Eneide* venga sopperito proprio da Ovidio, che, similmente a Boccaccio, 'svolge' il sintetico *cupidine capta* del modello completandolo dei passaggi intermedi. Alla luce dell'analisi condotta sull'episodio ovidiano, però, dovrebbe risultare chiaro come il poeta, più che completare Virgilio, ne trasporti il racconto in una situazione ben diversa, che fa di Circe non più la sposa, ma la spasimante respinta di Pico. L'episodio delle *Metamorfosi*, di conseguenza, non deve essere visto come un commento ampliato all'*Eneide*, ma come una situazione narrativa totalmente altra – di fatto, omerica –, da cui l'autore si diverte a 'gettare dei ponti' verso la tradizione narrativa parallela rappresentata dal poema virgiliano<sup>438</sup>. Se uno di questi 'ponti' è Canente, l'altro non è la vendetta di Circe su Pico – elemento indispensabile affinché ella rimanesse nel mondo dell'*Odissea* –, ma il prodotto di tale presunta vendetta: il picchio.

Si è già avuto modo di osservare come sia piuttosto strano che la dea scelga di sfogare il proprio orgoglio ferito sulla persona amata e non sulla rivale, come aveva fatto con Scilla; ancora più anomalo, in aggiunta, è che Pico venga punito con la metamorfosi in picchio. È questo il 'ponte' al testo dell'*Eneide*, dove la trasformazione operata da Circe è presentata con poche parole, ma di raffinata bellezza: *sparsit coloribus alas*. Il dato – questa volta sì – viene ripreso e ampliato da Ovidio, che è molto preciso nella menzione dei colori dell'uccello, il porpora e l'oro. L'autore, incurante di fornire una descrizione che corrispondesse ad un picchio esistente in natura, ha preferito porre l'accento sulla continuità tra la veste indossata da Pico nel momento della metamorfosi e il nuovo aspetto del re. Si è già sottolineato come rosso e ocre siano colori regali, e come sia decisamente insolito che Circe se ne sia servita per punire un uomo che l'ha disprezzata. Nel confronto con il testo virgiliano, dunque, l'impreciso ritratto di un uccello colorato, suggerito dall'*Eneide* e calzante per un comune picchio, viene specificato in un'immagine di maestosa bellezza, degna di un sovrano.

---

<sup>438</sup> Ben diversa la considerazione che la maggior parte della critica ha riservato all'episodio, e che può essere riassunta efficacemente da questa breve frase di Hardie: "the story of Picus and Canens is both another example of the Homeric Circe's lustfulness and magic poker, and an expansion of Virgil's brief allusion to the metamorphosis of Picus" (HARDIE 2011, p. 5).

Alla luce di tutto ciò, pare difficile che il motivo originario della metamorfosi di Pico possa essere stato una punizione di Circe. Ovviamente, nel racconto, questa è la strada scelta da Ovidio, e Pico reagisce con profondo sdegno al cambiamento subito<sup>439</sup>. Una vendetta così mite, però, stona, e si è visto come il poeta cerchi di distrarre l'attenzione del lettore presentandoci lo scatenarsi della terrificante ira di Circe dopo la trasformazione vera e propria di Pico. Ritorna, dunque, la domanda che ci eravamo già posti in precedenza: se l'*altra* Circe non muta l'amato per punirlo, perché lo fa? A quale versione della storia potrebbe alludere Ovidio?

Hardie, riagganciandosi a una nota teoria di Galinsky<sup>440</sup>, afferma che la metamorfosi, nel poema ovidiano, sia "the memorialization of loss"<sup>441</sup>; a volte, si tratta dell'unico modo di cui dispongono gli dei per non rinunciare al loro amato per sempre. Di fronte all'irrevocabilità della morte di Giacinto, così reagisce, ad esempio, Apollo:

Ov. *Met.* 10, 200-6

Quae mea culpa tamen, nisi si luisse vocari  
culpa potest, nisi culpa potest et amasse vocari?  
Atque utinam tecumque mori vitamque liceret  
reddere! **Quod quoniam fatali lege tenemur,  
semper eris mecum memorique haerebis in ore.**  
Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt,  
flosque novus scripto gemitus imitabere nostros.

Similmente, poco dopo, anche Venere, straziata per la morte di Adone, decide di fissarne per sempre il ricordo in un fiore, sbocciato dal sangue del giovane:

Ov. *Met.* 10, 725-8

luctus monimenta manebunt  
semper, Adoni, mei, repetitaque mortis imago  
annua plangoris peraget simulamina nostri;  
at cruor in florem mutabitur.

---

<sup>439</sup> Si potrebbe pensare che questo costituisca un punto debole nella presentazione della trasformazione di Pico come dono e non come vendetta. È da notare, però, che, all'interno del presente racconto, Pico non poteva che avere una reazione negativa; in secondo luogo, difficilmente i mortali hanno una reazione positiva di fronte alla propria metamorfosi, anche quando gli dei sono spinti a compierla da un atto di amore o di pietà. Si pensi al caso ambiguo di Ippolito, su cui torneremo approfonditamente in seguito, o a quello di Eaco in Ov. *Met.* 11, 784ss.: egli, inseguendo l'amata, ne ha procurato l'involontaria morte; deciso a suicidarsi, si butta da una rupe a picco sul mare, ma Teti, *miserata*, ne evita la caduta e lo trasforma in smergo. Indignato perché era rimasto in vita contro la sua volontà, Eaco ostinatamente tenta e ritenta di morire tuffandosi nel mare, ma ogni volta è salvato dalle sue ali.

<sup>440</sup> Vd. GALINSKY 1975, pp. 62-4, dove egli afferma che la metamorfosi, compensando spesso un'ingiustizia avvenuta o una catastrofe abbattutasi su un personaggio, diluisce la tragicità della narrazione.

<sup>441</sup> HARDIE 1999, p. 258. Queste considerazioni sono ulteriormente sviluppate in HARDIE 2002b, pp. 62-70.

Come si può constatare, nel compiere questo tipo di metamorfosi, gli dei non si confondono con i maghi, ma esercitano semplicemente il loro potere divino. Si potrebbe provare a supporre, allora, che anche Circe, in un'altra tradizione, abbia compiuto la metamorfosi del consorte presa dal desiderio (*cupidine capta*) di tenere con sé Pico per sempre, di sottrarlo in qualche modo alla vecchiaia e alla morte, anche contro la sua volontà. La trasformazione dell'amato, allora, si configurerebbe come l'unico modo di cui la figlia del Sole poteva disporre per consegnarlo all'immortalità: Circe si fregia del picchio come Apollo dell'alloro<sup>442</sup> e del giacinto, o Pan della siringa.

“Se non può essere mio per sempre, almeno che sia per sempre un fiore, un albero, un animale aggraziato”: così sembrano ragionare gli dei innamorati di un mortale, incapaci di opporsi al potere inesorabile del destino. Una tale scelta non è dettata da generosità disinteressata, ma, piuttosto, dall'egoismo tipico di chi, amando, ha paura di privarsi per sempre dell'oggetto del proprio amore.

La metamorfosi, in sintesi, interviene a mitigare il dolore della perdita attraverso la creazione di una sorta di opera d'arte vivente. Se questa considerazione sembra non trovare posto nella rappresentazione della Circe omerica messa in scena da Ovidio, si pensi ancora una volta, però, alla statua venerata dalla dea nel suo palazzo, motore del racconto della *famula*. La bellezza di Pico è eternata per sempre nell'opera d'arte, che si compone non solo della statua del re, ma anche di quella del picchio. L'animale è in natura quello che la scultura è nell'arte: come la statua eterna la di lui avvenenza (sia nell'antico che nel nuovo aspetto di volatile), così anche l'animale ne garantisce il ricordo<sup>443</sup>. Il picchio è il *monumentum* perenne della bellezza del sovrano, della sua velocità di cacciatore, della sua maestosa regalità.

A questo proposito, è verosimile supporre che nella rappresentazione sdoppiata di Pico, uomo e uccello insieme, si possa vedere la concretizzazione e l'anticipazione dell'operazione letteraria condotta da Ovidio attraverso il racconto. Nella fissità sincronica del monumento, infatti, lo spettatore può cogliere insieme l'inizio e la fine della storia che la *famula* si accinge a esporre. A differenza di una narrazione, che si svolge nel tempo, un'immagine offre il vantaggio dell'immediata percezione della

---

<sup>442</sup> Vd. HARDIE 1999, pp. 258-9, dove egli, soffermandosi sul caso di Dafne e Apollo, sottolinea come, nell'impossibilità di un'unione con l'amata, Apollo converte l'alloro “into a kind of cult statue”, “an idol”, “a partial image of himself”. Per questo e altri simili esempi, vd. HARDIE 2002b, pp. 62-5.

<sup>443</sup> Si rimanda ancora una volta alle considerazioni espresse da HARDIE 2002b, pp. 62ss. in merito all'analogia tra metamorfosi ed opere d'arte in quanto strumenti che eternano la memoria di una persona scomparsa.

sua totalità: nel nostro caso, dunque, chi legge è portato a chiedersi se Pico sia l'uomo, il picchio, o il dio che è omaggiato nella forma della statua.

Si è visto, infatti, come la tradizione più consolidata volesse che Pico fosse stato divinizzato *post mortem* e onorato nelle fattezze di un picchio. Si è osservato anche, inoltre, come le tre identità di Pico (umana, divina e animale) coesistessero insieme in modo piuttosto contraddittorio. Si potrebbe pensare, allora, che, parallelamente a quanto fatto con Circe, Ovidio abbia voluto disporre in un rapporto di continuità cronologica (e logica) le varie nature di Pico. Una simile molteplicità, che l'arte figurativa può fissare in un *monumentum* unico, necessita di essere giustificata, quando si passa al *medium* linguistico, con un racconto che abbia un principio e una fine. Non sarebbe azzardato supporre, allora, che Circe non sia solo la responsabile della natura animale di Pico, ma anche di quella divina. Sarebbe stata lei, cioè, a rendere un dio il consorte, e la trasformazione in picchio verrebbe a coincidere con l'accesso del sovrano al *pantheon* delle divinità latine minori.

Rispetto a Giacinto o a Adone, di conseguenza, Pico non riceverebbe dal proprio *partner* divino solo un'eternità riflessa, perpetuata da e in un oggetto, ma una vera e propria immortalità, come si conviene al suo *status* regale. Se così fosse, il suo caso si avvicinerebbe moltissimo a quello di Ippolito, trasformato in Virbio, ovvero in un nuovo dio laziale, per amore di Diana. A questo punto, si potrebbe capire meglio la voluta ambiguità che si cela dietro agli onori resi da Circe alla statua dell'amato: si tratta della devozione di una donna innamorata per il consorte scomparso, che lei stessa, però, potrebbe aver reso dio, quasi un proprio paredro<sup>444</sup>. Da questo punto di vista, l'elogio dell'ancella, che vuole dimostrare la *potentia* della sua padrona, recupererebbe un significato tutt'altro che ironico: tanto potente è Circe da essere in grado di donare allo sposo l'accesso al mondo degli dei.

In un dipinto di un Anonimo fiorentino del XVII sec.<sup>445</sup>, due giovani innamorati sono ritratti abbracciati in una foresta: sorreggono entrambi uno specchio, all'interno del quale si guardano intenti; sullo sfondo, un picchio sta appollaiato su un albero. Il soggetto del quadro è incerto, ma si crede che esso rappresenti Pico e Circe. Difficilmente questa ipotesi potrà essere verificata. Quello che ci interessa, tuttavia, è che essa costituisce (o costituirebbe) una sintesi perfetta della tradizione alternativa

---

<sup>444</sup> Solo in questo senso ci si potrebbe riavvicinare alla tesi sostenuta da coloro che hanno voluto vedere nella statua di Pico un riferimento al culto del dio latino. Con TISSOL 1997, pp. 210-1, dunque, si potrebbe dire che Circe ne sarebbe stata non tanto la fondatrice, quanto la diretta responsabile.

<sup>445</sup> *Circe e Pico (?)*, foto n. 11228, <http://www.fondazionezeri.unibo.it/>

riguardante la natura e il destino del rapporto tra Circe e il mitico re. La coppia, infatti, si guarda allo specchio, rapita dal mutuo amore, incantata l'uno dal riflesso dell'altra (*per tua, o, lumina, quae mea ceperunt*); sullo sfondo, sta il 'futuro' di Pico, la sua nuova identità, ultima risorsa di cui la dea disporrà per continuare a contemplare, in eterno, l'oggetto di quella stessa passione che ora, nel 'presente', la porta a perdersi nell'immagine dello sposo.

#### 9. Ordine e caos nel paesaggio laziale: liminalità e centralità si incontrano

Autorevoli studi<sup>446</sup> hanno già indagato e definito il ruolo che il rapporto tra Circe e lo spazio occupa sia all'interno dell'*Eneide* che delle *Metamorfosi*. Come si è già avuto occasione di notare<sup>447</sup>, la residenza omerica della figlia del Sole viene menzionata in ambo i poemi quale ultima tappa prima dell'approdo in Lazio di Enea e compagni, e si segnala, dunque, per la sua posizione liminale, e tuttavia fissa. La sedentarietà che contraddistingue Circe nell'*Odissea*, e che la rende quasi un tutt'uno con il suo palazzo – come il ragno alla sua tela –, viene mantenuta anche nell'*Eneide*, dove solo il canto supera i confini della reggia della dea, e nelle *Metamorfosi* stesse, dove Circe, assisa in trono, attende le sue vittime. Eppure, nelle due opere latine, il potere di Circe non si arresta ai confini della sua dimora, come in Omero, ma li valica: nelle *Metamorfosi*, ella, recatasi a raccogliere erbe nel vicino Lazio, lo sconvolge con la furia della sua magia; nell'*Eneide*, invece, la sua presenza si coglie ovunque nel palazzo di Latino.

Anche da questo punto di vista, allora, il tema del superamento del margine, che in Virgilio viene solo accennato, diventa, in Ovidio, centrale: se nell'*Eneide* Circe è presentata in due 'sedentarietà' diverse ed inconciliabili (la residenza sul Circeo e quella a Laurento), le *Metamorfosi* ci mettono di fronte ad una Circe che il margine lo supera continuamente, con movimenti centrifughi e centripeti<sup>448</sup>. Così, nell'episodio di Glauco, ella si sposta fin in Sicilia, marginalizzandosi rispetto al

---

<sup>446</sup> Vd. TISSOL 1997, pp. 209-10, che nota come Circe, il personaggio odissiaco più rappresentato da Ovidio, appaia, scompaia e riappaia quando meno ce lo si aspetta, e sempre più vicino al territorio laziale. Lo stesso movimento è rintracciabile anche nell'*Eneide*, dove la sua figura appare dominante in tutta la seconda metà del poema (così OTIS 1970, p. 288), e, a monte, nella stessa *Odissea*, dove Ulisse torna per ben due volte da lei. Considerazioni importanti sulla liminalità e Circe – che si sono già menzionate – anche in SIMON 2011, pp. 127ss. e in MÖLLER [in corso di stampa].

<sup>447</sup> Si rimanda alla sezione introduttiva al presente episodio, anche per maggiori informazioni bibliografiche.

<sup>448</sup> Vd. SEGAL 2002, p. 22, che nota bene come, rispetto all'episodio di Glauco, vi sia un cambio di *setting*: dalle coste all'entroterra.

centro a cui mira il poema (Roma), nonché rispetto alla sua stessa dimora omerica; nell'episodio di Pico, invece, ella a quel centro si avvicina, ma di passaggio, e viene respinta come una nemica e una straniera.

Negli spostamenti di Circe, dunque, si può ravvisare un'analogia con il procedimento a cui Ovidio sta sottoponendo il personaggio nel suo complesso: qui non ci troviamo di fronte ad una Circe omerica e ad una italica, che non entrano in contatto tra di loro come in Virgilio, ma ad una Circe che oscilla tra l'una e l'altra, che rimanda continuamente all'altra pur essendo formalmente solo una delle due. Di conseguenza, in Lazio, la Circe di Ovidio, con i suoi viaggi, allude simbolicamente ai suoi due ruoli: quello della 'vicina di casa' scomoda, che non dovrebbe trovarsi lì dove si trova, ma rimanere nei suoi territori omerici, senza sconfinamenti di luoghi e di tradizioni; quello di regina e *coniunx* di Pico, che da costui era stata ben accolta non solo nei suoi domini, ma anche nella sua casa e persino nel suo cuore, e che doveva dispensare i suoi benefici effetti sul territorio locale esattamente come nella finzione del racconto fa il suo doppio, Al contrario di Circe, Canente, invece, è costretta all'interno dei territori laziali, che non le è concesso di oltrepassare, perché legata in modo indissolubile al proprio ruolo di *coniunx Pici*: significativamente, dunque, ella si dissolverà su quello stesso confine che non le è dato di valicare, nell'indifferenza del Tevere, il 'guardiano' del *limen* romano.

Si può ben capire, allora, come siano poco condivisibili tutte le interpretazioni che vogliono vedere nella presenza di Circe nelle *Metamorfosi*, amplificata rispetto alle notazioni sfuggenti di Virgilio, una funzione simbolica sempre negativamente connotata. In particolare, secondo alcuni<sup>449</sup>, lo spazio enorme riservato alle devastazioni della dea nel pacifico territorio laziale, non controbilanciato e sostenuto da alcun piano provvidenziale come in Virgilio, rappresenterebbe la prova del sarcasmo nutrito da Ovidio nei confronti del grande progetto eneadico; secondo

---

<sup>449</sup> Vd. GALISNKY 1975, pp. 234-5, secondo il quale Ovidio amplificherebbe la rappresentazione negativa del personaggio di Circe che trovava nell'*Eneide* e la sua posizione liminale tra Grecia e Italia. Invece di minimizzare la figura, però, come aveva fatto Virgilio, la potenza malefica di Circe verrebbe amplificata, per giocare con il modello. Per TISSOL 1997, pp. 213-4, la pervasività di Circe e l'insistenza sulla sua magia negativa sia nella 'piccola *Eneide*' che nella 'piccola *Odissea*' ovidiana indicherebbero la volontà dell'autore di smontare qualsiasi tipo di teleologia costruttiva: gli eventi dell'*Odissea* appaiono senza il ritorno finale dell'eroe a casa, sparisce la provvidenzialità dagli eventi descritti nell'*Eneide*. Quello che rimane è l'arbitrarietà del capriccio divino, ben rappresentato dalla figura di Circe. Recentemente, simili considerazioni sono state riprese da SIMON 2011, pp. 130-2: Circe rappresenterebbe una minaccia all'integrità del territorio laziale 'sponsorizzata' dal poema virgiliano.



altri<sup>450</sup>, invece, il *pendant* positivo a Circe si potrebbe ritrovare proprio nell'azione benefica e civilizzatrice di Canente sulla natura, la cui presunta fama eterna, alla fine dell'episodio, corrisponderebbe, nell'*Eneide*, alla ritrovata armonia laziale al termine del conflitto tra Enea e Turno. Se la figlia del Sole, così, scatena l'‘inferno’ (similmente a quanto fa Aletto nel poema virgiliano), Canente, invece, sarebbe simbolo del ‘paradiso’, di quella pace e di quell'armonia autoctone che elementi perturbatori possono sconvolgere, sì, ma solo temporaneamente, proprio come si constata nell'*Eneide*.

Una volta appurata l'equivalenza tra Circe e Canente, e la poliedricità della figura di Circe stessa, che in Lazio è insieme regina legittima e vicina di casa temuta, la schematicità di tali contrapposizioni non può che cadere. Nell'operato di Canente, anzi, che controlla e rende docili le creature del paesaggio laziale, si dovrà ritrovare, semmai, la traccia del governo di Circe sul territorio, di colei che, anche nella sua dimora omerica, è così abile a incantare e sedurre. Quanto al caos scatenato dalla Circe ovidiana, questo non è che la conseguenza, ancora una volta, della sua estraneità, in questa versione della storia, al territorio laziale. Nella tradizione che la vede integrata e accettata nel palazzo di Pico quale sua coniuge e regina, la dea fa del Lazio un paradiso di ordine e stabilità; in quella in cui, invece, è confinata all'immagine tradizionale di se stessa, e le è negata la possibilità di essere permeata e cambiata dal benefico influsso dei vicini di casa, Circe rende il territorio confinante un inferno.

Come già si era constatato nell'episodio di Scilla, in sintesi, l'ambientazione del racconto interagisce con il destino dei personaggi, ne rappresenta quasi la cassa di risonanza. Il paesaggio laziale, dunque, diventa uno specchio pronto a riflettere, amplificate, le vicissitudini di Circe: esso si configura già come il centro verso cui la narrazione sta tendendo, come il *locus amoenus* su cui è destinata a nascere Roma, ma insieme è anche e pur sempre un crocevia di ‘flussi migratori’ dal mondo greco. Qualora accolti e ricreati, questi flussi migratori arricchiscono e migliorano la già fertile semente locale (Canente); qualora respinti, invece, e accantonati nel loro orizzonte di provenienza, non possono che produrre finali già noti, dalle tinte fosche (Circe).

---

<sup>450</sup> Vd. PAPAIOANNOU 2005, pp. 127ss. La contrapposizione tra Paradiso (Canente) e Inferno (Circe) nel territorio laziale sarebbe il modo ovidiano di riprendere un motivo già forte nella seconda metà dell'*Eneide*, come tematizzato da HARDIE 1986 e 1993, pp. 57-87.

Le due alternative, rappresentate dalle due storie parallele di Circe, vengono ricondotte ad un sì o ad un no di Pico: si riconferma<sup>451</sup> la tendenza ovidiana ad individuare nel coronamento ipotetico di una passione amorosa lo snodo da cui far dipartire destini diversi ed alternativi per famosi personaggi del mito omerico, come si era già visto per Polifemo e Scilla. Accettata la figlia del Sole quale sua sposa, così, il re laziale ne avrebbe permesso lo sviluppo ‘italico’; disprezzatala, egli la condanna a tornare nella sua reggia omerica, a incontrare Ulisse, a comportarsi come sappiamo si sarebbe comportata. Dietro questa scelta, ovviamente, si cela Ovidio, che, per ora, si limita a districare i nodi di una tradizione contraddittoria e ad evocare abilmente scenari ipotetici, lasciando tutto, però, sostanzialmente immutato (e immutabile<sup>452</sup>).

Le cose andranno diversamente con Pomona e Vertumno.

---

<sup>451</sup> Si rimanda a quanto argomentato nell’introduzione e in ARESI 2013, pp. 155ss. Per la concezione dell’amore come la chiave di volta (e di svolta) dell’evoluzione futura di un carattere, vd. anche LABATE 2012a.

<sup>452</sup> Vale la pena citare, a questo proposito, le conclusioni che ÁLVAREZ MORÁN-IGLESIAS MONTIEL 2009, p. 21 traggono riguardo all’interpretazione da dare all’ ‘*Eneide* odissiaca’ di Ovidio, e al nostro episodio in particolare: tramite l’introduzione della figura di Macareo, il poeta vorrebbe rendere evidente la propria indipendenza creativa rispetto ai modelli greci, che egli rielabora e ‘mescola’ liberamente insieme a quelli latini. Questa tesi, molto simile a quella che sta alla base del presente lavoro, necessita, tuttavia, di essere ulteriormente sviluppata: se nell’ ‘*Eneide* odissiaca’ Ovidio mescola le carte in gioco, l’esito della partita, però, è stato già deciso dalla tradizione. Ma non sarà sempre così.

## **POMONA E VERTUMNO: L'ITALIA COME LUOGO DI STORIE INEDITE**

Nel cuore del XIV libro delle *Metamorfosi*, dopo aver concluso la sezione dedicata alle vicende di Enea in Lazio, Ovidio introduce l'elenco dei re albanici, i sovrani che succedettero ad Ascanio dopo la fondazione di Alba Longa e prima di quella di Roma. Ultimo di tali re è Proca, sotto il cui regno il poeta colloca l'episodio di Pomona e Vertumno, narrazione di lungo respiro che, contrapponendosi alla sinteticità della rievocazione dei 'fatti storici'<sup>1</sup>, conferma ancora una volta l'interesse dell'autore per la componente elegiaca del suo poema. Si tratta, infatti, di un racconto di ben centoquarantanove versi (*Met.* 14, 622-771), nonché dell'ultima storia dell'opera intera che narra di un innamoramento, costruita con una tecnica ad incastro che il lettore di Ovidio ha imparato a conoscere bene.

Questi, brevemente, i fatti essenziali: la ninfa Pomona, dedita alla campagna e alla cura degli alberi da frutto, disdegna la vita selvaggia dei boschi così come le gioie dell'amore. Dell'amadriade si erano inutilmente infatuati i satiri, Pan e Sileno, ma è soprattutto Vertumno che si accende di passione per lei. Un giorno il dio, che già altre volte aveva assunto i più vari travestimenti per poter godere della vista dell'amata, si presenta a Pomona nelle vesti di una vecchierella, e, dopo averne lodato l'industrioso lavoro, la invita a non ostinarsi nella scelta di un'assurda castità, e a ricambiare le attenzioni di Vertumno, che più di tutti la desidera e la ama. Per convincere la giovane, l'anziana donna racconta a Pomona le tristi vicende di Ifi ed Anassarete, svoltesi nell'isola di Cipro: un giovane di umile famiglia, Ifi, si era perduto innamorado della bella e nobile Anassarete, e aveva cercato in tutti i modi di convincerla a riamarlo, spesso stando notti intere di fronte alla sua porta. Il disprezzo della fanciulla induce il povero Ifi, disperato, a togliersi la vita, impiccandosi proprio davanti alla dimora di lei. Solo in occasione dei funerali, allorché il feretro del defunto passa di fronte a casa sua, Anassarete si sporge a guardarlo dalla finestra, ma viene trasformata per punizione da Afrodite in pietra, a somiglianza della condotta dura che aveva mostrato nei confronti di chi la amava.

Concluso il racconto, e ammonita Pomona di non comportarsi allo stesso modo, Vertumno dismette il travestimento da vecchietta e si mostra col suo vero aspetto. Si accinge già a prendere con la forza la ninfa – il suo discorso era risultato fin lì

---

<sup>1</sup> Su tale aspetto si concentra BÖMER 1986, p. 199.

inefficace – ma di tale violenza, a sorpresa, non vi è alcun bisogno: Pomona, subitamente colpita dall'avvenenza del dio, viene sopraffatta dalle fiamme di un mutuo amore.

Il breve riassunto delle linee essenziali del racconto non può che rivelare al lettore una serie di analogie con i miti analizzati in precedenza. Anche in questo caso Ovidio, abbandonata la narrazione principale, si concentra su una storia d'amore che contiene al suo interno un mito di origine greca. Tuttavia, qui si riscontrano un paio di importanti novità. In primo luogo, entrambi i protagonisti della vicenda provengono dalla terra laziale, e i personaggi greci coinvolti – chiaramente presentati come un modello negativo – non entrano direttamente in azione, ma vi partecipano solo per vie secondarie, tramite la mediazione di Vertumno, che, dio del *vertere*, si assume simbolicamente il compito di 'tradurre' e 'trasportare' in Italia un racconto greco<sup>2</sup>. In secondo luogo, poi – elemento sul quale la critica si è variamente interrogata negli ultimi anni –, Ovidio propone un sorprendente *happy ending* che non ha precedenti nel poema: nessuna fanciulla riottosa aveva mai cambiato idea concedendosi ad uno dei suoi pretendenti. Perché Pomona sì?

Qui di seguito si vuole fornire un'interpretazione dell'episodio che, in continuità con le considerazioni della sezione precedente, cerchi di inserire le 'anomalie' del racconto di Pomona e Vertumno all'interno di un progetto coerente e unitario, nel quale il radicamento in terra italica del poema si accompagna ad una consapevole e graduale presa di distanza dal mondo greco e alla coraggiosa formulazione di soluzioni originali per le storie presentate, finalmente libere dall'influenza della tradizione greca e aperte ad esiti non scontati.

Per giungere a tale obiettivo, però, e prima di accostarsi al testo ovidiano, si rende necessaria un'introduzione ai personaggi del racconto, nel tentativo di ricostruirne l'origine, individuarne le peculiarità e rintracciarne i modelli letterari e le fonti storico-culturali. Solo così si potrà pienamente cogliere ed apprezzare la portata dell'innovazione introdotta dall'autore, che è stato con ogni verosimiglianza il primo e il solo poeta dell'antichità<sup>3</sup> a mettere in scena l'amore di Pomona e Vertumno.

---

<sup>2</sup> Su questo aspetto si concentra SCHEID-SVENBRO 2011, pp. 11-13, in cui si nota finemente come *vertere* (da cui, come si vedrà tra poco, deriva il nome di Vertumno) non possa non richiamare alla mente di un romano l'atto del tradurre (*in latinum vertere*), tramite il quale la letteratura greca è stata resa nota al mondo italico e che ha costituito l'atto fondante della letteratura latina stessa.

<sup>3</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 199, LIEBERG 1997, p. 283, GALASSO 2000, p. 1544. Finemente FANTHAM 1993 nota che una prova a favore di ciò sia l'assenza di testimonianze relative a figli della coppia, il che – considerando che Pomona e Vertumno sono dei della fertilità – sembra in effetti molto strano.

## 1. Il dio del cambiamento e degli instabili confini

Qualsiasi indagine su Vertumno<sup>4</sup> non può che partire dall'unico autore della letteratura latina che, prima di Ovidio, si sia occupato diffusamente della figura del dio, indagandone l'origine e le prerogative: Propertio.

Come è noto, l'elegia 4, 2 è occupata da un monologo che il poeta immagina sia rivolto da Vertumno a coloro che si trovano a passare sotto la sua statua. Il carme si mostra di fondamentale importanza, perché riunisce in un solo testo tutta una serie di informazioni che si ricavano solo parzialmente da altre fonti. In primo luogo, quasi all'inizio del carme, il dio dichiara con un certo orgoglio di essere di origine etrusca; subito dopo, però, afferma di non rimpiangere affatto la città di Volsinii, che aveva abbandonato per insediarsi nel cuore di Roma. La sua statua, infatti, era situata allo sbocco del *vicus Tuscus*<sup>5</sup>, da dove si poteva godere la vista del Foro:

Prop. 4, 2, 3-6

Tuscus ego Tuscis orior, nec paenitet inter  
proelia Volsinios deseruisse focos.  
Haec mea turba iuvat, nec templo laetor eburno:  
Romanum satis est posse videre Forum.

Su tale collocazione il dio tornerà nella parte terminale del carme, spiegando l'origine del nome della strada. Si tratterebbe di un omaggio reso dai Romani agli Etruschi per l'aiuto che essi avevano offerto in occasione della guerra condotta da Tito Tazio contro Romolo in seguito al ratto delle Sabine:

Prop. 4, 2, 49-54

Et tu, Roma, meis tribuisti praemia Tuscis  
(unde hodie vicus nomina Tuscus habet),  
tempore quo sociis venit Lycomedius armis  
atque Sabina feri contudit arma Tati.  
Vidi ego labentis acies et tela caduca,  
atque hostis turpi terga dedisse fugae.

---

<sup>4</sup> La più completa trattazione riguardo al dio etrusco è fornita da BOLDREY 1999, pp. 5-58. Sintetiche informazioni a riguardo si ritrovano in RE VIII, A2, 1669-87, RADKE 1966, pp. 317-20, ROSCHER VI, 219-22, *Der Neue Pauly* 12, 2, 101-2, WISSOWA 1912, p. 233, GALASSO 2000, p. 1544, MYERS 2009, p. 164.

<sup>5</sup> Per ulteriori informazioni a riguardo, vd. RE VIII, A2, 1678 e BOLDREY 1999, pp. 8ss. Il vicolo collegava il foro verso l'interno del Circo Massimo, seguendo il tracciato che oggi è dell'attuale via S. Teodoro (Cic. *Verr.* 2, 1, 154, *quis a signo Vortumni in Circum Maximum venit*). Proprio là, nel 1549, è stato rinvenuto un basamento con la scritta *Vortumnus temporibus Diocletiani et Maximiliani* (CIL 6, 804), a testimonianza della vitalità del culto del dio anche in tarda età imperiale (ulteriori informazioni su questa e altre iscrizioni che contengono il nome di Vertumno in RE VIII, A2, 1685-6).

In merito a questi due passi dell'elegia molto è stato scritto negli ultimi anni<sup>6</sup>, perché pare che essi forniscano delle informazioni contraddittorie circa la datazione dell'arrivo a Roma di Vertumno. Stando ai vv. 3-4, infatti, sembrerebbe che il dio vi fosse giunto solo nel 264 a. C., quando Volsinii fu distrutta dai Romani, e in seguito ad un rituale di *evocatio* (come si evince da *deseruisse focos*). A conferma di ciò, sta il tempio elevato in onore di Vertumno sull'Aventino, al cui interno, come testimonia Festo<sup>7</sup>, era raffigurato M. Fulvio Flacco, il trionfatore di Volsinii, con la *toga picta* del vincitore. Stando ai vv. 49-54, invece, la presenza a Roma del dio risalirebbe all'epoca di Romolo, come sembra confermato da un passo di Varrone, ripreso poi da Servio<sup>8</sup>, che concorda nel ricondurre il nome della strada alle vicende legate all'alleanza di Etruschi e Romani contro Tito Tazio<sup>9</sup>:

Var. *ling.* 5, 46

in Suburanae regionis parte princeps est Caelius mons a Caele Vibentina, Tusco duce nobili, qui cum sua manu dicitur Romulo venisse auxilio contra Tatium regem. Hinc post Caelis obitum [...] deducti dicuntur in planum. Ab eis dictus vicus Tuscus, et ideo ibi Vertumnum stare, quod ist deus Etruriae princeps.

Nell'elegia di Propertio, inoltre, Vertumno ricorda che la sua statua originaria era stata ricavata da un grezzo tronco di legno, e che solo ai tempi di Numa, grazie all'opera di Mamurio Veturio<sup>10</sup>, era riuscito ad averne una di bronzo:

Prop. 4, 2, 59-63

Stipes acernus eram, properanti falce dolatus,  
ante Numam grata pauper in urbe deus.

<sup>6</sup> Vd. *RE* VIII, A2, 1670ss., SUITS 1969, pp. 485ss., PINOTTI 1981, pp. 78ss., BOLDRER 1999, pp. 13ss., 87-8, 133-4.

<sup>7</sup> Fest. p. 228L: *in aede Vertumni et Consi, quarum in altera M. Fulvius Flaccus, in altera T. Papirius Cursor triumphantes ita picti sunt*. Per ulteriori informazioni a riguardo, vd. PINOTTI 1981, pp. 76ss. e *Der Neue Pauly* 12, 2, 102.

<sup>8</sup> Serv. *ad Aen.* 5, 560: *Varro tamen dicit, Romulum dimicantem contra Titum Tatium a Lucumonibus, hoc est Tuscis, auxilia postulasse. Unde quidam venit cum exercitu: cui, recepto iam Tatio, pars urbis est data: a quo in urbe Tuscus dictus est vicus*.

<sup>9</sup> Diversa la tradizione riportata da Livio. In seguito alla disastrosa battaglia condotta dagli Etruschi, guidati da Porsenna e Arrunte, contro Aricia, alcuni esuli etruschi ripararono a Roma, dove vennero benignamente accolti. Quelli che decisero di rimanere a Roma vennero alloggiati in quello che sarebbe stato d'allora ribattezzato *vicus Tuscus*, come leggiamo in Liv. 2, 14, 8-9: *Pars perexigua, duce amisso, quia nullum propius per fugium erat, Romam inermes et fortuna et specie supplicum delati sunt. Ibi benigne excepti divisique in hospitia. Curatis volneribus, alii profecti domos, nuntii hospitalium beneficiorum: multos Romae hospitem urbisque caritas tenuit. His locus ad habitandum datus quem deinde Tuscum vicum appellarunt*. Questa stessa tradizione viene seguita anche da Fest. 486 L e Dion. Hal. *Ant. Rom.* 5, 36, 4 (vd. FEDELI 1965, pp. 115-6).

<sup>10</sup> Sull'importanza dell'opera di Mamurio come chiave di interpretazione dell'intera elegia e della natura stessa del quarto libro properziano, vd. DEREMETZ 1986. Mamurio era noto per aver prodotto le copie degli ancili, tanto perfette che non era possibile riconoscere l'originale. Nel caso della statua di Vertumno, invece, si tratta di un'unica opera che, però, viene ricreata sempre in modo diverso dai travestimenti dei fedeli.

At tibi, Mamurri, formae caelator aenae,  
tellus artifices ne terat Osca manus,  
qui me tam docilis potuisti fundere in usus.

In sostanza, quindi, in contrasto con quanto si legge all'inizio del carme, dove il dio rimarca la propria origine straniera e la propria assimilazione relativamente recente al mondo romano, nel finale egli sottolinea con forza la sua presenza nella città fin da tempi antichissimi. L'apparente contraddizione tra i due passi si risolve se, come hanno già messo in luce alcuni studi<sup>11</sup>, si ammette che il dio etrusco fosse conosciuto e venerato a Roma già a partire da epoche remote, ma che egli ottenne un riconoscimento ufficiale della sua appartenenza al *pantheon* delle divinità romane solo con la *dedicatio*<sup>12</sup> del tempio sull'Aventino in seguito alla sconfitta di Volsinii, in occasione della quale, molto probabilmente, avvenne un'*evocatio* ufficiale di Vertumno. La statua nel *vicus Tuscus*<sup>13</sup>, in sostanza, rappresenterebbe la fase più arcaica del culto del dio a Roma, e il tempio quella più recente ed istituzionalizzata<sup>14</sup>.

Non pochi problemi, poi, sono stati sollevati in merito al significato e all'origine del nome del dio, riguardo al quale un ottimo punto di partenza è costituito ancora dal testo di Propertio, che offre tre possibili spiegazioni del nome "Vertumno":

Prop. 4, 2, 7-12

Hac quondam Tiberinus iter faciebat, et aiunt

---

<sup>11</sup> In particolare, PINOTTI 1983, pp. 78-9 e BOLDRER 1999, pp. 17-18.

<sup>12</sup> Diversa ipotesi è proposta in *RE VIII*, A2, 1671-3, dove si sostiene che non esiste alcuna notizia certa di una *dedicatio* del tempio di Vertumno avvenuta nel 264 a. C. Non può sfuggire, invece, che il giorno della fondazione del tempio era celebrato il 13 Agosto, esattamente come accade per il tempio di Diana sull'Aventino, la cui fondazione è ascritta dalla tradizione all'epoca di Servio Tullio. Anche il tempio di Vertumno, dunque, sarebbe molto più antico, e si nega l'ipotesi del 264 a. C., sottolineando come tale dato si ricavi soltanto interpretando in senso letterale la menzione di Volsinii in Prop. 4, 2: se, invece, si intende Volsinii come metonimia utilizzata dal poeta per l'Etruria stessa, la presunta incoerenza con il finale dell'elegia verrebbe meno, perché Propertio intenderebbe semplicemente riferirsi, in modo generico, alla provenienza etrusca del dio, sostituendo all'Etruria il nome della sua città principale. Altri studiosi sono inclini a intravedere un collegamento tra la fondazione dei tempi di Vertumno e Diana (vd. BOLDRER 1999, p. 18, n. 93); per Wissowa, in *ROSCHER VI*, 221, invece, è del tutto casuale che la fondazione dei due santuari venga ricordata lo stesso giorno. Contraria all'ipotesi, confutata con argomentazioni del tutto convincenti, è anche PINOTTI 1983, pp. 77-8.

<sup>13</sup> Non è da escludere, tra l'altro, secondo *RE VIII*, A2, 1671 e BOLDRER 1999, pp. 9-10, che la statua si trovasse all'interno di un piccolo tempio, come sembra di poter dedurre da Porph. *ad Hor.* Ep. 1, 20, 1, che parla di un *sacellum*.

<sup>14</sup> Su questa opposizione si interroga PINOTTI 1983, pp. 76ss., che nota l'anticonformismo dimostrato da Propertio nello scegliere quale protagonista della sua elegia non il Vertumno del culto ufficiale, ma quello del culto popolare, di strada. Similmente DEREMETZ 1986, pp. 148-9 sottolinea come il dio si dichiari soddisfatto di rimanere sulla strada ed afferma che non gli interessa il tempio eburneo che gli è stato costruito (v. 5, *haec mea turba iuvat nec templo laetor eburno*). In questa *recusatio* del dio etrusco si potrebbe intravedere, per lo studioso, lo stesso disagio che porta Propertio, un etrusco, a rifiutare la grande epica nazionale e a dedicarsi in modo piuttosto ambiguo alla celebrazione del popolo di Roma nel quarto libro delle sue elegie.

remorum auditos per vada pulsa sonos:  
at postquam ille suis tantum concessit alumnis,  
Vertumnus verso dicor ab amne deus.  
Seu, quia vertentis fructum praecepimus anni,  
Vertumni rursus creditur esse sacrum.

Prop. 4, 2, 19-22

Mendax fama, vaces: alius mihi nominis index<sup>15</sup>:  
de se narranti tu modo crede deo.  
Opportuna meast cunctis natura figuris:  
in quamcumque voles verte, decorus ero.

La prima ipotesi riconduce il nome di Vertumno a *Vert-amnis*, la seconda a *Vert-annus* e la terza, rivendicata come l'unica vera, al solo *vector*, o, come suggerisce Maurizio Bettini, a *Vert-(in)-omnis*<sup>16</sup>. Di ciascuna etimologia è offerta una spiegazione, a conferma del fatto che già ai tempi di Properzio l'origine e la natura del dio etrusco non erano affatto chiare.

Per quanto riguarda la prima (*Vertumnus verso dicor ab amne deus*), essa viene ricondotta alla deviazione del Tevere che fu svolta in età regia con l'opera di canalizzazione della Cloaca Massima e che permise il recupero dell'area che sarebbe poi stata occupata dal Foro. Prima d'allora la sponda sinistra del fiume, nella tratta dell'isola Tiberina, dilagava fino allo sperone sud-occidentale del Palatino, nella zona del Velabro<sup>17</sup>, dove erano stati miracolosamente salvati Romolo e Remo, e che in età mitica altro non era che una palude. Così ci racconta<sup>18</sup> anche Ovidio nei *Fasti*, in un passo che rivela dichiaratamente la sua dipendenza da quello properziano, e che, oltre al nostro episodio delle *Metamorfosi*, costituisce la sola altra menzione di Vertumno nell'intera produzione poetica dell'autore:

Ov. *Fast.* 6, 401-14

Hoc, ubi nunc fora sunt, udae tenere paludes;  
amne redundatis fossa madebat aquis.  
Curtius ille lacus, siccas qui sustinet aras,  
nunc solida est tellus, sed lacus ante fuit;

---

<sup>15</sup> Da segnalare qui un problema testuale, che ha portato M. Labate (in un colloquio personale avuto a riguardo) a congetturare: *mendax fama, tace! Falsus mihi nominis index*. L'apostrofe alla fama, infatti, è frequente nella poesia latina e a volte accompagnata proprio dall'ingiunzione al silenzio.

<sup>16</sup> BETTINI 2010, p. 324. Sembra abbastanza inverosimile che *-umnus* derivi da *omnis*. Più probabilmente si tratta di un adattamento latino di un suffisso etrusco il cui significato rimane per noi sconosciuto.

<sup>17</sup> Secondo Var. *ling.* 5, 43s., il termine deriverebbe da *velificare*, a conferma dello stato paludoso del luogo prima della bonifica. Per ulteriori informazioni a riguardo, vd. *RE* VIII, A2, 1680, RICHARDSON 1977, p. 425 e BOLDREY 1999, p. 92.

<sup>18</sup> Lo stesso dato anche in Serv. *ad Aen.* 8, 90: *hac enim (ubi nunc est lupercal in circo) labebatur Tiberis, antequam Vertumno factis sacrificiis averteretur*.



qua Velabra solent in Circum ducere pompas,  
 nil praeter salices cassaque canna fuit.  
 Saepe suburbanas rediens conviva per undas  
 cantat et ad nautas ebria verba iacit.  
 Nondum conveniens diversis iste figuris  
 nomen ab averso ceperat amne deus.  
 Hic quoque lucus erat iuncis et harundine densus  
 et pede velato non adeunda palus.  
 Stagna recesserunt et aquas sua ripa coerces,  
 siccaque nunc tellus: mos tamen ille manet.

Il luogo ovidiano, dunque, sembra confermare la prima (e, indirettamente, la terza) delle etimologie addotte da Properzio, in contrasto sia con quanto si legge nel modello sia, come vedremo in seguito, con la scelta operata nelle *Metamorfosi*.

Passando ad esaminare, invece, la seconda proposta etimologica (*quia vertentis fructum praecepimus anni, / Vertumni rursus creditur esse sacrum*), essa si ricollega all'immagine del dio come colui che presiede ai cambiamenti stagionali<sup>19</sup>. Con tale prerogativa si spiegherebbe l'usanza della gente del popolo di onorare la statua di Vertumno con l'offerta di primizie della stagione, come si può dedurre sia da Properzio che dal nostro episodio delle *Metamorfosi*:

Prop. 4, 2, 41-6

Nam quid ego adiciam, de quo mihi maxima fama est,  
 hortorum in manibus dona probata meis?  
 Caeruleus cucumis tumidoque cucurbita ventre  
 me notat et iunco brassica vincta levi;  
 nec flos ullus hiat pratis, quin ille decenter  
 impositus fronti langueat ante meae.

Ov. *Met.* 14, 687-8

Quid, quod amatis idem, quod, quae tibi poma coluntur,  
 primus habet laetaque tenet tua munera dextra.

Tutto ciò porterebbe a collegare Vertumno alla serie di divinità agresti alle quali, non a caso, appartiene anche Pomona, sebbene la mancanza di altre testimonianze che definiscano meglio le funzioni svolte dal dio in ambito rurale renda piuttosto difficile pensare alla sua figura come primariamente connessa con il mondo della campagna<sup>20</sup>. Di certo, infatti, come garantisce Vertumno stesso in Properzio, la vera origine del suo nome è racchiusa semplicemente in *verti*<sup>21</sup>. Sia nell'elegia 4, 2 che

<sup>19</sup> Vd. FEDELI 1965, p. 109, che riporta un passo di Tibullo (Tib. 3, 7, 169, *placidus nobis per tempora vertitur annus*) per mostrare come fosse comune utilizzare *vertere* in riferimento al succedersi delle stagioni.

<sup>20</sup> Grande importanza a questa 'patina rurale' del dio in Prop. 4, 2 viene data, invece, da DEE 1974.

<sup>21</sup> Per DEREMETZ 1986, pp. 130ss. anche le altre due etimologie riconducono il nome del dio a delle

nel racconto della finta vecchierella a Pomona vengono nominate innumerevoli metamorfosi che il dio è in grado di compiere: tale è la sua funzione principale e da qui possono essere spiegate facilmente tutte le altre.

Innanzitutto, se il dio presiede ai cambiamenti, presiederà anche a quelli stagionali. È per questo che a lui vengono offerte le primizie, che altro non sono che lo sviluppo, la trasformazione, del fiore in frutto, come testimonia un passo delle *Georgiche* dedicato al *senex Corycius*, nel cui orto *quotque in flore novo pomis se fertilis arbos / induerat, totidem autumno matura tenebat* (Verg. *Georg.* 4, 142-3). Contemporaneamente, inoltre, Vertumno potrà divenire facilmente anche il dio degli scambi commerciali<sup>22</sup>. Così si legge in alcuni passi di Columella, dello pseudo-Asconio e di Porfirione:

Colum. 10, 308-10

mercibus ut vernis dives Vortumnus abundet  
et titubante gradu multo madefactus Iaccho  
aere sinus gerulus plenos gravis urbe reportet.

Ps. Ascon. *ad Cic. Verr.* 2, 1, 154

Vertumnus autem deus invertendarum rerum est, id est mercaturae; signum Vortumni in ultimo vico Turario est sub basilicae angulo flectentibus se ad Rostra versus dextram partem.

Porph. *ad Hor. Ep.* 1, 20, 1

Vortumnus deus est praeses vertundarum rerum, hoc est emendarum ac vendendarum, qui in vico Turario sacellum habuit.

Dei tre testi riportati, quello di Columella<sup>23</sup>, in cui un facchino viene immaginato ebbro mentre reca con sé a Roma i frutti del raccolto e della vendemmia, “affinché Vertumno trabocchi dei prodotti della primavera”, evidenzia il collegamento del dio sia con il mondo della campagna che con quello della città e dei suoi commerci. Gli altri due, introducendo una quarta etimologia rispetto all’elenco properziano, riconducono il nome di Vertumno a *vertundo* (“commerciare”, “vendere”), spiegazione che ben si accompagna all’ubicazione della statua del dio nel cuore

---

attività o meriti di Vertumno stesso, ma sono limitanti, e per questo vengono respinte: Vertumno non pone limiti alla propria capacità metamorfica (*opportuna mea est cunctis natura figuris*), e per questo motivo solo la terza etimologia può essere quella corretta.

<sup>22</sup> Si tratta di una determinazione secondaria delle competenze del dio anche per *RE VIII*, A2, 1684.

<sup>23</sup> Per BOLDREY 1999, p. 12 Columella istituirebbe una paretimologia tra *Vertumnus* e *ver*, resa evidente dall’accostamento del nome del dio con il sintagma *vernīs mercibus*. A parere della studiosa, tale interpretazione può avere radici più antiche, ed essere forse alla base della stessa ispirazione ovidiana per la favola di Pomona e Vertumno.

pulsante di Roma, in un quartiere pieno di botteghe<sup>24</sup>, dove si poteva assistere al via-vai incessante di coloro che si recavano al Foro per dedicarsi ai più svariati traffici<sup>25</sup>.

Che tale fosse la caratterizzazione del *vicus Tuscus*, è confermato dall'*incipit* di un'epistola di Orazio, l'ultima del primo libro. Nel congedarsi dalla sua opera, in *Ep.* 1, 20, 1-2, il poeta le rimprovera di “guardare verso Giano e Vertumno”, spinta dal desiderio di farsi ammirare nelle librerie dei fratelli Sosii: *Vortumnum Ianumque, liber, spectare videris / scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus*. Il *vicus Tuscus*, in quanto luogo di scambio di merci della più varia natura (dagli ortaggi ai libri alle persone), offriva una collocazione ideale alla statua del dio delle metamorfosi.

Che poi si trattasse o meno di metamorfosi nel senso letterale del termine, è un punto sul quale è bene riflettere. Bettini ha mostrato<sup>26</sup> come la figura del dio etrusco non possa essere associata, ad esempio, a quella di un Proteo, perché tutte le trasformazioni di cui egli è capace – e sulle quali si tornerà con la dovuta attenzione – riguardano, sia in Properzio che in Ovidio, solo tipi umani e non lasciano pensare a vere e proprie metamorfosi, quanto, più propriamente, a dei travestimenti. A questo tipo di ipotesi pare avessero aderito, nel XVIII secolo, gli scultori Laurent Delvaux e Jean-Baptiste Lemoyne. Rappresentando l'incontro tra Pomona e Vertumno<sup>27</sup>, i due artisti sono gli unici che, nella lunga fortuna iconografica della vicenda, non rappresentano il dio come una vera e propria vecchietta, ma lo colgono nell'attimo che immediatamente segue alla rivelazione della sua identità, con in mano la maschera<sup>28</sup> che egli aveva usato per coprirsi il volto.

Si potrebbe supporre<sup>29</sup>, quindi, che Vertumno fosse un abile imitatore e un

---

<sup>24</sup> Ciò sembra confermato dall'iscrizione *CIL* 6, 9393 = Dessau 7696 (*faber arg(entarius) [ad V]ortumnum*), che testimonia la presenza di botteghe di artigiani in prossimità della statua del dio etrusco.

<sup>25</sup> Tra questi, anche la prostituzione, come si evince da Plaut. *Curc.* 483-4, dove viene detto che *in Tusco vico, ibi sunt homines qui ipsi sese venditant / vel qui ipsi vorsant vel qui aliis ubi vorsentur praebeant*. Questo non significa, però, che tale attività dovesse essere considerata preponderante al punto da fare della zona un quartiere malfamato, come ha sostenuto O'NEILL 2000.

<sup>26</sup> Vd. BETTINI 2010, pp. 323-6 e 2012, pp. 13-33.

<sup>27</sup> L. Delvaux, *Vertumnus Pomona*, Victoria and Albert Museum; J. B. Lemoyne, *Vertumnus Pomona*, Museo del Louvre.

<sup>28</sup> Nel caso di Lemoyne si potrebbe obiettare che il gruppo marmoreo era un omaggio a Luigi XIV e a Madame de Pompadour, che si era travestita da Pomona durante una festa di Carnevale, e che, di conseguenza, la maschera potrebbe alludere solo all'occasione rappresentata dalla statua. È anche vero, però, che solo Vertumno ha in mano la maschera, ad indicare la sua natura da esperto travestitore, che assurge quasi ad emblema del Carnevale stesso.

<sup>29</sup> Tale impressione, condivisa anche da JOHNSON 1997, p. 368 e FANTHAM 1993, pp. 31ss., verrà sottoposta a verifica in seguito mediante l'analisi del linguaggio usato da Ovidio per descrivere le trasformazioni di Vertumno. Non così, invece, BOLDRER 1999, p. 104, secondo la quale in Properzio “la virtù del dio è esemplificata in una serie di trasformazioni, presentate curiosamente come cambi d'abito”, e DEREMETZ 1986, pp. 137-8, per il quale c'è il rischio di cadere in un'interpretazione come

giocosamente 'cabarettista'<sup>30</sup> più che un dio capace, come Giove, di trasformarsi in ogni essere, vivente o meno, esistente in natura. Alla luce di ciò, essendo comunque impossibile escludere con certezza la presenza o assenza di una 'reale' metamorfosi<sup>31</sup>, quello che si può affermare senza ombra di dubbio è la passione di Vertumno per il travestimento. In altre parole, cioè, si può anche supporre che Vertumno, essendo un dio, potesse assumere 'per davvero' le fattezze dei tipi umani da lui scelti (la questione si pone soprattutto per l'*anus* del nostro episodio); quello che lo contraddistingue, però, è il divertimento che egli sembra trarre dal rendere il camuffamento perfetto tramite l'impiego di oggetti e vesti tipici della maschera prescelta, quasi fosse un attore di commedia. In ciò si può intravedere un forte segnale del culto popolare<sup>32</sup> tributato alla statua del dio – vestita e adornata<sup>33</sup> dalle più svariate categorie umane – che rende facile spiegare l'assoluta incertezza in cui si muovono gli studiosi circa una precisa identificazione del suo aspetto e degli attributi che lo dovevano rendere chiaramente identificabile nell'iconografia antica. Per quanto riguarda la statua del *vicus Tuscus*, certo si sa che doveva rappresentare un giovane di bell'aspetto, e tale doveva essere Vertumno anche nel poema ovidiano se così lui si descrive a Pomona (*Met.* 14, 684-5, *adde, quod est iuvenis, quod naturale decoris / munus habet*) e se, svelatosi infine per quello che realmente era, aveva potuto suscitare le fiamme dell'amore nella riottosa ninfa. Oltre a queste generiche informazioni, però, non si può andare, e vani ed arbitrari sono stati i tentativi fin qui condotti dagli studiosi per arrivare a identificare con esattezza, in uno o nell'altro reperto archeologico rinvenuto, la figura del dio.

Tra le identificazioni proposte, si possono sostanzialmente distinguere due gruppi:

---

quella di Johnson, perché Ovidio riduce l'abilità metamorfica di Vertumno in Properzio a qualcosa di superficiale, in cui sembra che basti un attrezzo per mutare d'aspetto.

<sup>30</sup> Su questo aspetto gaio e giocoso della figura di Vertumno si concentra LA PENNA 1977, pp. 87-8, il quale, mettendo in evidenza il tributo che il quarto libro delle elegie properziane deve ad un certo gusto callimacheo per quadretti vivaci e lievi, non manca di sottolineare come il dio etrusco "si potrebbe assumere a simbolo della grazia festosa".

<sup>31</sup> Non così JOHNSON 1997, p. 368, che si dice convinta che le metamorfosi di Vertumno, anche quella in *anus* con cui si presenta a Pomona, siano solo un travestimento. La sua asserzione si basa su *Met.* 14, 766-7 (*et anilia demit / instrumenta sibi*), ma tralascia di dare una spiegazione di *in iuvenem rediit* che precede immediatamente al v. 766 e che induce anche FANTHAM 1993, pp. 31ss. a non sciogliere le riserve circa l'effettiva natura dei cambiamenti d'aspetto operati da Vertumno.

<sup>32</sup> Vd. ROSCHER VI, 220-1 e GALASSO 2000, p. 1544. In entrambi i testi si osserva come, al di là di questi omaggi, non sembra che il dio godesse di un culto specifico particolare.

<sup>33</sup> Basti pensare a Prop. 4, 2, 23-46, in cui, come finemente notato da DEREMETZ 1986, p. 131, si susseguono una serie di verbi in cui si capisce come la statua del dio fosse letteralmente nelle mani dei fedeli (*indue me, da falcem, cinge caput mitra, plectra dabis...*).

il primo comprende una serie di rappresentazioni<sup>34</sup> con un giovane recante fiori e frutti; il secondo alcuni reperti<sup>35</sup> che mostrano una figura maschile che regge un *baculum*. Tra essi, si segnala una statuetta bronzea ritrovata a Fano e ora conservata al Museo Archeologico di Firenze, che rappresenta un ragazzo con in mano un lituo, identificato di volta in volta con uno dei tanti attrezzi di cui Vertumno si adorna nei suoi travestimenti in Properzio e Ovidio. Probabilmente, però, Vertumno non era rigidamente associato ad un repertorio di elementi iconografici tradizionali<sup>36</sup>, perché ciò ne avrebbe limitato fortemente la vera natura, quella, per l'appunto, di imitatore. Il travestimento faceva di Vertumno, di volta in volta, il contadino piuttosto che il soldato, il pescatore piuttosto che il pastore, e lo stesso vale per la sua statua: erano i fedeli che, di volta in volta, 'facevano' Vertumno, lo ricreavano e travestivano<sup>37</sup>.

A tale proposito, e a conferma di tale interpretazione, è utile prendere in considerazione due passi interessanti, uno attribuito a Tibullo e l'altro di Orazio:

Tib. 3, 8 (*vel* 4, 2), 7-14

Illam, quidquid agit, quoquo vestigia movit,  
 componit furtim subsequiturque Decor;  
 seu solvit crines, fuis decet esse capillis:  
 seu compsit, comptis est veneranda comis.  
 Urit, seu Tyria voluit procedere palla:  
 urit, seu nivea candida veste venit.  
 Talis in aeterno felix Vertumnus Olympo  
 mille habet ornatus, mille decenter habet.

Hor. *Sat.* 2, 7, 8-14

saepe notatus  
 cum tribus anellis, modo laeva Priscus inani  
 vixit inaequalis, clavum ut mutaret in horas,  
 aedibus ex magnis subito se conderet unde  
 mundior exiret vix libertinus honeste;  
 iam moechus Romae, iam mallet doctus Athenis  
 vivere, Vortumnis quotquot sunt natus iniquis.

La citazione di Tibullo si inserisce nella descrizione della bellezza di Sulpicia, che è tale da accendere l'amore con qualsiasi acconciatura e con qualsiasi abito, e la cui

<sup>34</sup> Vd. *LIMC* VIII, 1, 235.

<sup>35</sup> Vd. *Enciclopedia dell'arte antica* VII, 1145 e *LIMC* VIII, 1, 235, dove si parla di un bronzo bifronte del museo di Cortona e di una statuetta che reca una falce, rinvenuta nel santuario di Diana a Nemi e ora al Museo di Villa Giulia, che si pensa possa raffigurare Silvano. L'ipotesi, da più parti avanzata nel tempo, che il tipo plastico di Vertumno sia da identificarsi con quello di Silvano, sulla base di una generica affinità di funzioni tra due divinità del mondo rurale, manca di un adeguato riscontro scientifico ed è stata ormai abbandonata.

<sup>36</sup> Vd. *RE* VIII, A2, 1683, ROSCHER VI, 219.

<sup>37</sup> Vd. BETTINI 2010, pp. 332-3.

versatilità è paragonata a quella di Vertumno, che sull'Olimpo può disporre di un'altrettanta varietà di ornamenti, tutti appropriati. Per quanto riguarda Orazio, invece, siamo all'inizio del discorso che Davo rivolge al poeta: lo schiavo fa il nome di un certo Prisco, che era noto per la sua incostanza, e conclude lo schizzo del personaggio affermando che doveva essere nato con "i Vertumni contro". Il passo sembrerebbe testimoniare che Vertumno, la cui principale prerogativa era quella di presiedere ad ogni genere di trasformazione, condannasse alla stessa versatilità (ma portata all'eccesso) chi – per qualche ragione – si fosse procurato l'ostilità del dio<sup>38</sup>.

Dalla lettura dei due testi esce confermata l'ipotesi che la figura di Vertumno fosse associata ad instabilità e mutevolezza, imprevedibilità e fantasia, e che tali caratteristiche non si declinassero in una proteica capacità metamorfica, bensì in una straordinaria abilità di travestirsi, di essere sempre diverso e pure uguale a se stesso.

Intorno ad un tale personaggio Ovidio costruisce uno dei pochissimi casi di corteggiamento andati a buon fine. Sui fini di una tale operazione letteraria si discuterà in seguito; ora quello che interessa capire è come mai il poeta abbia scelto proprio Vertumno per un simile *aprosdoketon*. Da questo punto di vista, risulta particolarmente interessante la lettura di alcuni luoghi del commento di Donato agli *Adelphoe* e all'*Hecyra* di Terenzio:

Don. *ad Ter.* Ad. 191 (*quae res tibi vertat male*)

Vertumnus dicitur deus, qui rebus ad opinata<sup>39</sup> se vertentibus praeest. Saepe autem male cedit, quod bonum putatur, et hoc est male vertisse.

Don. *ad Ter.* Ad. 728 (*puer natus est di bene vortant*)

Nam in omnibus, quae cupite evenerunt, 'di bene vertant' solet dici, quia saepe homines ea optaverunt, quae illis aliter atque exspectaverant contigissent. Quam potestatem rerum vertentium semet in utramque partem Vertumno deo superesse veteres existimabant.

<sup>38</sup> Per una più approfondita analisi del passo da questo punto di vista, vd. BETTINI 2010, pp. 326-7.

<sup>39</sup> È da notare qui la presenza di un problema testuale. Il testo riportato dai manoscritti è *ad opinata revertentibus*, che è stato emendato in *ad opinata se vertentibus*. *Ad opinata*, però, sembra non avere molto senso nel contesto perché, in considerazione di quanto si dice anche nei due testi riportati dopo (*quae illis aliter atque exspectaverant contigissent, res aliter quam volumus eveniunt*), l'abilità di Vertumno pare essere quella di cambiare il corso delle cose contro ciò che ci si aspetta, non in ciò che ci si aspetta. Wessner *ad loc.* ipotizza un *ad optata se vertentibus*, che, però, non stampa nel testo, e che potrebbe essere una buona soluzione: Vertumno, infatti, viene invocato per ribaltare il corso degli eventi secondo i desideri di chi lo invoca. In alternativa, si potrebbe pensare a *ad inopinata se vertentibus*, dove bisogna supporre la caduta del prefisso *in*, oppure *ab opinata re vertentibus*, congetturando un frequentissimo scambio *ab/ad* che ha portato poi a intendere *re* come il prefisso del verbo *vertor*. Contro quest'ultima ipotesi, però, va l'*usus scribendi* dell'autore, che negli altri due passi riportati utilizza sempre *vertens se* e mai il solo *vertens* con uso intransitivo (di per sé ben attestato, basti pensare a *vertentis fructum praecepimus anni* di Prop. 4, 2, 11).

Don. *ad Ter. Hec.* 196 (*di vortant bene quod agas*)

Saepe enim res aliter quam volumus eveniunt. Ed ideo Vertumnus colitur, qui praeest rebus se vertentibus.

Dalla lettura di questi passi<sup>40</sup> sembrerebbe che tra le competenze di Vertumno ci dovesse essere quella di volgere gli eventi in modo tale da rovesciare l'esito che gli inizi, positivi o negativi, lasciavano sperare o temere. Il dio, dunque, non veniva invocato semplicemente quando si sperava che tutto potesse finire bene<sup>41</sup> (come nel caso di *Hec.* 196 e *Ad.* 728), ma anche quando si augurava ad un altro che la sua buona fortuna lo abbandonasse e potesse incorrere nella disgrazia (come in *Ad.* 191). Alla luce di ciò, si sarebbe tentati di ipotizzare che Ovidio, nello scegliere Vertumno per l'inaspettato lieto fine dell'ultima storia d'amore delle *Metamorfosi*, abbia voluto creare una corrispondenza tra le vicende narrate e la tipologia del protagonista che le vive: Vertumno, il dio che è capace di *bene/male vertere* ogni situazione, vede insperabilmente realizzarsi nel suo caso quel ribaltamento delle sorti di cui è nume tutelare.

Un'altra problematica da affrontare riguarda l'origine del nome del dio. Su tale argomento sono stati prodotti numerosi studi negli ultimi decenni<sup>42</sup>, che spesso hanno creato un po' di confusione su una questione che era già stata chiarita da un contributo di Marquis<sup>43</sup> anni orsono. A partire dalla provenienza non romana di Vertumno, parecchi hanno cercato di ricondurre l'etimologia del nome all'etrusco piuttosto che al sabino<sup>44</sup> o a una radice indoeuropea<sup>45</sup>, quando basterebbe rifarsi al testo di Properzio per trovare, ancora una volta, la soluzione al problema:

Prop. 4, 2, 47-8

At mihi, quod formas unus vertebar in omnis,  
nomen ab eventu patria lingua dedit.

<sup>40</sup> Vd. BETTINI 2010, pp. 329-30, che ha giustamente richiamato l'attenzione su questo aspetto.

<sup>41</sup> Così afferma erroneamente BOLDRER 1999, p. 24.

<sup>42</sup> Per una panoramica a riguardo, vd. BOLDRER 1999, pp. 19ss. e *RE* VIII, A2, 1669-70.

<sup>43</sup> MARQUIS 1974, pp. 491-500 e *RE* VIII, A2, 1669-70.

<sup>44</sup> Sulla scorta di Varrone, che, in controtendenza con quanto sappiamo, afferma che Tito Tazio avrebbe dedicato a Roma delle are in onore di parecchi dei sabini, tra i quali curiosamente viene citato anche Vertumno, e conclude dicendo che anche i nomi di tali numi rappresenterebbero una fusione tra lingua latina e lingua sabina: *e<t> ar<a>e Sabinum linguam olent, quae Tati regis voto sunt Romae dedicatae: nam, ut annales dicunt, vovit Opi, Flor<a>e, Vedio[i]vi Saturnoque, Soli, Lunae, Volcano et Summano, itemque Larundae, Termino, Quirino, Vortumno, Laribus, Dianae Lucinaeque; e quis nonnulla nomina in utraque lingua habent radices, ut arbores quae in confinio natae in utroque agro serpunt* (Var. *ling.* 5, 74). Questa testimonianza ha indotto alcuni a pensare che il dio fosse di origine sabina (RADKE 1979, p. 320).

<sup>45</sup> A riguardo vd. DEVOTO 1940, pp. 275ss., in cui lo studioso arriva a postulare che il nome sia proto-latino, e in questa forma sarebbe arrivato prima agli Etruschi e poi ai Romani.

Il nome di Vertumno suona latino perché è dichiaratamente latino, ed è vano ricondurlo ad altre lingue che non siano il latino e ad altre parole che non siano *vertere*. Quale fosse il nome del dio in terra etrusca non si può stabilire con sicurezza assoluta, ma è ormai parere condiviso l'identificazione con Voltumna<sup>46</sup>, nella radice del cui nome – *Vol* – è facile riconoscere la stessa radice del *vertere* latino: frequente, come si sa, è lo scambio *l/r* tra lingua latina ed etrusca, e l'apofonia vocalica *vo-ve* è riscontrabile sia nelle attestazioni del nome Vertumno, citato non poche volte<sup>47</sup> nella forma arcaizzante Vortumno, sia nella stessa evoluzione di *vortere* in *vertere*<sup>48</sup>. Pare del tutto plausibile, dunque, che anche in etrusco il nome del dio fosse parlante<sup>49</sup>, e si riferisse alla sua capacità metamorfica.

Stando a quanto testimoniato dal passo sopra riportato di Varrone, Voltumna era nientemeno che *deus Etruriae princeps* (Var. *ling.* 5, 46). Tale affermazione ha suscitato non poche perplessità tra gli studiosi<sup>50</sup>, che si chiedono come mai di una divinità così importante manchino più precise notizie e perché essa fosse stata a tal punto screditata nel *pantheon* romano da non godere di un vero e proprio culto (se non quello popolare sulla strada) e da non essere considerata degna di essere ascritta al cielo, come sembra confermare la testimonianza di Fulgenzio:

Fulg. *serm. ant.* 11, 115, 5H

Semones dici voluerunt deos, quos nec caelo dignos ascriberent ob meriti paupertatem, sicut sunt Priapus Epona Vertumnus, nec terrenos eos deputare vellent pro gratiae veneratione.

Per quanto riguarda la prima questione, però, le informazioni su Voltumna non sono poi così scarse. Tito Livio ne cita in parecchie occasioni il tempio (*fanum Voltumnae*<sup>51</sup>), che pare essere stato il punto d'incontro della federazione delle città

<sup>46</sup> Secondo *Der Neue Pauly* 12, 2, 102, la figura e il nome di Voltumna sarebbero derivati da una fusione tra lo spirito della terra Volta (Plin. *nat.* 2, 54, 140) e il dio etrusco dei temporali Tinia. Secondo *RE VI*, 369-70, invece, Voltumna sarebbe una divinità femminile. In effetti, a rigore, il nome segue la prima declinazione (così si ritrova in Livio), e RICHARDSON 1977, p. 426 ha sollevato l'ipotesi che Voltumna fosse la consorte di Vertumno, in un rapporto analogo a quello tra Libera e Liber, Fauna e Fauno. In realtà, però, il problema non si pone, perché, come afferma giustamente BOLDREY 1999, p. 12, esistono molti nomi maschili etruschi terminanti in – *a* (Porsenna).

<sup>47</sup> Vd. BOLDREY 1999, p. 5, n. 2.

<sup>48</sup> Vd. BOLDREY 1999, pp. 12-13.

<sup>49</sup> Vd. BOLDREY 1999, pp. 20, 25, 128-9.

<sup>50</sup> PINOTTI 1983, pp. 89ss.

<sup>51</sup> In Liv. 4, 23, 5, in seguito alla presa di Fidene, Etruschi e Falisci, spaventati, decidono di indire un concilio presso il tempio di Voltumna: *Trepidatum in Etruria est post Fidenas captas, non Veientibus solum exterritis metu similis excidii, sed etiam Faliscis memoria initi primo cum iis belli, quamquam rebellantibus non adfuerant. Igitur cum duae civitates legatis circa duodecim populos missis impetrassent ut ad Voltumnae fanum indiceretur omni Etruriae concilium, velut magno inde tumultu imminente, senatus Mam. Aemilium dictatorem iterum dici iussit*. In Liv. 4, 25, 7 si tengono



etrusche ogniqualvolta si doveva discutere di questioni belliche, ad esempio ai tempi della presa di Veio o di Fidene. Marquis<sup>52</sup>, inoltre, sulla scorta di Pallottino<sup>53</sup>, mostra come un reperto iconografico proveniente dall'Etruria, il cosiddetto specchio di Tuscania<sup>54</sup>, rappresenterebbe nientemeno che il dio, nella figura di un uomo barbuto e nell'atto di presiedere a un rito di aruspicina, con una lunga lancia in mano. L'identificazione sembra provata dal fatto che, sopra la figura del dio, si ritrova la scritta "Veltune", forma originaria di un adattamento latino "Voltumna/Vertumna".

Per quanto riguarda, poi, l'apparente incongruenza tra l'importanza di Vertumno in terra etrusca e il suo diminuito valore in terra romana, pare convincente l'ipotesi avanzata da Pinotti. A parere della studiosa<sup>55</sup>, l'aggettivo *princeps*, utilizzato da Varrone in riferimento a Vertumno, non dovrebbe essere inteso con il significato di "il più importante", quanto di "il primo"<sup>56</sup>, analogamente a quanto si riscontra in Var. *ling.* 6, 34 (*prior a principe deo Ianuarius appellatus*) e in Cic. *nat. deor.* 2, 67 (*principem in sacrificando Ianum esse voluerunt*). In sostanza, cioè, il ruolo svolto da Vertumno in Etruria sarebbe paragonabile a quello rivestito da Giano a Roma<sup>57</sup>: divinità di per se stesse non fondamentali nel *pantheon* religioso, ma *principes* in quanto prime nel calendario, rispettivamente etrusco e romano. Ovviamente, per quanto riguarda Vertumno, si tratta di un'ipotesi che Pinotti si limita solo a suggerire, ma che spiegherebbe bene perché mai Vertumno sia stato scelto da Propertio come figura d'apertura del suo ultimo libro di elegie. Entrambi gli autori,

---

concili presso il tempio di Voltumna, per decidere se sia il caso o meno di indire una guerra contro i Romani: *Consilia ad movenda bella in Volscorum Aequorumque conciliis et in Etruria ad fanum Voltumnae agitata*. In Liv. 4, 61, 2, in occasione dell'assedio di Veio, gli Etruschi si riuniscono ancora una volta nel tempio di Voltumna, per decidere se accorrere o no in aiuto alla città in pericolo: *Ab iis primum circumsessi Veii sunt; sub cuius initium obsidionis cum Etruscorum concilium ad fanum Voltumnae frequenter habitum esset, parum constitit bellone publico gentis universae tuendi Veientes essent*. In Liv. 5, 17, 6 la stessa richiesta di aiuto, recata da Capenati e Falisci, viene discussa con esito negativo nella stessa sede: *Quae dum aguntur, concilia Etruriae ad fanum Voltumnae habita, postulantibusque Capenatibus ac Faliscis ut Veios communi animo consilioque omnes Etruriae populi ex obsidione eriperent, responsum est antea se id Veientibus negasse quia unde consilium non petissent super tanta re auxilium petere non deberent*.

<sup>52</sup> MARQUIS 1974, pp. 497ss.

<sup>53</sup> PALLOTTINO 1930, pp. 49ss. Tale identificazione viene respinta da RE VIII, A2, 1685, perché la scena di aruspicina, rappresentata sullo specchio, farebbe pensare a un dio aruspice, e questo non rientra nelle competenze di Vertumno; inoltre l'aspetto giovanile di Vertumno quale testimoniato da Ovidio non corrisponderebbe con quello di Voltumna. Su questo aspetto si tornerà fra breve.

<sup>54</sup> Vd. PALLOTTINO 1955, tav. LXI.

<sup>55</sup> PINOTTI 1983, pp. 90-1.

<sup>56</sup> La proposta è già accennata in MARQUIS 1974, p. 497, n. 20.

<sup>57</sup> Sul ruolo di Giano come 'primo' si rimanda a DUMÉZIL 1977, pp. 290ss., che sottolinea l'antichità del dio: Giano sarebbe stato esistente fin dai tempi del Caos primordiale (Ov. *Fast.* 1, 102-12, in un *pendant* significativo con l'avvio delle *Metamorfosi*) e primo re del Lazio sotto il mitico Saturno (Ov. *Fast.* 1, 247-8).

cioè, farebbero iniziare la loro opera ‘romana’ con un riferimento ad un dio tipicamente italico, scollegato dal *pantheon* greco, che, sia in un caso che nell’altro, avrebbe il compito di affermare il carattere squisitamente laziale delle due opere: *nam tibi par nullum Graecia numen habet*, afferma Ovidio in *Fast.* 1, 90, e *Tuscus ego Tuscis orior* è l’orgogliosa affermazione di Vertumno in Prop. 4, 2, 3.

Il parallelismo proposto da Pinotti si ritrova anche negli studi di Boldrer<sup>58</sup> e Myers<sup>59</sup>, che si sono soffermate in dettaglio<sup>60</sup> sulle analogie esistenti tra Vertumno e Giano in Properzio e in Ovidio. Sulla via aperta da Myers è utile ora proseguire, indagando meglio aspetti che nel suo articolo sono stati sorvolati o appena accennati. Innanzitutto, vale la pena soffermarsi meglio su Hor. *Ep.* 1, 20, 1, in cui il poeta affianca i due numi nell’epistola di congedo al suo *liber*: *Vortumnum Ianumque, liber, spectare videris*. Sia Giano che Vertumno hanno il loro luogo di culto in una parte ‘liminale’<sup>61</sup> del Foro: se la statua di Vertumno si trovava nel *vicus Tuscus*, il tempio di Giano, o più propriamente l’arco a due ingressi che lo costituiva, era situato a cavallo dell’Argileto, la via che divide la Basilica Emilia dalla Curia. L’associazione potrebbe inizialmente sembrare del tutto casuale, perché il Foro e le zone ad esso circostanti erano pieni di templi in onore delle più svariate divinità. Tuttavia, se è così, come mai Orazio sceglie proprio queste due? E in una posizione così importante come la chiusura del suo *liber*? Chi presiede agli inizi presiede anche alle fini<sup>62</sup>: per questo Giano e Vertumno sono associati nel congedo di Orazio al suo libretto, e compaiono all’inizio e/o alla fine delle opere ‘romane’ di Properzio e Ovidio: Giano all’inizio del primo e dell’ultimo libro dei *Fasti*; Vertumno nel nostro episodio delle *Metamorfosi* e quasi in apertura del quarto *liber* properziano.

Per cercare di capire meglio il senso di un tale accostamento tra le due divinità,

---

<sup>58</sup> BOLDRER 1999, p. 16. A p. 16, n. 81 la studiosa respinge la totale identificazione tra le due divinità proposta in epoca umanista da Giovanni Nanni, *Super Vertumnianam Propertii*, in *Antiquitates, Viterbiensiae* 1498, e rimanda in proposito a BAFFIONI 1987, pp. 431ss.

<sup>59</sup> Vd. MYERS 1994b, pp. 248-9.

<sup>60</sup> Prima di loro, qualcosa solo in HARDIE 1991, p. 60, n. 41, in cui l’autore, in riferimento al *topos* del *olim truncus eram*, nota un’analogia tra il farsi dio di Giano, che in *Fast.* 1, 111-12, all’origine del mondo, era materia indifferenziata (Caos), e lo *stipes acernus eram* di Prop. 4, 2, 59. Hardie ritorna in modo un po’ più approfondito sulla questione in HARDIE 1992, p. 75, precedendo alcune osservazioni sviluppate poi da MYERS 1994b. Anche BARCHIESI 1991, p. 16 nota come sia Vertumno che Giano traducano la loro natura di figure parlanti al posto dell’autore quando fanno esplicito riferimento alla loro conoscenza metrica (Prop. 4, 2, 57 e Ov. *Fast.* 1, 162), e ritiene che si tratti di “one of so many similarities between those mutant literary gods”.

<sup>61</sup> Il colle dedicato a Giano, inoltre, il Gianicolo, era il più esterno dei colli romani (vd. DUMÉZIL 1977, p. 291).

<sup>62</sup> Su questo aspetto già MARQUIS 1974, pp. 499-500. Lo studioso, però, limita tale considerazione al solo testo di Properzio.

dunque, è necessario aprire una breve parentesi sulla rappresentazione di Giano nei *Fasti*. A riguardo è stato scritto moltissimo<sup>63</sup>, e non sembra esserci nulla da aggiungere in merito a quanto già è stato affermato sul valore simbolico<sup>64</sup> che si cela nella scelta di aprire un'opera con la figura del dio che apre l'anno:

Ov. *Fast.* 1, 63-4

Ecce tibi faustum, Germanice, nuntiat annum  
inque meo primum carmine Ianus adest.

Piuttosto evidente appare il collegamento che Ovidio istituisce con il Vertumno di Prop. 4, 2. In entrambi i casi, i due novelli 'Callimachi romani', dopo il proemio, lasciano la parola a una divinità dalla natura instabile, che spiega in vece loro le proprie funzioni e caratteristiche. Sebbene Giano, in confronto a Vertumno, non sia un dio abile nelle metamorfosi, anch'egli, però, è una figura ambigua, come è rivelato dalle sue due facce, una che guarda davanti e una dietro: *Ianus biformis* lo chiama Ovidio in *Fast.* 1, 89. Tale ambiguità emerge dal lungo monologo in cui il dio si sofferma a discutere l'etimologia del proprio nome, che egli fa derivare da *ianua* e che viene ricondotto ad una molteplicità di funzioni di sua competenza. Nel senso più generico del termine, *ianua* simboleggia il processo di transizione riscontrabile in tutto ciò che si apre e si chiude:

Ov. *Fast.* 1, 117-20

Quicquid ubique vides, caelum, mare, nubila, terras,  
omnia sunt nostra clausa patentque manu.  
Me penes est unum vasti custodia mundi,  
et **ius vertendi cardinis** omne meum est.

Ov. *Fast.* 1, 135-40

Omnis habet geminas, hinc atque hinc, ianua frontes,  
e quibus haec populum spectat, at illa Larem,  
utque sedens primi vester prope limina tecti  
ianitor egressus introitusque videt,  
sic ego perspicio caelestis ianitor aulae  
Eoas partes Hesperiasque simul.

Più specificamente, inoltre, *ianua* è la porta del cielo da cui passano gli dei che si recano sulla terra, nonché quella che, col suo aprirsi e chiudersi, segna l'alternarsi della guerra e della pace:

---

<sup>63</sup> HARRIES 1989, pp. 168-9, HARDIE 1991, in particolare pp. 47, 53 e 60-4, BARCHIESI 1991, pp. 14-15, FANTHAM 2009, pp. 66-9, LABATE 2005, pp. 183-91 e 2010, pp. 193-207, MARTELLI 2013, pp. 116-31.

<sup>64</sup> Scettico a riguardo ROBINSON 2011, p. 90.

Ov. *Fast.* 1, 125-7

Praesideo foribus caeli cum mitibus Horis  
(it, redit officio Iuppiter ipse meo):  
inde vocor Ianus

Ov. *Fast.* 1, 121-4

Cum libuit Pacem placidis emittere tectis,  
libera perpetuas ambulat illa vias:  
sanguine letifero totus miscebitur orbis,  
ni teneant rigidae condita Bella serae.

Ov. *Fast.* 1, 279-81

ut populo reditus pateant ad bella profecto,  
tota patet dempta ianua nostra sera.  
Pace fores obdo, ne qua discedere possit.

La prima funzione mostra evidenti affinità con una delle principali prerogative di Vertumno, ovvero quella di presiedere ai mutamenti stagionali, dalla quale è fatta derivare l'etimologia *Vert-annus*. Se Giano ha il compito di girare i cardini di ogni porta (*ius vertendi cardinis omne meum est*), ed è il guardiano della transizione tra un anno e l'altro, Vertumno ha esattamente lo stesso compito relativamente al passaggio da una stagione all'altra (*vertentis fructum praecepimus anni*): divinità del cambiamento l'una e l'altra, hanno il cambiamento iscritto nel loro stesso nome.

Per quanto riguarda il ruolo decisivo di Giano in questioni belliche, non si può dire che a Vertumno, nel mondo romano, vengano esplicitamente attribuite competenze analoghe. Che una certa propensione militare fosse caratteristica anche dell'originario Voltumna, però, pare confermato dall'immagine del dio armato nello specchio di Tuscania, e dall'importanza fondamentale che il suo tempio aveva come luogo in cui si decideva l'entrata in guerra delle città dell'alleanza. Alla luce di questo ruolo, si può forse capire meglio come mai, in Prop. 4, 2, 27, tra le varie metamorfosi elencate, venga menzionata anche quella in soldato (*arma tuli quondam et, memini, laudabar in illis*<sup>65</sup>), l'unica per la quale la statua si ricordi di aver ricevuto particolari lodi. L'indicazione storica (*quondam*), inoltre, per quanto indeterminata, proietta l'immagine del dio-militare nel suo remoto passato. È bene, allora, considerare con attenzione Prop. 4, 2, 53-4, in cui Vertumno afferma: *vidi ego labentis acies et tela caduca, / atque hostis turpi terga dedisse fugae*. Il dio assiste personalmente alla disfatta dei Sabini, e tale disfatta viene resa con l'utilizzo del

---

<sup>65</sup> Vd. DEREMETZ 1986, p. 149.

sintagma *terga dare fugae*. Ora, un altro modo per esprimere lo stesso concetto è *terga/tergum vertere*<sup>66</sup>. Se Propertio stesse suggerendo implicitamente una quarta spiegazione del nome “Vertumno”? Originariamente (e lo *speculum* sembra suggerirlo) egli doveva essere un dio militare<sup>67</sup>, la cui prerogativa – da qui la radice di *verti* – poteva essere quella di intervenire in un conflitto armato rovesciandone le sorti e mettendo in fuga il nemico. Così si spiegherebbe ancora meglio la scelta dei Romani di ringraziare gli Etruschi con la dedica del *vicus Tuscus*, nel quale posero non a caso la statua del dio che così insperabilmente li aveva soccorsi. I Sabini, arrivati fino al Campidoglio, inaspettatamente erano stati sconfitti e costretti ad una ritirata precipitosa: oltre che testimone oculare della scena, dunque, Vertumno doveva avere inciso sulle sorti della guerra, ribaltandone gli esiti previsti.

Ma anche Giano, esattamente nello stesso complesso di eventi<sup>68</sup>, aveva dato un aiuto fondamentale ai Romani per respingere i Sabini. In *Ov. Fast.* 1, 260ss., infatti, egli ricorda di aver assistito allo scontro tra Tito Tazio e i Romani (*protinus Oebalii rettulit arma Tati*), e racconta di come fosse riuscito a chiudere l’accesso a Tazio inondando con gli sbocchi delle sue sorgenti la zona di quello che poi sarebbe diventato il Foro (*Ov. Fast.* 1, 268-72). Per ringraziarlo del suo intervento salvifico, i cittadini di Roma avevano elevato al dio un tempio:

*Ov. Fast.* 1, 273-5

Cuius ut utilitas pulsus percepta Sabinis,  
 quae fuerat, tuto reddita forma loco est;  
 ara mihi posita est parvo coniuncta sacello

Sebbene con prospettive differenti, dunque, sia Vertumno che Giano ricordano e partecipano attivamente alla rotta sabina, che li lega in modo indissolubile alla storia di Roma e del Foro. Tale scontro fu così importante nella formazione dell’identità romana che non sembra essere un caso che sia Ovidio che Propertio lo rievocano di nuovo in prossimità della loro trattazione su Vertumno e Giano: in *Met.* 14, 775-805, proprio dopo l’episodio di Pomona e Vertumno, Ovidio narra il tradimento di Tarpea e l’apertura miracolosa delle fonti che scorrevano nei pressi del tempio di Giano, analogamente a quanto Giano in persona racconta nel primo dei *Fasti*; Propertio,

<sup>66</sup> Per le numerose occorrenze in contesti bellici per descrivere la rotta di un esercito, vd. *OLD* *verto*, 9.

<sup>67</sup> L’ipotesi è sostenuta da LUCOT 1953, p. 69, PINOTTI 1983, p. 88 e BOLDREY 1999, p. 190.

<sup>68</sup> Vd. BOLDREY 1999, p. 16, che sottolinea anche come il culto delle due divinità sembra essere stato particolarmente rinvigorito sotto Numa: se per quanto riguarda Vertumno abbiamo la testimonianza dell’operato di Mamurio Veturio in Propertio, per Giano la studiosa cita *Plin. nat.* 34, 33 (*Ianus geminus a Numa rege dicatus*).

invece, dedica alla figura di Tarpea l'elegia 4, 4.

Ultima analogia tra Giano e Vertumno – lo si è accennato già – è la collocazione delle rispettive sedi di culto proprio nel Foro dai due dei miracolosamente salvato. Qui, dove aveva luogo un via-vai incessante di traffici, Vertumno era onorato con gli attrezzi del mestiere di artigiani e commercianti, Giano con l'offerta di monete d'oro, adatte – più del vile bronzo – a simboleggiare la ricchezza dei tempi presenti<sup>69</sup>:

Ov. *Fast.* 1, 219-22

Tu tamen auspicium si sit stipis utile quaeris,  
curque iuvent nostras aera vetusta manus,  
aera dabant olim: melius nunc omen in auro est,  
victaque concessit prisca moneta novae.

In entrambi i casi, perciò, sembra di scorgere una sorta di 'propensione al commercio' che accomunerebbe Giano a Vertumno<sup>70</sup>. Tale aspetto pare confermato anche da Orazio, sia nel passo più volte citato di *Ep.* 1, 20, dove il Foro – luogo di scambio per eccellenza – viene nominato per sineddoche attraverso la menzione dei due numi, sia in *Ep.* 1, 1, 53-4, in cui Giano così predica ai giovani: *o cives, cives, quaerenda pecunia primum est; / virtus post nummos!*

Alla luce di tali affinità, se ora si ritorna sulla questione dell'iconografia di Vertumno, si scoprono anche qui alcune importanti analogie. Le rappresentazioni di tipo *ianitor* di Giano, che si ritrovano su alcune monete imperiali<sup>71</sup>, lo raffigurano proprio come il Vertumno nello specchio di Tuscania: un uomo barbuto, bardato di un mantello, spesso di profilo e con un lungo *baculum* in mano. Anche Ovidio rimarca più volte nei *Fasti* che Giano ha la barba e si regge su un bastone<sup>72</sup>. Rispetto al *baculum* ovidiano<sup>73</sup>, però, l'iconografia sembra indicare che non si trattava di un semplice bastone, bensì di un'arma, quella del guardiano delle porte, ancora una volta in analogia con la lancia aguzza che si osserva nello specchio etrusco.

Di certo non ci è possibile sapere se Ovidio potesse avere in mente l'iconografia del dio etrusco e notarne le analogie con quella di Giano, e può darsi che l'immagine di Vertumno in terra romana fosse di molto cambiata rispetto al suo 'originale': del resto, sia il dio scherzoso di Prop. 4, 2 che il giovane innamorato delle *Metamorfosi*

<sup>69</sup> Secondo Plut. *Num.* 19, 6-9, sarebbe stato addirittura lui l'inventore delle monete.

<sup>70</sup> Vd. DEREMETZ 1986, p. 131, n. 38.

<sup>71</sup> Vd. *Enciclopedia dell'arte antica* III, 872, LIMC V, 1, 621-2 e V, 2, 422, fig. 16, 17, 21.

<sup>72</sup> *Fast.* 1, 99 (*ille tenens baculum dextra clavemque sinistra*), *Fast.* 1, 177 (*tum deus incumbens baculo, quod dextra gerebat*), *Fast.* 1, 259 (*manu mulcens propexam ad pectora barbam*).

<sup>73</sup> Come spiega LIMC V, 1, 621, il *baculum* ovidiano era già un'interpretazione piuttosto libera del significato da attribuire al lungo bastone del dio.

si discostano molto dalla rappresentazione di Giano nei *Fasti*<sup>74</sup> quale dio barbuto – elemento, questo, che avrebbe reso difficile i travestimenti femminili –, presumibilmente anziano, che si regge su un bastone.

A prescindere da quest'ultimo problematico aspetto, però, se si ritorna più propriamente al confronto tra i testi di Ovidio e Properzio, i punti di contatto tra le due divinità appaiono andare al di là della loro natura mutevole, che li rende adatti a introdurre le opere 'romane' dei due autori: se ambedue sono certamente divinità dei passaggi, delle metamorfosi, del lieve discrimine tra inizio e fine, con un'identità ambigua e un nome appropriato ad indicarla, entrambi sono anche e soprattutto legati alle attività commerciali del Foro, alla guerra e alla pace, ad una battaglia della storia di Roma che li vede tutti e due presenti e partecipi. Proprio per questa loro appartenenza al suolo laziale, in sostanza, essi sono collocati ad apertura di opere che rompono i legami con la tradizione greca, come portavoce di un'identità romana autonoma ed indipendente, seppure fusione di anime e popoli differenti<sup>75</sup>.

In conclusione, dunque, pare di aver ravvisato un altro caso in cui il talento ovidiano nell' 'appropriazione variata' di un modello della tradizione sembra obbedire a un preciso disegno: nei *Fasti* il poeta segue da vicino l'antecedente di Prop. 4, 2, ma a Vertumno viene sostituito il suo 'corrispettivo' romano, Giano; nelle *Metamorfosi*, invece, egli recupera la figura del nume etrusco, ma la rende protagonista di una storia d'amore – l'*ultima* storia d'amore – che, col suo esito lieto ed impreveduto, si accorda bene sia alla natura fluida del personaggio, così adatta a suggellare un poema di instabili confini, sia alla sua spiccata 'italicità', che lo rende il miglior rappresentante del nuovo palcoscenico dell'opera.

## 2. La dea dei frutti e dei giardini

L'unico testo letterario antico che, oltre ad Ovidio, ci descrive con dovizia di particolari la figura della dea Pomona è la *Naturalis Historia*. All'inizio del XXIII libro Plinio si sofferma lungamente a spiegare come, al contrario di quanto si constata per i cereali, che si ottengono coltivando la terra con grande fatica, i frutti

---

<sup>74</sup> Un po' meno da quella del Giano che si infatua di Crane in *Fast.* 6, 119ss.

<sup>75</sup> Su Vertumno come simbolo della fusione etnica tra i vari popoli dell'impero insiste molto LEE-STECUM 2005 e SCHEID-SVENBRO 2011, p. 7, che fanno notare come Vertumno, il dio dei cambiamenti, abbia anche nella sua personale 'biografia' un cambiamento importante: quello di patria (*solum vertere*), che lo porta ad assimilarsi alla nuova realtà romana.

nutrono l'uomo fin dalle origini senza sforzo, perché crescono naturalmente e forniscono loro alcuni dei più grandi piaceri<sup>76</sup>. A questo punto l'autore lascia la parola a Pomona, che rimarca a sua volta gli stessi concetti, sottolineando la propria generosità nei confronti del genere umano, a cui ella fa spontaneamente dono di prodotti come il vino, l'olio e i frutti succosi:

Plin. *nat.* 23, 2

Plurimum, inquit, homini voluptatis ex me est. Ego sucum vini, liquorem olei gigno, ego palmas et poma totque varietates, neque, ut Tellus, omnia per labores, aranda tauris, terenda areis, deinde saxis, ut quando quantove opere cibi fiant? At ex me parata omnia nec cura laboranda, sed sese porrigentia ultro et, si pigeat attingere, etiam cadentia.

Il discorso della dea in Plinio sembra contrastare lo zelo e il rigore con cui ella si dedica alla cura delle piante nelle *Metamorfosi*, e la avvicina ad una concezione della natura che ricorda quella della primitiva età dell'oro. In Ovidio, al contrario, Pomona unisce la fecondità della natura al lavoro necessario all'uomo per sfruttarne al massimo i benefici, suggerendo un'immagine di rigoglio eppure di controllo che si confanno al mondo agreste di un Lazio antico, sì, ma non più ancestrale.

Difficile è riuscire a capire se sia stato Ovidio oppure Plinio a darci il ritratto più fedele delle caratteristiche effettive di Pomona. Di questa dea, infatti, conosciamo molto poco, se non che doveva essere una delle divinità minori del *pantheon* romano e che era legata al mondo della campagna<sup>77</sup>. Da questo punto di vista, stupisce la sua assenza da altre opere in nostro possesso che si dedicano alla descrizione delle attività rurali, come le *Res Rusticae* di Varrone o le *Georgiche* di Virgilio.

Al contrario di quanto si constata per altre divinità, l'unica certezza riguardo a Pomona sta nell'origine del suo nome da *pomum*, che ne rende manifesta la funzione: *praesidet pomis*, si legge in Fest. 144L, e *dea pomorum* la chiama Servio in *ad Aen.* 7,190. Del resto, tra le divinità latine, soprattutto quelle di rango inferiore, era

---

<sup>76</sup> Plin. *nat.* 23, 1: *Primum enim homini cibum fuisse inde, et sic inducto caelum spectare, pascique et nunc ex se posse sine frugibus. Ergo, Hercule, artes in primis dedit vitibus, non contenta delicias etiam et odores atque unguenta omphacio et oenanthe ac massari, quae suis locis diximus, nobiliter instruxisse.*

<sup>77</sup> Le fonti che verranno qui di seguito esposte e commentate si trovano elencate in RE 42, 1876-8, *Der Neue Pauly* 10, 87-8, ROSCHER III, 2, 2747-9, RADKE 1966, pp. 257-8, BÖMER 1986, p. 198, GALASSO 2000, pp. 1543-4, MYERS 2009, p. 164. In particolare, GRIMAL 1969, pp. 59-60 suggerisce l'ipotesi di una Pomona divinità pre-italica le cui competenze si sarebbero venute progressivamente a sovrapporre con quelle di Venere, di cui si ridusse ad essere un doppione o un 'epiteto'. È noto, infatti, che, oltre ad essere la dea dell'amore, Venere era anche una dea che si occupava dei giardini e della protezione delle vigne (così Plin. *nat.* 19, 50ss.): se quest'aspetto si perse in età imperiale, esso era però ben vivo nell'Italia antica e contadina (vd. GRIMAL 1969, pp. 56-8), come conferma il fatto che Plinio citi quale sua fonte l'arcaico Plauto.



frequente attribuire il nome ad un dio a partire dalla sua specifica sfera di competenza. Così osserva a tal proposito Agostino, riportando un passo<sup>78</sup> delle *Antiquitates rerum divinarum* di Varrone:

Aug. civ. 4, 24

Sed quoniam sciebant nemini talia nisi aliquo deo largiente concedi, quorum deorum nomina non inveniebant, earum rerum nominibus appellabant deos, quas ad eis sentiebant dari, aliqua vocabula inde flectentes, sicut a bello Bellonam nuncupaverunt, non Bellum; sicut a cunis Cuninam, non Cunam; sicut a segetibus Segetiam, non Segetem, <sicut> a pomis Pomonam, non Pomum; sicut a bubus Bononam, non Bovem.

Una simile consuetudine è considerata dallo scrittore cristiano come un segno della semplicità ingenua della religione politeista, che aveva bisogno di trovare un dio per ogni aspetto della vita quotidiana, soprattutto quella legata al mondo contadino:

Aug. civ. 4, 34

Sine Segetia segetes, sine Bubona boves, mella sine Mellona, poma sine Pomona<sup>79</sup> et prorsus omnia, pro quibus tantae falsorum deorum turbae Romani supplicandum putarunt, ab uno vero Deo multo felicius acceperunt.

Di certo, infatti, la sua presenza nelle *Antiquitates* varroniane (ma, significativamente, non nelle *Res Rusticae*) ci suggerisce che Pomona apparteneva ad una fase molto antica della religione romana; il suo culto, però, doveva essere caduto in disuso già in età repubblicana, come sembra essere confermato dalle testimonianze di Festo e di Varrone:

Fest. p. 144L

Maximae dignationis Flamen Dialis est inter quindecim flamines, et cum ceteri discrimina maiestatis suae habeant, minimi habetur Pomonalis, quod Pomona levissimo fructui agrorum praesidet pomis.

Varr. ling. 7, 45

Eundem [Ennium] Pompilium ait fecisse flamines, qui cum omnes sunt a singulis deis cognominati, in quibusdam apparent etyma, ut cur sit Martialis et Quirinalis; sunt in quibus flaminum cognominibus latent origines, ut in his qui sunt versibus plerique: “Volturnalem, Palatuaem, Furinalem /Floralemque Falacrem et Pomonalem fecit”. Hic idem, quae o<b>scura sunt; eorum origo Volturnus, diva Palatua, Furrina, Flora, Falacer pater, Pomona.

Se Festo definisce il *flamen Pomonalis* come il meno importante del collegio, Varrone, citando un passo di Ennio in cui venivano elencati i *flamines* (Enn. Ann. 2,

---

<sup>78</sup> Var. fr. 189 Cardauns.

<sup>79</sup> Probabilmente Agostino qui sta ancora attingendo a Varrone (Var. fr. 181 Cardauns, *poma sine Pomona*).

3), ammette la propria ignoranza sull'origine di divinità quali Pomona<sup>80</sup>, da cui gli antichi sacerdoti prendevano nome<sup>81</sup>. Stessa mancanza di informazioni si ha per quanto riguarda la presenza di celebrazioni<sup>82</sup> dedicate alla dea, di cui lo stesso Ovidio non fa mai menzione nei *Fasti*: sulla scorta del Wissowa, Dumèzil<sup>83</sup> ipotizza che sia Flora che Pomona avessero delle feste mobili (*feriae conceptivae*), che ben si adattavano alla variabilità del periodo di fioritura e maturazione dei frutti. Sempre Festo, poi, attesta la presenza di un *Pomonal* nella Via Ostiense<sup>84</sup>:

Fest. p. 296 L.

Pomonal est in agro Solonio, via Ostiensi, ad duodecimum lapidem, deverticulo a miliario octavo.

In assenza di altre sicure informazioni su luoghi di culto o statue<sup>85</sup> in onore della ninfa a Roma o nei dintorni, rimane da menzionare l'interessante caso del tempio di Pomona a Salerno. Si tratta di un tempio probabilmente di epoca flavia, oggi inglobato all'interno del Palazzo Arcivescovile della città, i cui capitelli sono ornati ciascuno da quattro teste di donna. A questo edificio appartiene il marmo su cui si legge l'iscrizione *CIL X*, 531<sup>86</sup>, che risale al III-IV sec. d. C. (ma c'è chi propone anche il I sec. d. C.): Titio Tettieno Felice dichiara di aver lasciato in testamento una grossa somma *ad exornandum aedem Pomonis*. La scritta è stata interpretata in due modi, o intendendo *Pomonis* come genitivo maschile singolare da *Pomo* ("per adornare il tempio di Pomo"<sup>87</sup>) o come ablativo femminile plurale da *Pomona*e ("per

---

<sup>80</sup> Nell'elenco è presente anche *Voltumnus*, per il quale in PASQUALINI 2008, p. 447 viene avanzata l'ipotesi che si trattasse di una variante di *Vertumnus*. Se così fosse, ci troveremmo in presenza di due divinità di origini etrusche, collegate con il mondo dell'agricoltura, che Ovidio sceglie di porre insieme in una storia di sua invenzione.

<sup>81</sup> Per ulteriori informazioni a riguardo, e per uno studio approfondito delle funzioni dei *flamines minores*, si rimanda a PASQUALINI 2008. La studiosa ipotizza che essi avessero il compito precipuo di presiedere ai bisogni di approvvigionamento di cibo della plebe, e che esistessero già forse in epoca etrusca. In età imperiale – nonostante il *revival* delle antiche istituzioni sacerdotali promosse da Augusto – non riuscirono a ritornare in auge, perché ormai i rifornimenti alimentari erano un compito di cui si assumeva la responsabilità il *princeps* stesso.

<sup>82</sup> Vd. *RE* 42, 1877, *Der Neue Pauly* 10, 87, PASQUALINI 2008, p. 445, LIEBERG 1997, pp. 283ss.

<sup>83</sup> DUMÉZIL 1977, p. 244.

<sup>84</sup> Riprendendo la tesi di PASQUALINI 2008, pp. 447-8, si tratta di una posizione nevralgica in una via molto importante per cui passavano gli approvvigionamenti per Roma.

<sup>85</sup> Non sono mancati, tuttavia, tentativi di identificazione di reperti archeologici in questo senso. In BERARDINELLI 1883, p. 208, ad es., si riconosce in Pomona la statua di una matrona trovata negli Orti lolliani, che reca pomi in grembo e un grappolo d'uva. In tempi recentissimi, ORLANDI 2012, pp. 411ss. riconsidera le poche iscrizioni che recano il nome della dea, tentando di discernere tra quelle di età antica e quelle d'età umanistica.

<sup>86</sup> Secondo ORLANDI 2012, p. 413, sulla scorta degli studi citati a p. 413, n. 19, l'iscrizione non sarebbe originaria di Salerno, ma trasportata nella città campana da Roma o da Ostia: ciò renderebbe verosimile supporre che l'epigrafe fosse originariamente collocata nel *Pomonal* sulla Via Ostiense citato da Festo.

<sup>87</sup> Vd. *RE* 42, 1877-8.

adornare il tempio di Pomone”), che alcuni hanno riconosciuto nelle teste femminili dei capitelli tutt’ora visibili<sup>88</sup>. L’uso del plurale, dunque, accogliendo quest’ultima ipotesi, sarebbe motivato non già dall’esistenza di più Pomone, ma dalla presenza ripetuta dello stesso motivo iconografico (la testa della dea) nei capitelli del tempio. Tuttavia, una simile interpretazione sembrerebbe da escludersi, perché l’iscrizione stessa ci informa del modo in cui vennero spesi i cinquantamila sesterzi di Tettieno<sup>89</sup>: *ex qua summa factum est fastigium inauratum podium pavimenta marm. opus tectorium*. Sembra quindi di dover intendere *Pomonis* solo come genitivo femminile singolare, senza che questo debba implicare una divinità maschile: si potrebbe supporre o che esistesse anche una versione del nome della dea che seguiva la terza declinazione e non la prima, oppure, rispolverando la datata tesi del Garducci<sup>90</sup>, che il genitivo in *-is* fosse modellato dal corrispettivo greco Πωμόνη, in una zona in cui l’influenza magno-greca era ancora molto forte.

Quanto all’esistenza di un *Pomo/Pomonus*, invece, negli ultimi decenni ha avuto credito l’ipotesi che la versione originaria della divinità fosse maschile, e che solo in seguito vi si fosse accostato un doppio femminile<sup>91</sup>. Tuttavia, anche ammettendo che fosse stata questa la natura originaria di Pomona, essa non veniva più percepita come tale dai Romani. Un *Pomonus* viene decisamente negato da Placido nel suo glossario, così come il plurale del termine *Pomona*:

*CIL* 5, 93, 25 = 135, 5

Pomonus, huius Pomoni, apud Latinos nihil est, sed Pomona est dea pomorum. Interdum pro ubertate pomorum metonymicos ponitur quod si est pomona pomonae pomonam et ab hoc Pomona dea facit, pluralem non habet.

Può apparire contraddittorio che, alla voce successiva del glossario, si apprenda della presenza di divinità chiamate *Pomones*, che fanno pensare a più entità di basso rango

<sup>88</sup> Discute tale versione, sostenuta da Morcelli e Mommsen, BERARDINELLI 1883, pp. 210-1. Essa viene qui rigettata sulla scorta della testimonianza dei glossari antichi, che riportano l’uso traslato del termine Pomona per frutto, così che l’iscrizione dovrebbe essere semplicemente intesa “per adornare il tempio di frutti”. Recentemente Felice Pastore, presidente del Gruppo Archeologico Salernitano, ha sostenuto che i capitelli furono portati nella città da Paestum in epoca normanna; non così il sito dei beni culturali campani ([cir.campania.beniculturali.it](http://cir.campania.beniculturali.it)), che rivendica l’origine salernitana delle colonne.

<sup>89</sup> Obiezione sollevata già da GARDUCCI 1851, p. 17.

<sup>90</sup> GARDUCCI 1851, pp. 17-8.

<sup>91</sup> Per maggiori informazioni a riguardo, vd. BÖMER 1986, p. 198, ROSCHER III, 2, 2748-9 e *RE* 42, 1877-8, dove si citano gli studi che hanno posto *Pomo* in correlazione con l’umbro *Puemun* e con il sabino *Poimun*, e si afferma, sulla scorta di WISSOWA 1912, p. 199, che la coppia Pomo[ne]-Pomona sia da confrontare agli analoghi casi di Libero-Libera e Fauno-Fauna (ciò viene smentito da DUMÉZIL 1977, p. 54, n. 10, secondo il quale tali coppie erano strettamente connesse al mondo della sessualità, e non è questo il caso di Pomona). La tesi è stata poi sviluppata anche da CAMILLONI 1985, pp. 91-7, secondo cui Pomona nascerebbe dalla fusione tra *Puemon* (“colui che abbevera”, poiché il primo significato di *pomum* è “succo”, e solo in un secondo momento “frutto”) e *Vesuna*, la terra ricettiva.

che avevano il compito di custodire gli alberi da frutto:

*CIL* 5, 93, 26 = 135, 6

Pomones pomorum custodes

Da ciò risulterebbe che Pomona fosse soltanto una delle tante divinità di questo tipo, ma questa testimonianza non è riscontrata nell'uso dei poeti latini, dove la dea viene citata con frequenza e sempre nella sua accezione 'femminile singolare'. Curiosamente, però, tali luoghi testuali non ci aiutano ad avere informazioni in più su Pomona, perché ella vi è presente sempre 'di sfuggita', quasi come un grazioso orpello utilizzato dai poeti in contesti bucolici. Esemplare, da questo punto di vista, la menzione di Pomona nella seconda egloga di Calpurnio<sup>92</sup>, dove, nella sfida tra Ida e Astaco, il primo vanta come divinità tutelare Silvano, il secondo – non a caso un giardiniere – Flora e Pomona:

Calp. *Ecl.* 2, 28-35

**Id.** Me Silvanus amat, dociles mihi donat avenas  
et mea frondenti circumdat tempora taeda.

Ille etiam parvo dixit mihi non leve carmen:  
“iam levis obliqua crescat tibi fistula canna”.

**As.** Et mihi Flora comas pallenti gramine pingit  
et matura mihi Pomona sub arbore ludit.

“Accipe”, dixerunt Nymphae, “puer, accipe fontes:  
iam potes irriguos nutrire canalibus hortos”.

Tale uso, che Calpurnio testimonia per l'età neroniana, si incontra poi anche in Marziale (1, 49, 8, *et delicati dulce Boterdi nemus / Pomona quod felix amat*), fino a che, in età tardo-antica, il nome di Pomona ha ormai un valore solo metonimico e viene preferito da alcuni poeti alla menzione diretta del rigoglio della natura o dell'abbondanza dei suoi frutti, come si vede in numerosi carmi di Ausonio e Sidonio Apollinare<sup>93</sup>. Ciò induce a pensare che, persasi la percezione di Pomona come una vera divinità, il suo nome fosse rimasto come semplice elemento decorativo, sfoggio di grazia ed erudizione.

Bisognerà attendere Boccaccio per far uscire Pomona da ruoli così marginali e restituirle quella centralità che le aveva assegnato Ovidio. Il lavoro dell'autore fiorentino, che si è avuto modo già di citare per l'intricata questione del matrimonio tra Circe e Pico, è il solo che pare aver colto una problematica che ci tocca appieno,

---

<sup>92</sup> Vd. MAGNELLI 2004, p. 5.

<sup>93</sup> Auson. *Ecl.* 10, 9 p. 98 (*Autunnum, Pomona, tuum September opimat*), *Ep.* 27, 101 p. 280 (*nulla autumnales variat Pomona sapes*) e *Domest.* 5, 21 p. 25 (*discolor arboreos variet Pomona sapes*), Sidon. *Carm.* 11, 117 (*hic gravidos Pomona sinus pro tempore portat*).

ovvero la discordanza tra il racconto di Pomona in Ovidio e la versione di Servio. Prima di affrontare il testo di Boccaccio, dunque, si rende necessario tornare sul resoconto serviano e sul relativo passo di Virgilio:

Verg. *Aen.* 7, 187-91

Ipse quirinali lituo parvaque sedebat  
succinctus trabea laevaue ancile gerebat  
Picus, equum domitor, quem capta cupidine coniunx  
aurea percussum virga versumque venenis  
fecit avem Circe sparsitque coloribus alas.

Serv. *ad Verg. Aen.* 7,190

aurea coniunx nam aliter versus non stat. Et “aurea” per ironiam dixit: “coniunx” vero non quae erat, sed quae esse cupiebat, ut “quos ego sim totiens iam dedignata maritos”. Fabula autem talis est. Picum amavit Pomona, pomorum dea, et eius volentis est sortita coniugium. Postea Circe, cum eum amaret et sperneretur, irata eum in avem, picum Martium, convertit.

Come abbiamo già visto, Virgilio riferisce della trasformazione di Pico in picchio chiamando Circe, la responsabile della metamorfosi, sua *coniunx*. Il poeta non nomina Pomona, né alcuna rivale di Circe, ma Servio, commentando il passo, afferma che la figlia del Sole, gelosa di Pomona, la vera consorte di Pico, si era vendicata trasformando l’amato in uccello. In Ovidio, invece, è l’immaginaria Canente, e non Pomona, la sposa di Pico, e Pomona è lasciata ‘libera’ di avere una relazione con Vertumno. Riassumendo quanto abbiamo avuto modo di analizzare nella precedente sezione, si danno solo due possibilità per questa incongruenza: o Servio, facendo confusione, ‘fonde’ insieme i due episodi delle *Metamorfosi*, oppure è Ovidio ad innovare, introducendo al posto della virgiliana Circe o della serviana Pomona la figura di Canente.

La questione si complica ulteriormente se ora si passa alla testimonianza di Boccaccio, che, nelle *Genealogie deorum gentilium*, come si era già avuto modo di notare, così scrive a proposito delle vicende che riguardano Pico e Pomona:

Boc. *Gen.* 4, 14, 5

Insuper [Ovidius] dicit quod, a Pico rege spreto, eo quod Pomonam amaret, eum in avem sui nominis transformasset.

Boc. *Gen.* 8, 10, 1-2

Hunc [Picum] dicit Servius a Pomona, pomorum dea, dilectum ac eius sortitum coniugium. Demum, ut ait Ovidius, cum die quadam venaretur, a Circe, Solis filia, visus et adamatus est, quam cum ipse parvipenderet, ab ea irata in avem sui nominis versus est. Sane Ovidius a Servio discrepat, Picum virum fuisse Circis dicens, eumque dilexisse Pomonam, et ob id Circes, zelo commota, aurea illum tetigit virga et in

picum avem mutavit.

In entrambi i casi, viene riportata l'autorità di Ovidio; nel secondo, la si compara a quella di Servio<sup>94</sup>, e si nota una discrepanza tra i due testi per quel che riguarda l'identità della legittima sposa di Pico. Quello che è curioso, però, è che tale discrepanza non riguarda Canente e Pomona, bensì Pomona e Circe. In altre parole, cioè, secondo Boccaccio<sup>95</sup>, Ovidio avrebbe nominato quale sposa di Pico Circe, che sarebbe stata poi rinnegata da Pico stesso per Pomona, con un'inversione di ruoli 'moglie-amante' rispetto a Servio.

Boccaccio, inoltre, non solo non si premura affatto di ricordare l'introduzione ovidiana di Canente, ma passa sotto silenzio anche quella di Vertumno come *partner* di Pomona. Tale scelta appare ancora più sorprendente<sup>96</sup> se si considera che l'episodio – come del resto le intere *Metamorfosi* – era ben noto a Boccaccio, che lo aveva già trattato diffusamente in un'altra opera, la *Comedia delle ninfe fiorentine*. Qui, al cap. 26, l'autore, facendo riferimento alla versione ovidiana del mito, che egli non nasconde di conoscere alla perfezione<sup>97</sup>, ci presenta la dea come consorte di Vertumno e 'maestra' di una ninfa a lei simile. All'aspirante discepola Pomona mostra ogni pianta del suo giardino, che ci viene descritto minuziosamente, ogni volta rievocando il personaggio o la storia che si nascondono dietro la nascita di una specie arborea, e che avevano trovato già spazio – non a caso – nella narrazione delle *Metamorfosi*. Anche l'aiutante della dea, poi, come Pomona stessa in Ovidio, prima restia ad innamorarsi, è presa dal subitaneo amore per un giovane, del quale la colpiscono "non i modi, ma la forma". Quindi, dopo essersi dichiarata e avere ottenuto una risposta positiva (con una sorta di rovesciamento delle parti rispetto al caso della sua signora), la ninfa eleva una canzone di ringraziamento e di lode a Pomona, che occupa l'intero cap. 27, e che si concentra in particolar modo sull'industria e la precisione che ella impiega nella cura dei suoi giardini, in perfetta armonia con la descrizione ovidiana.

---

<sup>94</sup> Il testo di Servio viene ripreso fedelmente e corretto implicitamente, nel momento in cui Boccaccio, non facendo menzione dell'erronea ipotesi serviana secondo cui *aurea* sarebbe da riferirsi a *coniunx*, scrive *Circes [...] aurea illum tetigit virga*, riferendo correttamente *aurea* alla *virga*.

<sup>95</sup> Pare piuttosto sorprendente che questo 'errore' di Boccaccio non sia stato finora notato. Anche nel commento ai due luoghi citati delle *Genealogie*, BRANCA 1998, pp. 1639 e 1670 si limita a rimandare all'episodio ovidiano di Circe e Pico, senza sottolineare che lì non vi è menzione alcuna di Pomona.

<sup>96</sup> La discrepanza è rilevata in *Der Neue Pauly* Suppl. 5, 596, senza che, però, venga avanzata alcuna ipotesi a riguardo.

<sup>97</sup> Ad es., mentre la ninfa discepola di Pomona descrive il suo lavoro nel giardino della dea, ad un certo punto afferma di aver "con la falce tagliate superflue mortine e fattami una ghirlanda, sì come a Pomona in altra forma apparve il suo Vertunno".

Se Boccaccio avesse seguito la versione ovidiana nella *Comedia delle ninfe fiorentine* e quella di Servio nelle *Genealogie*, la sua scelta sarebbe facilmente giustificabile: consapevole dei due diversi filoni della tradizione, avrebbe preferito tenerli separati, optando per l'uno piuttosto che per l'altro a seconda della differente natura e dei differenti scopi narrativi delle due opere di destinazione. Quello che sorprende, invece, come si è già avuto modo di osservare, è l'errato confronto tra Ovidio e Servio, che si può spiegare solo supponendo una 'contaminazione' tra Ovidio e Virgilio, l'unico testo in cui – anche se non viene nominata Pomona – Circe è menzionata quale *coniunx* di Pico. Ma allora, se Boccaccio conosce il testo virgiliano, perché lo attribuisce ad Ovidio, che ha appena citato come autorità nel raccontare la scena di caccia che accende il desiderio di Circe? Perché nomina Pomona, di cui conosce il resoconto ovidiano che la vede innamorarsi di Vertumno? Le ragioni di questi errori, purtroppo, sono destinate a rimanere avvolte nell'ombra.

Il dato che, invece, emerge con evidenza, è l'assoluta certezza con cui Boccaccio collega al nome di Ovidio la coppia Pomona-Vertumno. Scegliendo di non rievocarla nell'opera che, con un taglio 'scientifico' ed erudito, doveva occuparsi di ricostruire le genealogie degli dei, e riprendendola in modo esibito in un contesto favolistico come quello della *Comedia*, Boccaccio mostra di aver capito come l'associazione tra Pomona e Vertumno, seppure poi così fortunata, fu frutto della sola mente ovidiana, che ne creò la storia in totale autonomia e spregio delle fonti. Sia che avesse modificato un'originaria coppia Pomona-Pico, sia che per la prima volta abbia pensato la dea in unione con un'altra divinità maschile, Ovidio, che fino ad allora aveva potuto, al massimo, inserirsi negli interstizi di una tradizione già fissata altrove, si prende la libertà di creare *ex nihilo* una vicenda amorosa che coinvolge due giovani dei lontani dal palcoscenico della Grecia, e che capovolge lo 'schema negativo' che abbiamo visto applicato nei casi di Polifemo e Circe.

### 3. Un *exemplum* elegiaco dal mondo greco

La storia di Pomona e Vertumno conobbe, dopo Ovidio, e soprattutto in età moderna, una fortuna immensa, che va dall'ambito figurativo a quello teatrale a quello propriamente letterario. Significativo, però, è che, di tutte queste riprese, nessuna abbia mantenuto il mito di Ifi e Anassarete, che pure, incastonato nell'episodio ovidiano, rappresenta una parte fondamentale del racconto stesso e del suo senso

complessivo: senza la storia di Ifi e Anassarete, infatti, l'amore di Pomona e Vertumno risulterebbe privo di quel *pendant* al negativo che è fondamentale per capire lo scarto avvenuto rispetto allo schema narrativo delle vicende precedenti.

È ormai stato appurato che il mito venne ripreso da Ovidio a partire da una fonte ellenistica<sup>98</sup>. La stessa vicenda, infatti, seppure con nomi diversi, compare anche nell'opera di Antonino Liberale, dove si legge che essa fu argomento del secondo libro della *Leonzio* di Ermesianatte (III sec. a. C.):

Anton. Lib. 39 (Ermesianatte, fr. 4 Powell)

[Ἱστορεῖ Ἑρμησιάναξ Λεοντίῳ β΄.]

Ἀρκεοφῶν ὁ Μινυριίδου πόλεως μὲν ἦν Σαλαμῖνος τῆς ἐν Κύπρῳ, γονέων δὲ οὐκ ἐπιφανῶν (ἦσαν γὰρ ἐκ Φοινίκης), χρήμασι δὲ καὶ τῇ ἄλλῃ εὐδαιμονία πλεῖστον ὑπερήνεγκεν. οὗτος ἰδὼν τὴν θυγατέρα τὴν Νικοκρέοντος τοῦ Σαλαμινίων βασιλέως ἠράσθη. γένος δ' ἦν τοῦ Νικοκρέοντος ἀπὸ Τεύκρου τοῦ ξυελόντος Ἰλιον Ἀγαμέμνονι, παρ' ὃ καὶ μᾶλλον ὁ Ἀρκεοφῶν ἐφίετο τοῦ γάμου τῆς παιδός, καὶ ὑπέσχετο πλεῖστα παρὰ τοὺς ἄλλους μνηστῆρας ἀποισειν ἔδνα. Νικοκρέων δ' οὐχ ὑποδέχεται τὸν γάμον κατ' αἰσχύνῃν γένους τοῦ Ἀρκεοφῶντος, ὅτι αὐτῷ πατέρες ἦσαν Φοίνικες. Ἀρκεοφῶντι δ' ἀποτυγχανομένῳ πρὸς τὸν γάμον πολὺ χαλεπώτερος ἦν ὁ ἔρωσ καὶ νυκτὸς ἐπὶ τὰ οἰκία τῆς Ἀρσινόης ἐφοίτα καὶ διενυκτέρευσε μετὰ τῶν ἡλικιωτῶν. ἐπεὶ δὲ αὐτῷ πρὸς τὸ ἔργον οὐδὲν ἐτυγχάνετο, πείθει τροφὸν αὐτῆς καὶ πλεῖστα δῶρα πέμψας ἐπειράθη τῆς παιδός, εἴ πως αὐτῷ δύναίτο κρύφα μιχθῆναι τῶν γονέων. ἡ δὲ παῖς, ἐπεὶ τὸν λόγον ἢ τροφὸς αὐτῆ προσήνεγκε, κατεμήνυσε πρὸς τοὺς γονέας· οἱ δὲ γλῶσσαν ἄκραν καὶ ῥίνα καὶ δακτύλους ἀποτεμόντες τῆς τροφοῦ καὶ λωβησάμενοι ἀνοίκτως ἐξήλασαν ἐκ τῶν οἰκίων. καὶ πρὸς τὸ ἔργον ἐνεμέσησεν ἡ θεός. Ἀρκεοφῶν μὲν οὖν καθ' ὑπερβολὴν πάθους καὶ ὑπερσοφίαν τὴν πρὸς τὸν γάμον ἐκὼν ἀποθνήσκει κατὰ τροφῆς ἐνδειαν· οἱ δὲ πολῖται τὸν θάνατον οἰκτεῖραντες ἐπένησαν, ἡμέρα δὲ τρίτη τὸ σῶμα προήνεγκαν εἰς ἐμφανὲς οἱ προσήκοντες. καὶ οἱ μὲν ἔμελλον κηδεύσειν, Ἀρσινόη δὲ πρὸς ὕβριν ἐπεθύμησεν ἐκ τῶν οἰκῶν ἐκκύψασα τὸ σῶμα τὸ τοῦ Ἀρκεοφῶντος κατακαϊόμενον ἰδεῖν. καὶ ἡ μὲν ἐθεᾶτο, μισήσασα δὲ τὸ ἦθος Ἀφροδίτη μετέβαλεν αὐτὴν καὶ ἐποίησεν ἐξ ἀνθρώπου λίθον καὶ τοὺς πόδας ἐρρίζωσεν ἐπὶ τὴν γῆν.

“Ermesianatte racconta questa storia nel secondo libro della *Leonzio*:

Arcefonte, figlio di Minniride, della città di Salamina a Cipro, era nato da genitori non illustri (erano fenici), ma si distingueva tuttavia per i grandi mezzi e per tutte le altre ricchezze di cui disponeva. Costui si innamorò a prima vista della figlia del re di Cipro, Nicocreonte. La famiglia di Nicocreonte discendeva da Teucro, che aveva aiutato Agamennone a impadronirsi di Ilio; tutto ciò spingeva ancora più Arcefonte ad ottenere il matrimonio con la figlia, ed egli si impegnava ad offrire una dote molto più cospicua di tutti gli altri pretendenti. Nicocreonte rifiutò la richiesta di matrimonio perché si vergognava della famiglia di Arcefonte e dell'origine fenicia dei suoi genitori. La passione di Arcefonte, dopo il rifiuto subito per il matrimonio, divenne ancora più intensa e dolorosa, e ogni sera si recava davanti alla casa di Arsinoe e passava lì la notte insieme coi suoi compagni. E poiché coi suoi sforzi non ottenne nulla, convinse la nutrice, portandole dei doni, a cercare di persuadere la fanciulla ad unirsi a lui, se le era possibile, ad insaputa dei genitori. Dopo che la nutrice rivolse alla ragazza questo discorso, ella la denunciò ai genitori, che tagliarono alla donna la punta della lingua, il naso e le dita; quindi, dopo averla così orribilmente mutilata, la

<sup>98</sup> Per questa e le altre questioni discusse in seguito, un conciso riassunto e un prospetto bibliografico completo in BÖMER 1986, pp. 214-5 e MYERS 2009, pp. 180-1.



cacciarono via di casa. In seguito a questo misfatto la dea si adirò. Arcefonte, sopraffatto dalla forza della passione e dalla consapevolezza che non c'erano speranze per il matrimonio, si lasciò morire di inedia. I cittadini di Salamina, mossi a compassione per quella morte, presero il lutto, e il terzo giorno i suoi parenti portarono il corpo in un luogo scoperto. E mentre quelli si apprestavano a cremarlo, Arsinoe, spinta dalla sua tracotanza, si sporse dalla finestra di casa sua per il desiderio di vedere ardere il cadavere di Arcefonte. E mentre si godeva lo spettacolo, Afrodite, indignata per un tale comportamento, compì una metamorfosi trasformandola da donna in pietra e radicò i suoi piedi alla terra”.

La menzione della *Leonzio* ha creato accese discussioni tra i filologi che si sono occupati del *ms. graec.* 398, unico testimone dell'opera di Antonino. Non si riesce a capire<sup>99</sup>, infatti, se questa indicazione – al pari di tutte quelle che analogamente accompagnano le storie riportate dal mitografo – debba essere considerata di mano di Antonino stesso o di uno o più copisti. Secondo alcuni<sup>100</sup>, inoltre, la storia sarebbe stata letta sia da Ovidio che da Antonino non in Ermesianatte, ma in Nicandro, che, negli *Heteroiumena*, avrebbe tratto a sua volta il mito dalla *Leonzio*. Nicandro, del resto, viene spesso citato come fonte nelle rubriche introduttive ai racconti di Antonino Liberale (sebbene non al cap. XXXIX), ed è probabile sia stato uno dei modelli a cui Ovidio attinse per le *Metamorfosi*.

Non è possibile entrare nel merito di queste speculazioni, destinate a rimanere inverificabili<sup>101</sup>. Quello che di certo si può osservare è che tra la versione dei fatti narrati da Ovidio e quella di Antonino esistono delle differenze notevoli, che risiedono nell'evidente astoricità<sup>102</sup> della vicenda narrata dal poeta latino, di contro all'attenzione storica e sociale che evidenzia il racconto del mitografo. Mentre Ovidio, infatti, si limita a definire Ifi come un giovane di umili origini e Anassarete come una nobile cipriota, discendente di Teucro, Antonino precisa che Arcefonte apparteneva ad una famiglia fenicia e Arsinoe era addirittura la figlia di un re storicamente esistito, Nicocreonte, che visse poco prima di Ermesianatte<sup>103</sup>. Inoltre,

---

<sup>99</sup> Per un riassunto della questione e delle principali teorie si rimanda a PPATHOMOPOULOS 1968, pp. XI-XIX.

<sup>100</sup> Vd. LIEBERG 1997, p. 286 e PPATHOMOPOULOS 1968, p. 159.

<sup>101</sup> Come quella riportata da GALASSO 2000, p. 1548 e MYERS 2009, p. 181, che, invece, individua come possibile fonte della storia l'opera geografica *περι Νήσων* di Filostefano di Cirene, allievo di Callimaco, che raccontava storie cipriote. Da qui Ovidio avrebbe tratto anche la vicenda di Pigmalione.

<sup>102</sup> Vd. BETTINI 1992, p. 170, GALASSO 2000, pp. 1548-9, MYERS 2009, pp. 180-1 e ROHDE 1876, pp. 79-80, che nota la mancanza di connotazioni temporali precise in Ovidio. Secondo lo studioso, però, sarebbe stato Ermesianatte a calare l'originale novella senza tempo in un contesto storico, quello della sua epoca (così anche secondo RE II, 2081). Da segnalare che BÖMER 1986, p. 215 si cura in modo pedante di rimproverare a Ovidio di aver calato in una realtà come quella dell'Italia pre-romana una storia che il 'mondo' conosceva essere accaduta nel IV sec. a. C.

<sup>103</sup> Vd. FORBES IRVING 1990, p. 285.

Arcefonte avrebbe avuto i mezzi economici per aspirare ad un matrimonio tanto importante – desiderato in sommo grado anche e soprattutto per la possibilità di compiere un’ascesa sociale – , ma tali mezzi non si rivelano sufficienti a bilanciare l’oscurità dei suoi natali. Antonino, in sostanza, fornisce un quadro dei contrasti che animavano la Cipro dell’epoca, divisa tra un’aristocrazia greca e una ‘borghesia’ fenicia che aspirava ad ottenere a livello politico il riconoscimento già ottenuto a livello economico<sup>104</sup>. Simili preoccupazioni, invece, sembrano estranee ad Ovidio.

Come il saggio di commento al testo mostrerà in dettaglio, infatti, il poeta è interessato a mettere in evidenza, del mito, i tratti più propriamente elegiaci<sup>105</sup>. Anassarete, così, diventa la *domina* per eccellenza, *dura* e insensibile (in Antonino era stato il padre di lei a respingere il matrimonio e a comportarsi crudelmente con la nutrice<sup>106</sup>), mentre Ifi rappresenta l’amante elegiaco esemplare: egli sosta davanti alla porta dell’amata e qui, alla fine, si impicca, con una morte più teatrale di quella di Arcefonte, che si lascia morire di fame, forse sul modello di Ps. Theocr. 23<sup>107</sup>.

Un’altra differenza fondamentale riguarda il motivo eziologico della *Venus prospiciens*: la statua dell’orgogliosa Anassarete, immobilizzata per sempre nell’atto di sporgersi dalla finestra, spiegherebbe la presenza di un tempio, a Salamina, dedicato all’Afrodite cosiddetta Παρακύπτουσα<sup>108</sup>. Tale dato, che non si riscontra in Antonino, e che Ovidio deve di necessità aver tratto dalla sua fonte, viene testimoniato, invece, dall’*Amatorius* di Plutarco, allorché l’autore ricorda la sollecitudine con la quale Eros viene in soccorso degli amanti ingiustamente offesi:

Plut. *Amat.* 20, 12 (vel 21, 766C-D)

τί δὲ τὴν ἐν Κύπρῳ Παρακύπτουσαν ἔτι νῦν προσαγορευομένην; ἀλλὰ τὴν Γοργοῦς ἴσως ποινήν οὐκ ἀκηκόατε τῆς Κρήσης, παραπλήσια τῇ Παρακυπτούσῃ παθούσης· πλὴν ἐκεῖνη μὲν ἀπελιθώθη παρακύψασα τὸν ἐραστὴν ἰδεῖν ἐκκομιζόμενον· τῆς δὲ Γοργοῦς Ἄσανδρός τις ἠράσθη, νέος ἐπεικῆς καὶ γένει λαμπρός· ἐκ δὲ λαμπρῶν εἰς ταπεινὰ πράγματα καὶ εὐτελεῖ ἀφιγμένος, ὁμῶς αὐτὸν οὐδενὸς ἀπηξιοῦτο, ἀλλὰ τὴν Γοργῶ, διὰ πλοῦτον ὡς ἔοικε περιμάχητον οὔσαν καὶ πολυμνήστευτον, ἦται γυναῖκα

<sup>104</sup> Vd. BORGHINI 1979, pp. 159ss.; per il confronto con Ovidio, in particolare, p. 161, n. 34.

<sup>105</sup> Vd. MYERS 1994b, pp. 237-8.

<sup>106</sup> Vd. SOLODOW 1988, pp. 179-80, GENTILCORE 1995, pp. 116-7 e GALASSO 2000, pp. 1549-50.

<sup>107</sup> Qui un giovane, disprezzato dal fanciullo che tenta invano di conquistare, si impicca alla porta della casa di lui, dopo avergli rivolto un discorso d’addio e di rimprovero e avergli raccomandato di prendersi cura almeno del suo cadavere. Ma il ragazzo, indifferente, si reca come al solito in palestra, dove viene colpito e ucciso da una statua di Eros mentre nuota in piscina. A parte i dubbi che sono stati sollevati riguardo all’autenticità del testo, non è da escludere che, per la morte di Ifi, Ovidio si sia effettivamente ispirato a questo o ad altri racconti analoghi (vd. ROHDE 1876, p. 80, n. 4, MYERS 1994b, p. 239, GALASSO 2000, pp. 1548-9). Per un’analisi dell’idillio, si rimanda a COPLEY 1940, che nota come, a differenza di tutti i *paraclausithyra*, in questo l’atmosfera di morte diventi l’elemento ossessivamente dominante.

<sup>108</sup> Ulteriori informazioni a riguardo in FAUTH 1966.

συγγενῆς ὄν, πολλοὺς ἔχων καὶ ἀγαθοὺς συνεργῶντας αὐτῷ, πάντας δὲ τοὺς περὶ τὴν κόρην ἐπιτρόπους καὶ οἰκείους πεπεικῶς

Perché menzionare colei che a Cipro, ancora oggi, è chiamata Παρακύπτουσα, “che si affaccia?” Ma di certo avete sentito la simile storia della cretese Gorgone, a cui sono accadute vicende pressoché uguali alla Παρακύπτουσα. Senonché quella venne trasformata in pietra dopo essersi affacciata a vedere l’amante che veniva portato alla tomba. Si innamorò di Gorgone un certo Asandro, un giovane virtuoso e di illustri natali; ma, sebbene decaduto dallo stato agiato ad una condizione modesta e umile, ugualmente non si riteneva indegno di nessuno e, essendo dello stesso ceto di lei, corteggiava Gorgone per averla in moglie, nonostante quella fosse molto ambita e piena di pretendenti a causa della sua ricchezza, e, pur avendo molti e validi concorrenti, ottenne il favore di tutti i custodi e familiari della fanciulla.

Per quanto la menzione di Plutarco sia molto breve, e ci manchi la fine della vicenda altrimenti sconosciuta di Gorgone<sup>109</sup>, è indubbio che la storia di Anassarete doveva essere nota all’*élite* culturale greco-romana: non per niente Plutarco evita di raccontarne i dettagli, facendo riferimento alla fama del racconto, sulla quale insisterà anche Vertumno.

Studiosi di antropologia si sono soffermati ad indagare i motivi che poterono trasformare l’atto di *hybris* commesso da Anassarete “che si affaccia” nell’epiteto della dea che ella così facendo aveva mostrato di disprezzare<sup>110</sup>, e si sono spinti fin a rintracciare nel gesto della fanciulla la trasposizione della pratica della prostituzione sacra praticata nell’isola<sup>111</sup>. Per quanto affascinanti, i risultati di tali ricerche esulano dall’ambito della presente ricerca. Quello che a noi per ora interessa sottolineare è che Vertumno sceglie un mito di ambientazione greca e dal tragico finale, i cui tratti vengono ‘elegizzati’ al massimo, per mettere in guardia Pomona dai rischi che potrebbe correre rifiutando l’amore di chi così devotamente la desidera. Il disprezzo di Anassarete, che ricorda da vicino quello di Galatea, Scilla, Glauco e Pico nei precedenti episodi, nonché le loro tristi fini, diventa qui un’esortazione e insieme una minaccia. L’*exemplum* cipriota si carica dello stesso valore che aveva avuto il discorso di Circe a Glauco: questa volta, però, gli esiti saranno completamente diversi, e non certo in virtù della forza persuasiva dell’*exemplum* stesso.

---

<sup>109</sup> ROHDE 1876, p. 81, n. 1, a partire da *Anth. Palat.* VII, 647, ipotizza che la storia fosse raccontata da Simmia di Rodi.

<sup>110</sup> Vd. BORGHINI 1979. La trasformazione di Anassarete nella dea Παρακύπτουσα sarebbe da osservarsi, secondo Welcker (vd. ROSCHER I, 1, 335 e ROHDE 1876, p. 81), in un marmo conservato a Roma, unica rappresentazione superstite del mito: qui Afrodite, con le lacrime agli occhi, ha una Gorgone sul capo, che starebbe ad indicare la pietrificazione della fanciulla.

<sup>111</sup> Pare che παρακύπτω, indicasse, infatti, un *gestus meretricius* (vd. ROSCHER I, 1, 335), “lo sguardo d’invito, l’amiccio che la prostituta rivolge all’uomo per attirarlo a sé” (BETTINI 1992, p. 174). Per la questione, si rimanda in generale a BÖMER 1986, p. 215, BETTINI 1992, pp. 173-4 e MYERS 2009, p. 181.

#### 4. Saggio di commento

##### 4.1 Pomona nel suo giardino e Vertumno innamorato

Come si è già avuto modo di osservare all'inizio della presente sezione, il racconto di Pomona e Vertumno si inserisce nella narrazione principale del poema interrompendo<sup>112</sup> l'elenco dei re alban<sup>113</sup>. Più nello specifico, è sotto il regno di Proca che Ovidio colloca la storia d'amore che si accinge a raccontare:

Ov. *Met.* 14, 622-7

iamque Palatinae summam Proca gentis habebat.  
Rege sub hoc Pomona fuit, qua nulla Latinas  
inter hamadryadas coluit sollertius hortos  
nec fuit arborei studiosior altera fetus;  
unde tenet nomen: non silvas illa nec amnes,  
rus amat et ramos felicia poma ferentes;

Del re Proca abbiamo pochissime informazioni, che si esauriscono nella genealogia e nella durata del suo regno. Dionigi di Alicarnasso ci testimonia che egli restò al potere 23 anni, dall'819 al 796 a. C. (Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1, 71, 4); Virgilio si limita a nominarlo quale successore di Silvio, e lo definisce *Troianae gloria gentis*, anche se non specifica il perché (Verg. *Aen.* 6, 767); infine, Livio ne elenca la discendenza (Liv. 1, 3, 9, *Proca deinde regnat. Numitorem atque Amulium procreat*<sup>114</sup>). Nel nostro testo, alla menzione del re, segue la digressione su Pomona, con un meccanismo analogo a quanto si riscontra in *Fast.* 6, 143ss<sup>115</sup>. Anche qui Ovidio sembra riempire la lacuna di informazioni che doveva esistere riguardo a Proca inserendo un episodio di sua invenzione: quello del salvataggio del sovrano infante per merito di Carna. La ninfa lo avrebbe guarito sfruttando i poteri che gli

---

<sup>112</sup> A parere di HAUPT-EHWALD 1966, pp. 403-4, si tratterebbe di un'interruzione ingiustificata, che inserisce nel poema un episodio che, più che alle *Metamorfosi*, sembra appartenere ai *Fasti* (vd. gli esempi di Giano e Carna in *Fast.* 6, 101ss., Zefiro e Clori in *Fast.* 5, 195ss., Priapo e Loti in *Fast.* 1, 415ss., Priapo e Vesta in *Fast.* 6, 321ss.).

<sup>113</sup> Un elenco simile, ma senza interruzioni, si ritrova in Ov. *Fast.* 4, 51-6: *venit Aventinus post hos, locus unde vocatur, / mons quoque; post illum tradita regna Procae; / quem sequitur duri Numitor germanus Amuli; / Ilia cum Lauso de Numitore sati: / ense cadit patrum Lausus; placet Ilia Marti, / teque parit, gemino iuncte Quirine Remo.* Per maggiori informazioni a riguardo, vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>114</sup> Si è voluta vedere qui l'intenzione di Livio di giocare con il nome del sovrano, suggerendo una fantasiosa derivazione da *procreo* (vd. MYERS 2009, p. 165, a cui si rimanda per le altre ipotesi che sono state proposte riguardo al significato del nome di Proca).

<sup>115</sup> Parallelismo accennato in BÖMER 1986, p. 200.

provenivano da un dono di Giano, che così l’aveva ricompensata della violenza inflittale. Nella relazione tra Giano e Carna, frutto della fantasia ovidiana, non si può non notare, in primo luogo, un’affinità con l’altrettanto fantasiosa menzione dei genitori di Canente, Venilia e Giano: sembra quasi che, quando Ovidio si deve inventare una storia dal sapore italico, la menzione di Giano conferisca alla vicenda la giusta patina di ‘romanità’. In secondo luogo, l’episodio dei *Fasti* ha alcuni elementi comuni con le vicende di Pomona e Vertumno<sup>116</sup>: di certo entrambe le vicende mitiche, oltre che ambientate da Ovidio durante il regno di Proca, coinvolgono due divinità antiche, italiche, sulle cui somiglianze si è già riflettuto e per nessuna delle quali era testimoniata prima di Ovidio una storia amorosa.

Il personaggio di Pomona viene introdotto mettendone in evidenza l’eccezionalità *inter hamadryadas*. La *iunctura* è usata anche altrove da Ovidio per esaltare le particolari doti di una ninfa rispetto alle altre: la si ritrova in *Met.* 1, 690-1 in riferimento a Siringa (*inter hamadryadas celeberrima Nonacrinas / naias una fuit*) e in *Fast.* 2, 155-6 per Callisto (*inter hamadryadas iaculatricemque Dianam / Callisto sacri pars fuit una chori*). Tuttavia, “amadriade” è un termine piuttosto raro sia in Ovidio che nella poesia latina, dove la denominazione “ninfa” è nettamente preponderante: la stessa Pomona, ai vv. 762 e 771, sarà semplicemente chiamata *nymphe*. La prima occorrenza di *hamadryas* a noi pervenuta si trova nel carne 61 di Catullo, e dunque in un contesto matrimoniale: qui le amadriadi nutrono di rugiada i ramoscelli di mirto (Catull. 61, 21-5, *floridis velut enitens / myrtus Asia ramulis / quos hamadryades deae / ludicrum sibi roscido / nutriunt umore*). Data la presenza del termine in Verg. *Ecl.* 10, 62 (*iam neque hamadryades rursus nec carmina nobis / ipsa placent; ipsae rursus concedite, siluae*), è stata proposta anche un’associazione con la poesia bucolica di Gallo<sup>117</sup>; in Prop. 2, 34, 76, inoltre, *inter hamadryadas* ricorre a fine verso nella descrizione di una scena bucolica.

Al di là di una precisa reminiscenza di questo o di quell’autore, l’utilizzo di un termine dal sapore raro e marcatamente greco per il più comune e ormai latinizzato “ninfa” si può spiegare con la volontà di creare un chiasmo tra il sostantivo e l’aggettivo che lo accompagna: *hamadryadas*, infatti, non sta da solo, ma è preceduto

---

<sup>116</sup> Vd. MYERS 1994b, p. 127 e MYERS 2009, p. 165.

<sup>117</sup> MYERS 2009, pp. 165-6. L’autrice aveva dedicato particolare attenzione a questo aspetto in MYERS 1994b, pp. 230-2, laddove notava come il termine poteva anche rinviare alla poesia callimachea, rendendo evidente quella vena eziologico-alessandrina dell’episodio che per l’autrice costituisce la sua nota dominante.

da *latinās*, messo in rilievo sia dall'anafora che dall'*enjambement*. A parere di Bömer<sup>118</sup>, la scelta ovidiana di assimilare Pomona ad una ninfa piuttosto che qualificarla subito come *dea pomorum* renderebbe più agevole al poeta la costruzione di una storia d'amore che la riguardava, sul modello greco. Al contrario, Myers<sup>119</sup> puntualizza – a ragione – come il sintagma *Latinas inter Hamadryadas* voglia dare risalto alla compresenza, in Pomona, di elementi greci e latini, una compresenza che non si sbaglierebbe a chiamare vera e propria fusione. In modo analogo – si ricorderà – era stata descritta anche Canente in *Met.* 14, 333, allorché la si nomina quale *nymphen... in colle Palati* (e il Palatino, del resto, è presente anche nella vicenda di Pomona, vissuta al tempo in cui *Proca Palatinae summam gentis habebat*).

Ciò che distingue Pomona dalle sue compagne<sup>120</sup> è la dedizione che ella dimostra nella cura della campagna: in questo, nessuna è più solerte di lei (*coluit sollertius hortos*). *Sollers* è spesso usato in poesia di ambito agricolo-pastorale per indicare la premura con cui il contadino o il pastore si applicano al loro lavoro<sup>121</sup>. In tutta la poesia classica, però, unica altra occorrenza di *sollertius* si ritrova solo in *Met.* 11, 635, in riferimento a Morfeo e alla sua di certo unica abilità. Ad una forma di così rara occorrenza si unisce un altro comparativo, *studiosius*, che, pure molto più frequente in Ovidio, è posto in unione con un sintagma di provenienza epica, *arborei fetus*, che si incontra già in Verg. *Georg.* 1, 55, e di cui Ovidio si ricorderà anche nella descrizione dell'età dell'oro in bocca a Pitagora in *Met.* 15, 96-8. Termini o espressioni di registro alto contribuiscono, dunque, a rendere lo zelo eccezionale con cui Pomona si dedica alla sua singolare passione: i frutti, da cui ella trae il nome<sup>122</sup>. Nel corso del poema, anche altre ninfe sono state descritte da Ovidio come *studiosae*, ma in attività molto differenti. Lo si vede bene se si considera il passo dedicato a Siringa, che *Ortygiam studiis ipsaque colebat / virginitate deam* (*Met.* 1, 535-6), o quello in cui si descrive la vita selvatica di Aretusa:

<sup>118</sup> BÖMER 1986, p. 200.

<sup>119</sup> MYERS 2009, p. 165.

<sup>120</sup> Vd. MYERS 1994b, pp. 228-9, HARDIE [2015] *ad loc.*, OTIS 1970, p. 294, FABRE-SERRIS 1995, pp. 365-6 e DAVIS 1983, pp. 68-71, in cui il caso di Pomona viene esplicitamente segnalato come anomalo rispetto a quello delle altre ninfe, in particolare attraverso l'efficace schema di p. 69: *silva vs rus, iaculum vs falx*. Lo studioso ritiene che già la specificazione dell'etnia (latina) prepari il lettore a spiegarsi le differenze che si riscontrano in Pomona: qui non siamo di fronte a quello che egli definisce uno "stereotipo arcadico" (p. 68).

<sup>121</sup> Vd. Verg. *Georg.* 4, 327 (*frugum et pecudum custodia sollers*) e Tib. 1, 7, 29 (*primus aratra manu sollerti fecit Osiris*).

<sup>122</sup> La precisazione *unde tenet nomen* rivela l'interesse etimologico ed eziologico che, sempre presente in Ovidio, si accentua particolarmente quando egli si assume il ruolo di 'Callimaco romano'.

Ov. *Met.* 5, 577-9

“Pars ego nympharum, quae sunt in Achaide,” dixit  
“una fui, nec me studiosius altera saltus  
legit nec posuit studiosius altera casses”.

Anche qui il confronto con le altre compagne viene posto in termini di eccellenza, ma si tratta di un'eccellenza nell'attraversare boschi e tendere reti, ovvero nelle 'normali' occupazioni delle ninfe<sup>123</sup>, e che, nel precedente episodio, abbiamo visto essere stata la prerogativa per eccellenza di Pico. Esattamente questo è l'universo, invece, che viene richiamato per contrasto ai vv. 626-7: gli oggetti dell'amore di Pomona non sono *silvae* e *amnes*, bensì *rus* e *ramos felicia poma ferentes*. Anche in questo caso è da notare la disposizione chiastica ed asindetica degli elementi nei due esametri, divisi 'nei due campi avversi' da un efficace *enjambement*.

Un simile costrutto, in un contesto del tutto analogo, si incontra anche nella descrizione che Ovidio dà di Flora in *Fast.* 5, 373: *non sibi respondit silvas cecississe, sed hortos / arvaque*. Le competenze di Flora e di Pomona possono sembrare molto simili, quantomeno contigue<sup>124</sup>. In *Fast.* 5, 261-270, è addirittura la stessa Flora a precisare che, senza una buona fioritura, non è possibile neanche un buon raccolto: *pomaque proventum temporis huius habent*, sentenza la dea al v. 266. Tuttavia, il lieve discrimine tra il campo d'azione delle due divinità si gioca proprio tra il tempo dei fiori (*flores* > Flora) e quello dei frutti (*poma* > Pomona), del quale si occupa specificamente Pomona, e che implica un passaggio da *flos* a *pomum* sul quale, come si è accennato in precedenza<sup>125</sup>, si può pensare agisse, invece, Vertumno. È per questa 'divisione di ruoli' che, accanto al generico *rus*, *felicia poma* assume un valore preponderante nella caratterizzazione della sfera di competenza della dea, ed è destinato a non passare inosservato. Infatti, come sinonimo di "fecondo", "fruttifero"<sup>126</sup>, *felix* si incontra spesso in contesti agricoli, di solito in riferimento a piante, rami, campi. Qui, invece, il termine è attribuito direttamente ai frutti,

---

<sup>123</sup> Casi paralleli sono citati sia in BÖMER 1986, p. 200 che in MYERS 2009, pp. 165-6. Un'altra ninfa eccezionale, non dedita alla caccia, era Salmacide (*Met.* 4, 302-4), ma costei si caratterizzava per la sua indolente femminilità, al contrario dell'alacre Pomona (vd. DAVIS 1983, p. 69 e LABATE 1993, p. 54).

<sup>124</sup> Per un confronto tra le due dee in generale, vd. GRIMAL 1969, pp. 58-61. Per un'analisi di Flora e Pomona quali facenti parte di uno stesso processo di rivalutazione da parte di Ovidio delle divinità agricole della campagna, vd. FANTHAM 2009, pp. 97-101.

<sup>125</sup> Si ricordi Verg. *Georg.* 4, 142-3: *quotque in flore novo pomis se fertilis arbos / induerat, totidem autumno matura tenebat*.

<sup>126</sup> Vd. TLL 6, 1, 435-6.

consuetudine che, seppure non limitata al solo Ovidio<sup>127</sup>, è piuttosto rara e ricorre di nuovo solo in *Met.* 9, 92. Più frequente, invece, è il caso in cui *felix* si trovi in riferimento ad una divinità propiziatrice di fertilità e abbondanza<sup>128</sup>. Considerando lo stretto legame esistente tra *poma* e Pomona – legame rimarcato ossessivamente nel corso del testo –, è probabile che Ovidio abbia voluto trasferire ai frutti la caratteristica principale della divinità che *praesidet pomis*. Del resto, Pomona verrà chiamata *felix* in *Mart.* 1, 49, 8 e lo stesso aggettivo è riferito a Vertumno in *Tib.* 3, 8, 13, a conferma del fatto che entrambe le divinità erano associate ad un immaginario di prosperità. Infine, gettando uno sguardo alla conclusione della vicenda, non è da escludere che tale aggettivo voglia anticipare l'esito felice e fecondo dell'incontro tra i due personaggi, esito già da ora prevedibile in virtù dell'eccezionalità di Pomona e del suo rapporto con il rigoglio dell'estate.

Ovidio procede, poi, a caratterizzare in modo ancora più preciso l'ambito di occupazione prediletto da Pomona:

Ov. *Met.* 14, 628-33

nec iaculo gravis est, sed adunca dextera falce,  
 qua modo luxuriam premit et spatiantia passim  
 brachia conpescit, fissa modo cortice virgam  
 inserit et sucos alieno praestat alumno;  
 nec sentire sitim patitur bibulaeque recurvas  
 radicis fibras labentibus inrigat undis.

Nell'introdurre le attività agricole amate dalla dea, da più parti sono stati notati parallelismi con le *Georgiche* di Virgilio<sup>129</sup>, a volte arrivando a delle sovra-interpretazioni<sup>130</sup>. Ovidio non sta scrivendo un trattato agricolo<sup>131</sup>, né ha in mente complicati rimandi all'opera virgiliana. La sua attenzione per certi tecnicismi,

<sup>127</sup> Altri esempi in *Sil.* 15, 532 (*floret bacis felicibus arbor*) e *Mart.* 8, 68, 6 (*felix uva*).

<sup>128</sup> Vd. *TLL* 6, 1, 437.

<sup>129</sup> Vd. PARRY 1964, p. 275 (che vede la ripresa in chiave ironica), MYERS 1994b, p. 230, dove la studiosa ipotizza in Pomona una possibile lettrice delle *Georgiche*, e MYERS 2009, pp. 165ss. Per proporre solo qualche esempio: *luxuries* è usato per la crescita troppo rigogliosa in *Verg. Georg.* 1, 112 e 191; *insero* è il termine tecnico per la pratica dell'innesto in *Verg. Ecl.* 1, 73 (*insere nunc, Meliboe, puros*) e *alienus* è detto della pianta innestata anche in *Verg. Georg.* 2, 76 (*aliena ex arbore*).

<sup>130</sup> È il caso di JONES 2001, che porta avanti un preciso parallelismo tra le attività agricole descritte da Virgilio in toni chiaro-oscuro (innesto, irrigazione, potatura) e il corrispettivo ovidiano, dimostrando come Ovidio avrebbe voluto ribaltare il modello virgiliano: quelle attività che, in Virgilio, sono frutto di una violenza dell'uomo sul paesaggio naturale, diventano, nell'episodio di Pomona, privi di valenze negative. Non si capisce, però, il senso dell'operazione ovidiana nei confronti della ripresa 'rovesciata' di Virgilio. Inoltre, anche se è vero che le *Georgiche* sono un'opera piena di chiaro-oscuro, il giardinaggio appartiene decisamente ai 'tratti chiari' e non agli 'oscuro'. Eccessiva anche l'interpretazione di HUNT 2010, sulla quale si tornerà in seguito.

<sup>131</sup> Ad es., *falx* è qui da intendersi come termine generico, scelto da Ovidio come attrezzo agricolo per eccellenza. Ma BÖMER 1986, p. 201 osserva che della *falx* Pomona non poteva servirsi per fare innesti, per i quali è necessario servirsi del *cuneus*.



semmai, si spiega alla luce di due fattori. In primo luogo, egli respira lo stesso clima culturale di esaltazione del mondo contadino di cui, oltre a Virgilio, potrebbe essere chiamato a testimonianza anche Orazio<sup>132</sup>. Il suo interesse, però, non si rivolge in maniera indifferenziata a tutte le attività rurali, ma solo a quelle in cui l'intervento dell'uomo sulla natura, allontanandosi dalle sue radici più umili, tende a farsi opera d'arte, esercizio di un'intelligenza ingegnosa: le mansioni svolte da Pomona appartengono a questo livello 'alto' d'agricoltura. È utile, a questo proposito, osservare come già Cicerone, in un passo del *Cato maior*, descriva la coltivazione della vite, definendola come un'*ars* che si impone sul rigoglio selvatico della pianta:

Cic. *Cato* 52

Vitis quidem quae natura caduca est et nisi fulva est, fertur ad terram, eadem ut se erigat, claviculis suis quasi manibus quicquid est nacta, complectitur; quam serpentem multiplici lapsu et erratico ferro amputans **coercet ars** agricolarum, ne silvescat sarmentis et in omnes partes nimia fundatur.

In una realtà in cui ville e giardini offrivano al cittadino romano un gradito riposo in una natura sempre più elegante e civilizzata, la frutticoltura (e in particolar modo la viticoltura) ben si adattava al gusto di una società che in questo tipo di raffinato lavoro manuale – ben diverso da quello di un rude *agricola* – riusciva ad unire il vecchio ideale arcaico della vita in campagna con il piacere puramente estetico che un filare di viti, sapientemente ordinate, può procurare all'uomo dotto. Esemplificativo di questa mentalità è ancora il *Cato maior* di Cicerone, quando, tra i piaceri della vecchiaia, l'autore pone proprio la contemplazione di un vigneto, in cui i contrapposti valori dell'*utilitas* e della *delectatio* sembrano trovare un'armonia capace di placare 'i sensi di colpa' del *cives* romano<sup>133</sup>:

Cic. *Cato* 53-4

Qua [vite] quid potest esse cum fructu laetius tum aspectu pulchrius? **Cuius quidem non utilitas me solum ut ante dixi, sed etiam cultura et natura ipsa delectat**, adminiculorum ordines capitum iugatio, religatio et propagatio vitium sarmentorum ea quam dixi aliorum amputatio, aliorum inmissio. Quid ego irrigationes, quid fossiones agri repastinationesque proferam quibus fit multo terra fecundior? Quid de utilitate loquar stercorandi? [...] Nec vero segetibus solum et pratis et vineis et arbustis res rusticae laetae sunt, sed hortis etiam et pomariis tum pecudum pastu apium examinibus florum omnium varietate. Nec consitiones modo delectant, sed etiam insitiones, **quibus nihil invenit agricultura sollertius**.

---

<sup>132</sup> In *Ep.* 2, 13-14, ad es., Orazio descrive potatura e innesto in modo simile a quello che troviamo in riferimento alle occupazioni predilette da Pomona: *inutilisue falce ramos amputans / feliciores inserit*.

<sup>133</sup> Per un'analisi dettagliata del binomio *delectatio/utilitas* in questa sezione del *Cato maior*, vd. NARDUCCI 1989, pp. 53-68.

In Ovidio questo senso estetico della campagna, tramontato ormai l'ideale del *negotium* repubblicano, è ancora più forte. L'autore, così, ritrova nel raffinato giardinaggio praticato da Pomona un'ideale di vita (e di poesia) del tutto confacente al proprio: un esercizio di grazia e di stile, la creazione di un universo parallelo fatto di armonia e bellezza artefatta. Per questo egli sembra quasi compiacersi nel soffermarsi a descrivere le attività meticolose a cui si dedica la dea, e che assomigliano tanto al *labor limae* di un poeta.

In secondo luogo, inoltre, per ciò che riguarda il racconto in senso stretto, la descrizione accurata delle occupazioni di Pomona serve ad illustrare ancor meglio l'opposizione tra la sua propensione all'arboricoltura e il rifiuto di attività selvatiche come la caccia tanto amata da Pico (v. 628). La dea ci viene mostrata in un atteggiamento premuroso nei confronti delle sue piante, che vengono da lei educate e controllate, protette e nutrite; ella non si limita a irrigarle<sup>134</sup>, ma non tollera che possano sentire la sete. A prima vista si potrebbe accostare un simile comportamento a quello di una madre. Pomona, però, non dà la vita, ma la assiste nella sua crescita: significativo, da questo punto di vista, è il passo in cui si afferma che la dea *sucos alieno praestat alumno*, quasi stesse allattando un bambino non suo. Più che una madre, dunque, ella fa pensare ad una nutrice, una 'figura di compromesso' tra la ninfa che rifiuta la propria sessualità e una sposa destinata alla procreazione dei figli. Sarà Vertumno – confermandosi anche in questo aspetto dio del cambiamento – a rendere possibile, nell'amata, il passaggio da una femminilità imperfetta, che si esplica in Pomona nelle forme di una 'maternità surrogata', ad una completa.

L'immagine di Pomona-nutrice si accompagna a quella delle piante come piccoli esseri umani, che hanno braccia al posto di rami. In verità, si potrebbe obiettare che l'immagine dei rami come braccia delle piante è molto frequente in poesia e non solo<sup>135</sup>. Tuttavia, che la natura in Ovidio fosse 'viva' e 'umana' è indubbio: quante sono le metamorfosi in albero<sup>136</sup> o in fiore che il lettore ha incontrato nel corso del

---

<sup>134</sup> Così Flora in *Fast.* 5, 209-10: *est mihi fecundus dotalibus hortus in agris / aura fovet, liquidae fonte rigatur aquae.*

<sup>135</sup> Basti menzionare Verg. *Georg.* 2, 296-7: *tum fortis late ramos et bracchia tendens / huc illuc media ipsa ingentem sustinet umbram.* Per un approfondimento di questo aspetto, vd. PERUTELLI 1985, in cui lo studioso ripercorre i grandi autori della poesia latina che utilizzano il vocabolo *braccia* in riferimento ai rami degli alberi, così da mettere in evidenza "la valorizzazione del procedimento metaforico all'origine dell'espressione" (p. 21), di per sé abusata nel linguaggio agricolo.

<sup>136</sup> Si rimanda ancora a PERUTELLI 1985, pp. 25ss. per l'uso del tutto innovativo che Ovidio fa della metafora uomo-albero: si può dire che il poeta sciogla la metafora, facendo degli alberi ex-uomini metamorfizzati, come accade nella storia di Dafne. A questo proposito, però, lo studioso sbaglia

poema? Sviluppando questa suggestione, Boccaccio, nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, aveva immaginato un giardino di Pomona popolato dalle creature mitiche di cui nelle *Metamorfosi* Ovidio aveva raccontato la trasformazione arborea.

Più nello specifico, Myers suggerisce un parallelismo<sup>137</sup> con la trasformazione di Dafne in alloro (*Met.* 1, 550, *in ramos bracchia crescunt*). Nell'episodio di Pomona e Vertumno sono state rintracciate varie allusioni al mito di Dafne e Apollo<sup>138</sup>. Il *primus amor* del poema tra un dio e una ninfa riottosa, infatti, si presta particolarmente bene a un raffronto ravvicinato con il nostro racconto, l'ultimo, invece, della serie che presenta tali tipi di storie<sup>139</sup>. In considerazione di ciò, non è totalmente da escludere che l'immagine armoniosa di Pomona che si prende cura del suo frutteto, portando ordine alla sua crescita scomposta, si contrapponga a quella angosciata della pianta-prigione in cui Dafne aveva trovato sia la fine della sua vita selvatica nella foresta sia la 'liberazione' dalla violenta passione di Apollo.

Dedita alle proprie occupazioni, Pomona vive in un mondo sicuro e riparato, da cui è estraneo ogni desiderio amoroso, e dal quale lei tiene lontano ogni pretendente:

Ov. *Met.* 14, 634-41

Hic amor, hoc studium, Veneris quoque nulla cupido est;  
vim tamen agrestum metuens pomaria claudit  
intus et accessus prohibet refugitque viriles.  
Quid non et Satyri, saltatibus apta iuventus,  
fecere et pinu praecincti cornua Panes  
Silvanusque, suis semper iuvenilior annis,  
quique deus fures vel falce vel inguine terret,  
ut poterentur ea?

*Hic amor, hoc studium* è la ripresa letterale di un emistichio virgiliano che si incontra nell'XI libro dell'*Eneide*, allorché Tarconte sprona alla guerra gli ignavi Etruschi:

Verg. *Aen.* 11, 736-40

At non in Venerem segnes nocturnaue bella,  
aut ubi curva choros indixit tibia Bacchi,  
exspectate dapes et plenae pocula mensae  
(hic amor, hoc studium) dum sacra secundus haruspex  
nuntiet ac lucos vocet hostia pinguis in altos!

---

quando afferma (p. 29) che Ovidio non usa mai metafore di parti del corpo umane per alberi veri e propri: è proprio quello che succede nel nostro episodio con gli alberi di Pomona. Per HARDIE [2015] *ad loc.* questo accade sulla scorta dell'esempio virgiliano nelle *Georgiche*.

<sup>137</sup> Vd. MYERS 2009, p. 167. A questo si può aggiungere la metamorfosi delle Menadi in *Met.* 11, 83-4 (*nodosaque bracchia veros / esse putes ramos*).

<sup>138</sup> Vd. MYERS 1994b, pp. 226-7 e HARDIE [2015] *ad loc.*, per cui Pomona è una "nuova 'ragazza-albero' che ribalta lo schema" di Dafne.

<sup>139</sup> Vd. DAVIS 1983, p. 67: il fine del racconto di Apollo e Dafne è "prospective", mentre quello di Pomona e Vertumno è "retrospective and summational".

Come si può facilmente notare, il contesto è totalmente diverso, se non opposto: in Ovidio la citazione, che gioca sulla ripresa di alcuni termini già incontrati in precedenza (*amat... amor, studiosior... studium*), serve a sottolineare l'alacrità di Pomona, e la sua indifferenza alle gioie di Venere; in Virgilio, invece, l'inciso vuole indicare proprio il contrario<sup>140</sup>. Con una *variatio* giocosa che ammicca al lettore erudito, dunque, l'espressione usata nell'*Eneide* per sottolineare l'indolenza degli Etruschi serve ora a rivendicare la laboriosità italica che anche il poema virgiliano, nel passo considerato, contrapponeva indirettamente alle mollezze 'orientali' degli abitanti dell'Etruria. Di fatto, però, Pomona diverrà la compagna proprio di un dio etrusco – e nient'affatto pigro! –, quasi a suggellare l'unione tra i due popoli.

Per il resto, il passo declina un *topos* comune a tutte le ninfe del poema, ovvero il rifiuto ostinato dell'amore<sup>141</sup>, ed enumera gli sfortunati pretendenti, che nel caso di Pomona sono veramente tanti: schiere di Satiri e di Pan<sup>142</sup>, nonché Sileno e Priapo, nominato attraverso una perifrasi che ne mette in evidenza la pericolosità sessuale (*inguine terret*<sup>143</sup>). Sono tutti personaggi, questi, che il lettore ovidiano aveva visto all'azione nel corso del poema e che simboleggiano il mondo rurale – propriamente greco, con la solita trasposizione in terra romana riscontrata già per le ninfe laziali – e le minacce che esso reca con sé<sup>144</sup>. Paradigmatico il confronto con Syrinx:

Ov. *Met.* 1, 692-5

Non semel et satyros eluserat illa sequentes  
et quoscumque deos umbrosaue silva feraxque  
rus habet. Ortygiam studiis ipsaque colebat  
virginitate deam;

Al contrario di quella, però, Pomona, consapevole dei pericoli che corre, teme di errare sola per la campagna, e recinta<sup>145</sup> il suo frutteto, che si carica di molteplici valenze. In primo luogo, si potrebbe intravedere qui l'*aition* dell'*hortus conclusus*, ovvero un riferimento al periodo storico in cui si sentì l'esigenza di recintare i

<sup>140</sup> Vd. GALASSO 2000, p. 1545.

<sup>141</sup> Vd. DAVIS 1983, pp. 69-70 (sebbene per lo studioso non si tratti di un rifiuto totale, ma di un'azione difensiva nei confronti di personaggi inquietanti come quelli che poi vengono elencati).

<sup>142</sup> Solitamente di Pan se ne menziona solo uno, ma esiste anche una tradizione che voleva che ci fossero più Pan (vd. BÖMER 1986, pp. 203-4 e MYERS 2009, p. 168).

<sup>143</sup> Vd. MYERS 2009, p. 169.

<sup>144</sup> Vd. BÖMER 1986, pp. 203-4 e HARDIE [2015] *ad loc.* per le principali occorrenze di queste divinità nella poesia ovidiana e non solo.

<sup>145</sup> Si può trovare qui una conferma a quanto argomentato da SCHWINDT 2005, pp. 9-10 relativamente alla tendenza ovidiana a creare, all'interno del poema, una serie di piccole 'celle' spaziali. Queste traspongono nella continuità epica del *carmen perpetuum* la tendenza all'isolamento e alla chiusura tipica del mondo elegiaco.

frutteti. Sebbene non fornisca alcun dato cronologico preciso, anche Columella dedica tutta una sezione del suo trattato sull'agricoltura *de muniendo et colendo horto*, spiegando i vari metodi che nel tempo e presso vari popoli si sono susseguiti per recintare in modo sicuro i giardini (Colum. 11, 3, 2-8). In secondo luogo, l'orto di Pomona ha un valore simbolico: costituendo un'isola di protezione, che impedisce l'accesso agli sgraditi visitatori citati poco dopo (*vim agrestum* è in questo senso da collegarsi con *viriles accessus*, con un gioco etimologico *vir-vis*<sup>146</sup>), esso è stato visto come un simbolico riferimento alla verginità di Pomona<sup>147</sup>; d'altra parte, il giardino è lo scenario tipico in cui si scatenano le fiamme d'amore<sup>148</sup>, nonché il regno di Venere stessa, quasi a tradire la vera vocazione (e forse originaria natura<sup>149</sup>) della ninfa.

Per quanto riguarda l'orto come luogo di rifugio e di tranquillità, si potrebbe citare quello di Filemone e Bauci in *Met.* 8, 646 (*suus coniunx rivo conlegerat horto*), simbolo dell'esistenza sicura e riparata che lì vi conducono i due coniugi, o un passo dei *Remedia* in cui proprio la pratica del giardinaggio viene consigliata per impegnare l'animo e scacciare via l'amore. L'irrigazione del giardino e l'innesto vengono presentati con delle immagini simili a quelle appena incontrate per Pomona:

Ov. *Rem.* 193-98

Ipse potes riguis plantam deponere in hortis,  
 ipse potes rivos ducere lenis aquae.  
 Venerit insitio; fac ramum ramus adoptet,  
 stetque peregrinis arbor aperta comis.  
 Cum semel haec animum coepit mulcere voluptas,  
 debilibus pinnis inritus exit Amor.

In definitiva, dunque, l'ambientazione, come accade frequentemente in Ovidio, rispecchia la condizione del personaggio, una condizione anche in questo caso liminale, sospesa tra una condotta di vita pudica e riservata, 'tradizionale', e una potenziale carica amorosa destinata ad esplodere alla fine e preannunciata, simbolicamente, dall'entrata in scena (e nel giardino dell'amata) di Vertumno. Egli è presentato alla fine della carrellata dei pretendenti della dea, da cui Vertumno si segnala sia per la propria avvenenza (che, alla fine, sarà l'unica ragione del suo

<sup>146</sup> Vd. MYERS 2009, p. 167.

<sup>147</sup> Vd. SEGAL 1969, pp. 68-9, LIEBERG 1997, p. 283, MYERS 2009, p. 166, HARDIE [2015] *ad loc.* Il paragone portato è quello con Catull. 62, 42-50, dove il paragone tra il fiore chiuso nel giardino e la verginità è esplicito. Su questo passo si tornerà con attenzione tra poco.

<sup>148</sup> Vd. Verg. *Ecl.* 8, 37-41 (*saepibus in nostris parvam te roscida mala [...] vidi cum matre legentem*).

<sup>149</sup> Per questo aspetto, si rimanda a quanto sostenuto da GRIMAL 1969, pp. 59-60, secondo il quale, come si è visto, non è da escludere che Pomona fosse una divinità pre-italica, e che divenne poi un doppione, un 'epiteto' di Venere.

successo) sia per la forza del suo amore<sup>150</sup>, che lo spinge ad assumere ogni genere di travestimento per poter godere della vista della bella Pomona:

Ov. *Met.* 14, 641-53

Sed enim superabat amando  
hos quoque Vertumnus neque erat felicior illis.  
O quotiens habitu duri messoris aristas  
corbe tulit verique fuit messoris imago!  
Tempora saepe gerens faeno religata recenti  
desectum poterat gramen versasse videri;  
saepe manu stimulos rigida portabat, ut illum  
iurares fessos modo disiunxisse iuvencos.  
Falce data frondator erat vitisque putator;  
induerat scalas: lecturum poma putares;  
miles erat gladio, piscator harundine sumpta;  
denique per multas aditum sibi saepe figuras  
repperit, ut caperet spectatae gaudia formae.

Come Pomona, anche Vertumno si distingue per l'intensità delle sue passioni. Il suo amore, però, non è diretto ai *felicia poma*, ma a Pomona stessa, e non lo rende affatto più fortunato (*felicior*) degli altri pretendenti. Il gioco di parole istituito da Ovidio tra *felicia* e *felicior* è palese, e rileva la centralità di cui si carica questo aggettivo negli episodi oggetto della nostra attenzione, quasi a costituirne un filo rosso per l'interpretazione. Se *felix* è l'amante fortunato, prospero, corrisposto, e per questo, in sintesi, felice<sup>151</sup>, il povero Vertumno rientra nel *cliché* in cui tante volte si è imbattuto il lettore delle *Metamorfosi*: quello di colui che si innamora e che – apparentemente – non viene riamato. Al contrario di tutti gli altri, tuttavia, Vertumno pecca di timidezza, ed è questo il motivo per cui, invece di affrontare Pomona, egli si accontenta di guardarla al riparo di falsi sembianti, ogni volta diversi<sup>152</sup>.

Se la lunga serie di Prop. 4, 2 annovera ben diciassette travestimenti, qui ne sono presentati solo sei (quattro di questi già in Properzio), che – ad eccezione dell'ultimo, in *anus* – riguardano tutti varie figure professionali del mondo agricolo al quale

---

<sup>150</sup> Vd. JOHNSON 1997, pp. 368-9.

<sup>151</sup> Difficilmente, in accordo con BÖMER 1986, p. 204, si può pensare ad una voluta ripresa di Tib. 3, 8, 13.

<sup>152</sup> Si rimanda a quanto chiarito *supra* in merito alla questione se si trattasse di travestimenti o di vere e proprie metamorfosi. Secondo MYERS 2009, p. 169 la trasformazione in vecchina sarebbe l'unica autentica metamorfosi messa in atto dal dio, mentre è probabile che le altre fossero solo travestimenti. Che si tratti di travestimenti sembrerebbe chiarito subito dopo da *habitus*, che, non a caso, si ritrova anche in *Met.* 8, 22 in riferimento ai vestiti femminili (*virgineos habitus*) fatti indossare da Teti ad Achille per impedirgli la partecipazione alla guerra di Troia. Per BÖMER 1986, p. 207, invece, e al contrario di BETTINI 2010, Vertumno appartiene alla cerchia degli dei capaci di trasformarsi con grande velocità, come Proteo. Come Bettini, infine, anche HARDIE [2015] *ad loc.* è convinto si tratti di travestimenti, e cita il parallelo di Ov. *Ars* 1, 759-62, in cui all'innamorato si consiglia di essere versatile.

appartiene Pomona. Rispetto al testo properziano, la selezione è condotta sulla base del fine perseguito dal dio: quello di poter godere, inosservato e a debita distanza<sup>153</sup>, della vista dell'amata<sup>154</sup>. Per questo motivo ritengo giusto espungere, con Tarrant<sup>155</sup>, il v. 651, che mostra Vertumno nelle vesti di un soldato e di un pescatore. Simili travestimenti suonano strani in un contesto rurale – per di più come ultimi, interrompendo il movimento di avvicinamento a Pomona che culminerà con la trasformazione in *anus* – ed è facile pensare che il verso sia stato inserito per influenza dell'elegia 4, 2, dove compaiono entrambe le figure: *arma tuli quondam* (Prop. 4, 2, 27) e *piscis calamo praedabor* (Prop. 4, 2, 37). Sospetta risulta, inoltre, la ripresa letterale di *harundine sumpta* da Prop. 4, 2, 33-4 (*harundine sumpta / fautor plumoso sum deus aucupio*): il gioco con il modello risulterebbe un po' troppo scoperto per i raffinati gusti ovidiani.

Le prime tre metamorfosi occupano ciascuna due versi<sup>156</sup> e si concentrano sui mestieri del mietitore, dell'erbaio e dell'aratore. A sottolineare l'infatuazione di Vertumno, l'*o quotiens* in posizione iniziale, più ancora del solo e più frequente *quotiens*, enfatizza che non si trattò di travestimenti isolati. Lo stesso concetto verrà ricapitolato, con una struttura ad anello, al v. 652, quando si dice che il dio riuscì ad avvicinarsi al giardino di Pomona con molti travestimenti (*per multas figuras*), quasi una ripresa variata e corretta<sup>157</sup> di Prop. 4, 2, 21 (*opportuna mea est cunctis natura*

<sup>153</sup> Non credo, come sostiene JOHNSON 1997, p. 372, che Vertumno nei suoi agricoli travestimenti sia entrato direttamente nel giardino, cosa che avrebbe allarmato Pomona, trattandosi di figure tutte maschili. Il dio sarà rimasto nella campagna circostante, e solo nelle vesti rassicuranti di *anus* avrà fatto il suo primo ingresso – come è esplicitamente detto poi – nell'*hortus* della dea.

<sup>154</sup> Su questo aspetto insiste molto DEREMETZ 1986, pp. 136-42, che nota come Ovidio abbia ridotto l'elencazione paratattica delle metamorfosi di Vertumno che si trova in Properzio ad una selezione che ha uno scopo: quello della seduzione. Se in Properzio Vertumno si trasforma per il solo gusto di trasformarsi, in Ovidio Vertumno si traveste per amore.

<sup>155</sup> Vd. TARRANT 2000, pp. 425-7, che cita questo come caso di "collaborative interpolation" del testo ovidiano: si tratterebbe di un'interpolazione, spesso molto antica, dei primi lettori e imitatori di Ovidio, sollecitati a intervenire attivamente nel testo sulla scia della fervida immaginazione ovidiana, propensa a liste in cui spesso si assiste ad associazioni e deviazioni impreviste (a proposito si rimanda a TARRANT 1989). Mentre BÖMER 1989, p. 206 non sembra considerare la possibilità dell'interpolazione del verso, MYERS 2009, p. 171 e GALASSO 2000, pp. 119-20 difendono la lezione tradita: non è improbabile che Vertumno, nella sua disperata *militia amoris*, si cali proprio nelle vesti di un *miles*, e del resto sia il soldato che il pescatore sono associati all'idea della caccia e della cattura di una preda. Considerato, invece, quanto si è argomentato nella sezione introduttiva al presente episodio, l'ipotesi di Tarrant sembra la più plausibile: Vertumno originariamente era un dio militare, e per questo un interpolatore, non attento alla selezione elegiaca operata da Ovidio rispetto al modello, dovette trovare strano che mancasse proprio la figura del soldato.

<sup>156</sup> Vd. HAUPT-EHWALD 1966, p. 405, che rileva la raffinata costruzione formale di questa sezione: le prime metamorfosi occupano due versi ciascuna, poi una e infine mezzo, e l'intero elenco si conclude nuovamente con una coppia di versi.

<sup>157</sup> Giustamente BÖMER 1986, p. 206 osserva, infatti, che Ovidio sostituisce *omnis* con *multus*. È come se il poeta volesse sottolineare che Vertumno non si poteva propriamente trasformare in tutto: nello

*figuris*) e 42 (*formas unus vertebar in omnis*).

Quanto a *messor*, il termine si incontra solo qui in tutta la produzione ovidiana. La figura del mietitore che reca con sé un cesto pieno di spighe (*aristas corbe tulit*) è una chiara ripresa di Prop. 4, 2, 28 (*corbis et imposito pondere messor eram*), unica altra occorrenza di *corbis* in poesia dopo Plauto<sup>158</sup>. Nonostante *durus* si incontra spesso in ambito rurale nel significato tradizionale di “forte, robusto”<sup>159</sup>, poco dopo, al v. 647, un sinonimo di *durus* si incontra nel sintagma *rigida manu* in riferimento ai pungoli con cui l’aratore ha spronato i giovenchi. Tutti questi riferimenti sparsi al campo semantico della durezza e della rigidità potrebbero far pensare che Ovidio stia adottando un procedimento simile a quello di Properzio, che, in 4, 2, 23 (*fiam non dura puella*<sup>160</sup>), gioca scherzosamente con le valenze dell’aggettivo *durus*. Propriamente, la statua del dio vuole far intendere che, avvolto dalle vesti di Cos, sembrerà per davvero una fanciulla, e non un uomo virile (a cui allude *durus*) travestito da donna. Contemporaneamente, però, il sintagma *non dura puella* potrebbe richiamare al lettore l’immagine (capovolta) di Cinzia, creando una situazione paradossale: la statua di Vertumno – di certo non malleabile e resistente dal punto di vista della materia – si può trasformare in ciò che una fanciulla elegiaca non sarà mai, ovvero un’amante *non dura*<sup>161</sup>. Del resto, Vertumno, il dio che il lettore ovidiano collega alla statua ‘parlante’ del *vicus Tuscus*, sta per prendere la parola anche nel nostro testo, e per dissuadere la riottosa Pomona dal seguire l’esempio di Anassarete, una *dura puella* trasformata in statua<sup>162</sup>.

Anche la rappresentazione dell’erbaiolo è ripresa da Prop. 4, 2, 25-6 (*da falcem et torto frontem mihi comprime faeno: / iurabis nostra gramina secta manu*), come rende esplicita la presenza in entrambi i testi della corona di fieno<sup>163</sup> che cinge le tempie del dio (*tempora [...] faeno religata recenti*). La forte influenza del modello si riscontra anche nella scelta di *iurares*<sup>164</sup>, che ricorda *iurabis* di Properzio.

---

stesso testo di Properzio, del resto, nonostante le dichiarazioni teoriche, i travestimenti non sono illimitati, dal momento che si tratta sempre, come si è già osservato, di categorie umane.

<sup>158</sup> Vd. MYERS 2009, p. 170.

<sup>159</sup> Vd. MYERS 2009, p. 170 e BÖMER 1986, p. 205.

<sup>160</sup> Per HARDIE [2015] *ad loc.* il duro contadino, prima trasformazione di Vertumno in Ovidio, è l’esatto opposto della prima trasformazione del dio in Properzio.

<sup>161</sup> Così ritiene BOLDRER 1999, p. 106.

<sup>162</sup> Vd. MYERS 2009, p. 170.

<sup>163</sup> A parere di BÖMER 1986, p. 205 una corona di fieno provoca prurito, ed è irrealistico supporre un reale uso. Ma è plausibile, invece, che un simile omaggio venisse fatto dai mietitori alla statua di Vertumno, che non doveva ovviamente avvertire problemi di questo genere.

<sup>164</sup> Si rimanda a MYERS 2009, p. 171 per la discussione circa la lezione *iurares/iurasses*. In accordo con lei, anch’io ritengo che l’imperfetto si accordi meglio con il *poterat* del v. 646 e soprattutto con il



Per l'immagine dell'aratore, invece, Ovidio sembra aver agito in autonomia, come anche per i travestimenti nominati ai vv. 649-50, che il poeta menziona dedicando a ciascuno un verso: quelli del potatore e del raccoglitore di frutti. Tale attenzione conferma la volontà dell'autore di concentrarsi sul mondo agricolo, e rafforza l'impressione di inautenticità del v. 651. Ovidio, infatti, sta agendo proprio in direzione opposta rispetto a quella che indicherebbe il v. 651. Anziché riproporre senza alcuna modifica le metamorfosi elencate in Properzio, o sceglierne solo alcune, egli sta andando ad espandere e a moltiplicare quelle selezionate, di ambito rurale: ciò si constata nella ripresa variata di *da falcem* (Prop. 4, 2, 25) in *falce data*, riferito non più al mietitore, ma al potatore, le cui prerogative vengono accuratamente distinte con il ricorso a vocaboli tecnici di rara occorrenza (*frondator* e *putator*<sup>165</sup>). Così si viene a creare una perfetta consonanza con la stessa Pomona, che poco prima era stata presentata con la falce in mano nell'atto di potare le sue piante. Che sia lei il fine e il centro di tutte le metamorfosi del dio è reso esplicito dall'ultimo travestimento presentato prima di quello in *anus*, quando si dice che con una scala in mano si sarebbe scambiato Vertumno per uno che andasse *lecturus poma*. Qui il gioco etimologico *Pomona/poma* e la corrispondenza tra la dea e i suoi frutti diventano scoperti: sebbene timidamente, sebbene non osi, Vertumno è ovviamente spinto dal desiderio di 'cogliere i frutti di Pomona', concetto che ritorna poco dopo nell'utilizzo di espressioni-chiave, legate al lessico amatorio, quali *aditum*<sup>166</sup> *repperire* e *gaudia capere*. Se quest'ultima *iunctura* viene utilizzata altrove<sup>167</sup> da Ovidio per indicare il soddisfacimento di un desiderio amoroso carpito con la forza, qui essa viene modificata in modo sostanziale – e dunque ribaltata di senso –

---

*putares* del v. 650. Ritengo corretta (come HARDIE [2015] *ad loc.*) anche la scelta di Tarrant di stampare *versasse* al posto del meglio attestato *versare* al v. 646, perché la corona di fieno che Vertumno reca sul capo presuppone di necessità che lo avesse mietuto prima, come del resto si leggeva anche in Prop. 4, 2, 25 (*torto faeno*). È come, cioè, se Ovidio scomponesse in due parti (*faeno recenti* al v. 645 e *gramen versasse* al v. 646) l'espressione del modello. Secondo BÖMER 1986, p. 205, invece, *versasse* si deve alla volontà di un copista di stabilire il corretto rapporto dei tempi nell'azione descritta, ma la lezione originale sarebbe *versare*.

<sup>165</sup> Vd. MYERS 2009, p. 171 e BÖMER 1986, p. 206. In particolare, per *putator*, sembra esserci un gioco di parole con il *putares* del verso precedente, come se Ovidio volesse alludere all'origine concreta del verbo prima del suo significato astratto, nettamente più comune (per questo aspetto si rimanda a TISSOL 1997, pp. 24-5).

<sup>166</sup> Nel linguaggio amatorio, sinonimo dell'*accessus* incontrato al v. 635. Per occorrenze del termine in questo senso, vd. MYERS 2009, p. 172 e BÖMER 1986, p. 206.

<sup>167</sup> Vd. MYERS 2009, p. 172. L'esempio più significativo è costituito da Febo in *Met.* 11, 310, che, come Vertumno, si trasforma in una vecchierella per avvicinarsi a Chione senza creare sospetti: *Phoebus anum simulat praereptaue gaudia sumit* (vd. REED 2013, p. 336).

dall'aggiunta di *spectatae formae*<sup>168</sup>. Vertumno, cioè, si differenzierebbe da tutti gli altri amanti del poema perché sa limitarsi – almeno in prima istanza – alla contemplazione della bellezza di Pomona<sup>169</sup> e non è interessato unicamente a possederne il corpo. Su questo aspetto si tornerà in seguito: per ora basti osservare che, se il comportamento di Vertumno pare si accosti di più a quello di un vero innamorato che non a quello di un Giove capriccioso e violento, non è questo che, alla fine, farà la differenza. Come *extrema ratio* il dio sarà lì lì per ricorrere alla strada della prevaricazione fisica: sarà Pomona a cambiare il corso degli eventi e a segnare la distanza dagli altri trascorsi più o meno simili incontrati nel poema.

Un'ultima considerazione generale si rende opportuna prima di 'cedere la parola' a Vertumno. Si tratta di un'osservazione nata a partire dal passo di Plinio su Pomona che si è già avuto occasione di citare. Prima di riportare il discorso della dea, l'autore spiega il motivo che portò l'uomo a volgere gli occhi al cielo:

Plin. *nat.* 23, 1

Non cessit <i>is [cerealiis] Pomona partesque medicas et pendentibus dedit, non contenta protegere arborumque umbra alere quae diximus, immo velut indignata plus auxili inesse his, quae longius a caelo abessent quaeque postea coepissent; primum enim homini cibum fuisse inde, et sic inducto caelum spectare, pascique et nunc ex se posse sine frugibus.

La capacità dell'uomo di stare eretto – capacità che lo distingue dalla condizione ferina – è un *topos* che si ritrova piuttosto frequentemente nella letteratura antica<sup>170</sup>. Solitamente, però, si tratta di una caratteristica che egli ha fin dalle origini<sup>171</sup>. Nel testo di Plinio, invece, l'uomo sarebbe stato indotto a sollevare gli occhi al cielo per cogliere i frutti dagli alberi, come conseguenza di questa necessità. Insieme a

---

<sup>168</sup> Vd. JOHNSON 1997, p. 369.

<sup>169</sup> Così va inteso il senso di *spectatae formae*, dove *spectata* non è sinonimo di *spectabilis* come propone BÖMER 1986, p. 206, ma si colloca nello stesso campo semantico di *miror* (vd. MYERS 2009, p. 172), e mantiene la sua funzione di participio: più e più volte Vertumno ha contemplato l'amata, con il gesto tipico dell'innamorato.

<sup>170</sup> Vd. Ov. *Met.* 1, 85-7 (*pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus*), Sall. *Catil.* 1, 1 (*Omneis homines, qui sese student praestare ceteris animalibus, summa ope niti decet, ne vitam silentio transeant veluti pecora, quae natura prona atque ventri oboedientia finxit*), Cic. *leg.* 1, 26 (*Nam cum ceteras animantes abiicisset ad pastum, solum hominem erexit et ad caeli quasi cognationis domiciliique pristini conspectum excitavit, tum speciem ita formavit oris, ut in ea penitus reconditos mores effingeret*).

<sup>171</sup> Così sembra suggerire proprio Ov. *Met.* 1, 85-7 (vd. *supra*), nel parlare della creazione dell'uomo da parte di Prometeo. Ma in quel caso Ovidio sta seguendo il mito del demiurgo Prometeo, che doveva per forza creare l'uomo già perfetto dall'inizio. In contesti dove si può permettere uno 'sguardo un po' più storico' il poeta, invece, più volte fa accenno allo stato semi-ferino in cui viveva l'uomo primitivo, anche fisicamente non dissimile dalle bestie.

Lucrezio<sup>172</sup> e – per certi aspetti<sup>173</sup> – allo stesso Ovidio, dunque, egli sembra sposare una teoria evoluzionistica della specie umana.

Non possiamo sapere se la tradizione testimoniata da Plinio fosse attestata altrove. Di certo, però, ciò serve a connettere ancora di più Pomona con il progresso dell'uomo verso la civilizzazione<sup>174</sup>: lei pose i frutti in cima agli alberi, lei decise di recintare il suo giardino, lei si dedica ad un settore come quello della viticoltura, dove maggiormente si esercita l'intelligenza umana. Ecco allora che anche Vertumno, innamorato di Pomona, percorre nelle sue tappe di avvicinamento alla dea una sorta di 'progresso intellettuale' costante: egli assume i più ingegnosi travestimenti per poter godere della vista dell'amata e, dopo questa sorta di 'training', è pronto per entrare nel giardino della sua *domina*, di colei che della piramide rurale occupa il vertice. Si può proprio dire, con Plinio, che Pomona raffina e stimola l'intelletto a guardare in alto, portandolo a cogliere i frutti più difficili da raggiungere e più degni di essere conquistati (si ricordi *lecturum poma* del v. 650 e *ut caperet spectatae gaudia formae* del v. 563). Del resto, non è una novità, dopo quanto si è osservato per il rozzo Polifemo, che l'amore, per Ovidio, sia il più potente stimolo verso il miglioramento di se stessi e il progresso del genere umano.

## 4.2 Il discorso di Vertumno

### 4.2.1 Una dichiarazione d'amore 'camuffata'

Una volta introdotti i protagonisti della storia e narrato dell'innamoramento di Vertumno per Pomona, Ovidio entra nel cuore del racconto, descrivendo il travestimento in vecchina che il dio adotta per rivolgersi finalmente a Pomona:

Ov. *Met.* 14, 654-60

Ille etiam picta redimitus tempora mitra,  
innitens baculo, positus per tempora canis,  
ad simulavit anum: cultosque intravit in hortos  
pomaque mirata est "tanto"que "potentior!" inquit  
paucaque laudatae dedit oscula, qualia numquam  
vera dedisset anus, glaebaque incurva resedit

---

<sup>172</sup> Vd. *Lucr.* 5, 933ss.

<sup>173</sup> Progresso verso la civilizzazione che, in *Ars* 2, 473-80 e *Fast.* 4, 107-14, Ovidio sembra condividere, rifacendosi al modello lucreziano di un'umanità primitiva e semi-ferina.

<sup>174</sup> Da questo punto di vista, risulterebbe anche sfumata la contrapposizione tra Pomona divinità dei frutti prima (Plinio) o dopo (Ovidio) l'introduzione dell'agricoltura che si era già notata: la dea assiste il rapporto dell'uomo con i prodotti della terra in tutte le fasi del suo progresso verso la civiltà.

suspiciens pandos autumni pondere ramos.

La trasformazione in *anus* è un classico ovidiano, utilizzato dalle più svariate divinità per ingannare, punire o mettere alla prova gli ignari personaggi<sup>175</sup>. Si può addirittura individuare la presenza di una *iunctura* apposita che ricorre in Ovidio in tali contesti, *simulare anum*<sup>176</sup>. Nella descrizione dell'*anus*, è possibile individuare degli elementi costanti<sup>177</sup> che ritornano anche qui: i capelli bianchi, requisito essenziale; il *baculum*, termine ripreso da Prop. 4, 2, 39, dove indica il bastone del pastore (*pastor me ad baculum possum curvare*), e ricorrente anche in una simile *iunctura* in *Fast.* 1, 177 per Giano (*incumbens baculo*); il fazzoletto in testa, chiamato *mitra*, da non confondersi con il turbante delle Baccanti, che tuttavia compare proprio in questa accezione in Prop. 4, 2, 31 (*cinge caput mitra, furabor Iacchi*<sup>178</sup>).

La 'popolarità' del travestimento risiede nel fatto che l'*anus* è la figura rassicurante per eccellenza, di cui la vittima prescelta dal dio si fida ciecamente<sup>179</sup>: può trattarsi della madre, come accade nel caso del Sole, che così si introduce nelle stanze di Leucotea (*Met.* 4, 218-9), o della nutrice, come fa Giunone, che con tali sembianti si presenta a Semele (*Met.* 3, 275-8). Se anche si tratta di una sconosciuta, come succede nel nostro caso, l'*anus* è sempre una figura sia rispettabile – in ragione dell'avanzata età – che protettiva, ed è forse per questo motivo che viene scelta da Vertumno: egli vuole cercare di convincere Pomona che ricambiare l'amore di chi la ama è la scelta più saggia e che non le arrecherà alcun male<sup>180</sup>. Nel caso di

---

<sup>175</sup> Su di esso può aver inciso il modello di Aletto che in Verg. *Aen.* 7, 416-9 si presenta a Turno nelle vesti di una vecchietta. Per la ripresa del motivo virgiliano, vd. Barchiesi in BARCHIESI-ROSATI 2007, pp. 167-8.

<sup>176</sup> Vd. Apollo che vuole impadronirsi di Chione in *Met.* 11, 310 (*Phoebus anum simulat praereptaque gaudia sumit*) e i testi citati alla nota successiva.

<sup>177</sup> Vd. Atena in *Met.* 6, 26-7, che vuole mettere in guardia Aracne (*Pallas anum simulat: falsosque in tempora canos / addit et infirmos, baculo quos sustinet, artus*) e Cerere in *Fast.* 4, 517-8 (*simularat anum mitraque capillos / presserat*). La descrizione più ricca di dettagli si ha per Giunone, falsa nutrice di Semele, in Ov. *Met.* 3, 275-7: *simulavit anum posuitque ad tempora canos / sulcavitque cutem rugis et curva trementi/ membra tulit passu; vocem quoque fecit anilem*. Per un confronto tra questi passi, vd. SCHMITZER 2001, pp. 131-2 e FRINGS 2005, pp. 56-7.

<sup>178</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 207, che, smentendo un simile parallelismo e sostenendo che si tratti di un semplice fazzoletto per i capelli, segnala *Fast.* 3, 669, dove l'anziana Anna di Bovillae è *levi mitra canos redimita*. Non così MYERS 2009, p. 172, che propende per il turbante orientale portato dalle seguaci di Bacco.

<sup>179</sup> Un po' diverso il caso di Giove, che si presenta a Callisto con l'aspetto di Diana (*Met.* 2, 425, *induitur faciem cultumque Dianae*). Anche in questo caso, però, si tratta dell'ultimo personaggio che poteva suscitare sospetti nella giovane ninfa.

<sup>180</sup> E questo lo differenzia sia dagli altri dei che pure si travestono in vecchina, e che di solito passano immediatamente alla violenza appena ne hanno l'opportunità (vd. JOHNSON 1997, p. 369), sia dalle vecchie *lenae* della poesia elegiaca (come ritiene debba essere visto il travestimento di Vertumno HAUPT-EHWALD 1966, p. 406), che consigliavano la *puella* solo sulla base del vantaggio economico e contro la logica dell'amore (vd. MYERS 1996). Vd. Barchiesi in BARCHIESI-ROSATI 2007, p. 168 per

Vertumno, la trasformazione potrebbe anche suggerire un'ironica interpretazione del nome del dio da *Vert-anus*<sup>181</sup>. Vale la pena di aggiungere, a questo proposito, che, in *Fast.* 6, 399ss., è un'anziana donna che spiega ad Ovidio il significato del nome di Vertumno e gli descrive l'aspetto del Velabro prima della bonifica. Che non si voglia insinuare il dubbio che, sotto le spoglie di questa vecchietta, si celi il dio stesso, intervenuto a narrare le proprie prerogative come nel modello properziano?

Poiché il giardino di Pomona era stato descritto ai versi precedenti come il luogo in cui ella cercava protezione da assalti violenti provenienti dall'esterno, l'ingresso di Vertumno *cultos in hortos* – laddove è da notare ancora una volta l'attenzione posta all'armonia del frutteto – è stato letto<sup>182</sup> in chiave erotica, come prefigurazione di ciò che presto accadrà. Subito dopo, *poma mirata est* sottolinea l'ammirazione che il dio, anzi, la vecchietta (Ovidio cambia subito il genere del participio, concordandolo al femminile) dimostra per i frutti del giardino e – per metonimia – per Pomona stessa. *Mirror*, infatti, riagganciandosi al *spectatae gaudia formae* del v. 653, insiste per la seconda volta su un'azione che è tipica dell'innamorato: la contemplazione dell'oggetto dei propri desideri, in questo caso simboleggiato dai *poma*<sup>183</sup>. Alla contemplazione, però, questa volta Vertumno fa seguire i fatti, e osa rivolgere la parola a Pomona, lodandone il lavoro (*tanto potentior*). Tarrant ipotizza che sia caduto un verso, e diversi<sup>184</sup> hanno tentato di modificare *potentior*, in modo tale che l'attributo possa assumere un senso più coerente con il contesto.

Dopo l'esclamazione ammirata, Vertumno non attacca subito il suo discorso, ma ne approfitta, con una nota quasi comica, per dare qualche bacio<sup>185</sup> a Pomona, come

---

l'analogia tra questi finti camuffamenti da vecchina e le figure delle consigliere anziane sia nella commedia che nell'elegia.

<sup>181</sup> Vd. MYERS 2009, p. 172, che ritiene questa una ripresa scherzosa dell'etimologia properziana *Vert-annus* (Prop. 4, 2, 11) e si rifà a Paul. *Fest.* p. 6 per mostrare come *anus/annus* fossero due parole facilmente confondibili e per questo ritenute collegate tra loro: *anus dicta est ab annorum multitudine, quoniam antiqui non geminabant consonantes*.

<sup>182</sup> Vd. MYERS 1994b, p. 229 e SEGAL 1969, pp. 68-9.

<sup>183</sup> Per la metafora dei *poma* come oggetto del desiderio amoroso, frequentissima ancora oggi, vd. Ov. *Ars* 3, 576 (*quae fugiunt, celeri carpite poma manu*) e *Her.* 4, 29-30 (*est aliquid, plenis pomaria carpere ramis, / et tenui primam delegere ungue rosam*), in cui l'immagine viene usata da Fedra per assicurare ad Ippolito – nel suo caso in modo poco verosimile – che sarà il primo a carpire i frutti del suo amore.

<sup>184</sup> Vd. MYERS 2009, p. 172. Tra le congetture riportate, quella più probabile sembra anche a me *peritior*, che si collegherebbe bene, come nota la studiosa, con la solerzia e l'alacrità (*sollertius, studiosior*) che caratterizzano Pomona. Non prende posizione, invece, HARDIE [2015] *ad loc.*, secondo il quale *tanto* + comparativo è da mantenere per il tono colloquiale che caratterizza il discorso della vecchina, ma ritiene poco soddisfacenti le proposte avanzate per emendare *potentior*.

<sup>185</sup> TARRANT 2004, p. 436 sospetta che *pauca* non sia lezione originale. Anche a parere di BÖMER 1986, p. 207 non si può presumere che *pauca* sia attributo di *oscula*, perché la frase perderebbe significato (il dio innamorato non può dare solo pochi baci all'amata!). Perciò *pauca* andrebbe inteso

certo una vera vecchina non avrebbe fatto<sup>186</sup>. La stessa situazione era stata descritta anche in *Met.* 2, 430-1, quando Giove, similmente a Vertumno, dà a Callisto baci non confacenti all'aspetto che ha assunto, quello di Diana, al cui seguito la ninfa apparteneva (*et oscula iungit, / nec moderata satis nec sic a virgine danda*). Un po' diverso, invece, il caso del Sole in *Met.* 4, 226, laddove il dio bacia Leucotoe senza che tale gesto possa suscitare alcun sospetto, perché si era trasformato nella madre di lei (*ergo ubi ceu mater carae dedit oscula natae*). In tutti e tre i casi, tuttavia, un dio inganna la fanciulla di cui si è invaghito strappandole dei baci che, di solito, preludono alla violenza. Il parallelismo ha indotto alcuni studiosi a rintracciare anche qui una spia delle reali intenzioni di Vertumno, e a limitarne drasticamente la portata positiva. A tali osservazioni non si può che rispondere, ancora una volta, che il poeta sta conducendo un sapiente gioco in cui alterna tratti innovativi ad altri costanti. Da una parte, infatti, si riproduce senza variazioni uno schema nel quale il lettore si era già imbattuto; dall'altra, però, Ovidio introduce alcuni 'segnali' che turbano il sistema: Pomona ninfa 'atipica' dedita al giardinaggio, Vertumno dio 'atipico' desideroso di essere ricambiato, ambientazione 'atipica' in un orto ben coltivato.

Un particolare insolito, del resto, ci viene offerto subito dopo, con la scena della presunta vecchina che, da vera attrice qual è, si siede a riposare e osserva<sup>187</sup> con interesse gli alberi carichi dei frutti autunnali<sup>188</sup> (con un'ulteriore ripresa di *mirata est poma* e del suo doppio significato). Vertumno non ha fretta di svelarsi e prendersi con la forza ciò che vuole, ma si appresta a recitare con calma la sua commedia:

Ov. *Met.* 14, 661-6

Ulmus erat contra speciosa nitentibus uvis:  
 quam socia postquam pariter cum vite probavit,  
 "at si staret" ait "caelebs sine palmite truncus,  
 nil praeter frondes, quare peteretur, haberet;  
 haec quoque, quae iuncta est, vitis requiescit in ulmo:  
 si non nupta foret, terrae acclinata iaceret.

---

come oggetto di *laudare*. Allo studioso tedesco, sempre attento al realismo della scena, si potrebbe controbattere che proprio per non tradirsi Vertumno non poteva riempire di baci l'amata: gliene sfugge qualcuno perché non riesce a trattenersi.

<sup>186</sup> Vd. ROSATI 1983, p. 106.

<sup>187</sup> Viene da ricordare qui anche il passo di Plinio (*nat.* 23, 2) già citato poco sopra riguardo all'uomo che guarda per la prima volta in alto per cogliere i frutti dagli alberi.

<sup>188</sup> Tale riferimento può essere un altro gioco di parole assonanti con il nome di Vertumno, anche se l'autunno carico di frutti succosi, a volte anche personificato, compare spesso nella poesia che celebra la ricchezza della campagna, come in Hor. *Ep.* 2, 18-19: *decorum mitibus pomis caput / Autumnus agris extulit*.

L'olmo era una delle piante più usate in viticoltura per sostenere la vite<sup>189</sup>, e offre a Vertumno il pretesto per iniziare il suo discorso con un esempio familiare a Pomona, che si prestava assai bene ai suoi scopi: come la vite, senza il sostegno dell'olmo, non riuscirebbe a portare a maturazione i suoi frutti, perché il peso la schiaccerebbe a terra privando l'uva del calore del sole, così l'olmo, senza la vite, sarebbe una pianta bella, sì, ma inutile. Il passo è caratterizzato dall'abbondanza di termini che rimandano alla sfera coniugale. Già prima che Ovidio lasci la parola a Vertumno, si dice che egli loda l'olmo *vite cum socia*, vocabolo che ritorna poi in riferimento al possibile compagno di Pomona al v. 678 (*tori socium*). Quindi, nel discorso del dio, l'olmo privo della vite è chiamato *caelebs*; la vite priva dell'olmo è *non nupta*<sup>190</sup>, ma nel suo abbraccio, *iuncta in ulmo*, riposa, *requiescit*<sup>191</sup>.

Tale associazione non è di per sé una novità, perché l'unione tra le due piante è spesso descritta con immagini e vocaboli tratti dal lessico matrimoniale<sup>192</sup>. Specularmente, però, essa diviene anche il simbolo del legame tra i due coniugi, come si constata in una strofa del carme 62 di Catullo, che è bene leggere in unione con quella che la precede, di cui costituisce la risposta:

Catull. 62, 42-50

[Puellae]  
 Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,  
 ignotus pecori, nullo convolsus aratro,  
 quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber;  
 multi illum pueri, multae optavere puellae:  
 idem cum tenui carptus defloruit ungui,  
 nulli illum pueri, nullae optavere puellae:  
 sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est;  
 cum castum amisit polluto corpore florem,

<sup>189</sup> Vd. MYERS 2009, p. 173, che cita Plin. *nat.* 17, 200 (*prima omnium ulmus*). Nelle *Georgiche*, l'unione tra le due piante è citata proprio in apertura in 1, 2-3 (*ulmisque adiungere vitis / conveniat*), e ritorna poi varie volte, tra cui in 2, 221 (*illa tibi laetis intextet vitibus ulmos*). Anche in Prop. 4, 2, 17-8 appare un *insitor*, che proprio con una corona di frutti (*pomosa corona*) scioglie i suoi voti alla statua del dio.

<sup>190</sup> Parte della tradizione riporta anche qui *iuncta*, ma *nupta* viene preferito per non creare una fastidiosa ripetizione con il verso precedente e per rendere maggiormente esplicito il contesto matrimoniale (vd. GALASSO 2000 p. 1546).

<sup>191</sup> Per le connotazioni erotiche del verbo, vd. MYERS 2009, p. 174, che riporta Ov. *Am.* 1, 5, 25-6 (*lassi requievimus ambo*) e Tib. 3, 6, 53-4 (*quam vellem tecum longas requiescere noctes / et tecum longos pervigilare dies*). In *Met.* 10, 556 Venere invita Adone a riposare con lei all'ombra di un albero (*libet hac requiescere tecum*) e la descrizione della posa allacciata dei due amanti sembra ricordare l'abbraccio tra vite e olmo: (*et requievit humo pressitque et gramen et ipsum / inque sinu iuvenis posita cervice reclinis*) (*Met.* 10, 557-8).

<sup>192</sup> Vd. Cat. *agr.* 32, 2 (*arbores facito uti bene maritae sint*), Hor. *Epod.* 2, 9-10 (*adulta vitium propagine / altis maritat populos*), Hor. *Carm.* 2, 15, 4-5 (*platanusque caelebs / evincet ulmos*) e 4, 5, 30 (*vitem viduas ducit ad arbores*). Per questo aspetto, vd. HUNT 2010, che ne fa il centro dell'interpretazione di tutto l'episodio.

nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.

Catull. 62, 52-61

[Pueri]

Ut vidua in nudo vitis quae nascitur arvo,  
numquam se extollit, numquam mitem educat uvam,  
sed tenerum prono deflectens pondere corpus  
iam iam contingit summum radice flagellum;  
hanc nulli agricolae, nulli coluere iuveni:  
at si forte eadem est ulmo coniuncta marito,  
multi illam agricolae, multi coluere iuveni:  
sic virgo dum intacta manet, dum inculta senescit;  
cum par conubium maturo tempore adepta est,  
cara viro magis et minus est invisa parenti.

Come il nostro episodio si gioca sulla contrapposizione tra la ritrosia di Pomona, non interessata all'amore, e la tenacia con cui Vertumno cerca di persuaderla a cedere al richiamo dell'*eros*, così, nell'alternanza tra fanciulle e fanciulli che si spartiscono il canto nell'imeneo catulliano, le prime, titubanti e spaventate, fanno un elogio della verginità e della vita pre-matrimoniale, mentre i secondi mettono in luce le gioie dell'unione coniugale. Questi paragonano la fanciulla rimasta nubile (chiamata significativamente *inculta*) alla vite non maritata (*vidua*), che, carica del peso dei suoi grappoli, si curva fino a terra, incapace di portare i frutti a maturazione, abbandonata da tutti e inutile. Al contrario, la ragazza che, al momento opportuno (*maturo tempore*), sceglie di sposarsi e non spreca la sua giovinezza è come la vite che si accompagna all'olmo (*ulmo coniuncta marito*), produttiva e feconda. Come si può notare, la corrispondenza tra *virgo* e *vitis* è tale per cui alla prima sono attribuite immagini proprie del mondo della viticoltura, alla seconda della vita coniugata o non coniugata. Questo perfetto parallelismo è lo stesso che si incontra nel nostro episodio, ed è alquanto probabile che, pur trattandosi di un immaginario condiviso, Ovidio abbia voluto alludere al testo di Catullo<sup>193</sup>. Lo fa pensare anche la constatazione che la strofa riportata segue a quella cantata dalle fanciulle intimorite, che paragonano la verginità della *puella* ad un fiore chiuso in un giardino, desiderato da tutti finché lo si ammira da lontano e destinato ad appassire presto non appena lo si coglie. Questo, normalmente, è proprio il destino a cui vanno incontro le figure femminili del poema ovidiano, ma non le donne sposate, come assicurano i giovani che rispondono alle paure delle vergini con la similitudine della vite e dell'olmo. Se Pomona, dunque, si era chiusa nel suo *hortus* perché timorosa di rustici corteggiatori,

---

<sup>193</sup> Condivide questa opinione MYERS 1994b, pp. 233-4.



l'*incipit* del discorso di Vertumno, riallacciandosi ad un testo come l'imeneo di Catullo, sposta l'orizzonte di riferimento in un territorio decisamente più sicuro e tranquillo, perché ci fa capire che il dio non mira solo alla conquista di Pomona, ma ad un'unione duratura nel tempo. Ciò diventa evidente subito dopo, quando Vertumno, rifacendosi all'esempio appena illustrato, così riprende Pomona:

Ov. *Met.* 14, 667-74

tu tamen exemplo non tangeris arboris huius  
concubitusque fugis nec te coniungere curas.  
Atque utinam velles! Helene non pluribus esset  
sollicitata procis nec quae Lapitheia movit  
proelia nec coniunx †timidi aut audacis† Ulixi.  
Nunc quoque, cum fugias averserisque petentes,  
mille viri cupiunt et semideique deique  
et quaecumque tenent Albanos numina montes.

Il rimprovero di Vertumno è organizzato secondo una struttura ad anello: agli esempi mitici nel mezzo si accompagnano, all'inizio e alla fine, espressioni quasi topiche con cui il dio, rivolgendosi direttamente alla ninfa, l'accusa di freddezza e insensibilità (*non tangeris*). Più nello specifico, *concubitusque fugis nec te coniungere curas* è richiamato alla fine da *fugias averserisque petentes*<sup>194</sup>, che, a sua volta, riprende alla lettera *Met.* 1, 478, quando, di Dafne, si diceva *illa aversata petentes*. Sebbene sia senza paralleli<sup>195</sup>, invece, *concubitusque fugis* ricorda il *conubia fugit Circes*, riferito a Glauco, di *Met.* 14, 69. La desiderabilità di Pomona, che la avvicina alle tante ninfe del poema, diventa nel suo caso addirittura iperbolica, almeno agli occhi dell'innamorato Vertumno: *mille viri cupiunt et semideique deique* corteggiano la dea, dove i tanti pretendenti annoverano, con una *climax* ascendente, uomini, semidei e dei, specificamente localizzati sui monti Albani.

Anche qui viene ripreso un *topos* che il lettore ovidiano ha già incontrato in svariati casi, e da ultimo nei racconti di Scilla (*Met.* 13, 735, *multi illum petiere*) e Pico (*Met.* 14, 327-8, *illum montana petebant / numina*). Nel modo in cui viene formulato, però, si può ancora intravedere sullo sfondo una qualche reminiscenza del carne 62 di Catullo, laddove il fiore appena spuntato viene presentato dal coro delle fanciulle come l'oggetto del desiderio di tutti (v. 42, *multi illum pueri, multae optavere puellae*), mentre il fiore colto, ormai appassito, giace abbandonato (v. 44,

---

<sup>194</sup> A parere di SCHEID-SVENBRO 2011, pp. 5-8 si nasconderebbe qui un'altra allusione al nome di Vertumno, che si appresta a persuadere Pomona: "far cambiare opinione" si può dire, infatti, con l'espressione *mentem alicui vertere*.

<sup>195</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 209.

*nulli illum pueri, nullae optavere puellae*)<sup>196</sup>. Non la pensano così, ovviamente, i ragazzi, per i quali, come si è già avuto modo di osservare, è la vergine non maritata che, paragonata a una vite senza sostegno, spreca i suoi frutti e rimane sola (v. 53, *hanc nulli agricolae, nulli coluere iuveni*), mentre quella che si accompagna ad un consorte verrà sempre amata (v. 55, *multi illam agricolae, multi coluere iuveni*).

Passando ai tre esempi mitologici offerti da Vertumno, essi rilevano nel dio una perfetta conoscenza della mitologia greca, la cui plausibilità, considerando che siamo in un contesto arcaico come quello del Lazio primitivo, viene messa in dubbio da Bömer<sup>197</sup>. Myers<sup>198</sup>, invece, critica la natura degli esempi proposti, che non le appaiono adatti per una ninfa riottosa, e ne deduce l'incapacità di Vertumno come oratore. Entrambe le critiche, per ragioni diverse, appaiono piuttosto discutibili. Per quanto riguarda l'inverosimile erudizione mitologica attribuita a Vertumno, che a sua volta Pomona non avrebbe avuto le adeguate conoscenze per apprezzare, bisogna considerare che l'intero poema, soprattutto in questa sezione conclusiva, presenta un'osmosi tra mondo latino e mondo greco, del quale il primo si appropria ponendosi in continuità con esso e semmai, alla fine, superandolo. Inoltre, caratteristica peculiare di gran parte della produzione poetica ovidiana è quella di modernizzare i personaggi del mito, calandoli in un contesto elegiaco: da questo punto di vista, è normale che Vertumno lusinghi la sua bella paragonandola alle grandi eroine del passato, procedimento che si incontra tante volte nella poesia elegiaca romana<sup>199</sup>.

Per ciò che concerne, invece, la scelta di Elena, Ippodamia e Penelope, vi è un dato che le accomuna e che sta alla base della selezione, per nulla ingenua, operata da Vertumno: tutte e tre sono donne sposate che accesero contese sfociate in veri e propri conflitti armati<sup>200</sup>. Elena, nientemeno che la donna più bella del mondo, ancor prima di divenire la causa scatenante della guerra di Troia, era stata oggetto delle mire di più pretendenti; l'avvenenza di Ippodamia aveva provocato, proprio il giorno

---

<sup>196</sup> La reminiscenza viene sfruttata da Ovidio anche nell'episodio di Narciso in *Met.* 3, 353 (*multi illum iuvenes, multae cupiere puellae*) e 355 (*nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae*), in cui si riprende la stessa opposizione lessicale con *variatio*.

<sup>197</sup> BÖMER 1986, p. 209.

<sup>198</sup> MYERS 2009, pp. 174-5.

<sup>199</sup> Per quanto riguarda le eroine qui citate, Cinzia è paragonata a Laodamia in *Prop.* 2, 2, 9-10, a Elena in 2, 3, 32ss. e a Penelope (per contrasto) in 2, 9, 3-4.

<sup>200</sup> Una scelta di eroine basata su un simile criterio si ha anche in *Ov. Am.* 2, 12, 16ss., dove si ritrovano ancora Elena e Laodamia, ma al posto di Penelope c'è Lavinia. Analogamente, in *Prop.* 2, 6, 15ss., tra le donne che scatenarono una guerra, si incontra la stessa coppia Elena-Laodamia, mentre Penelope è associata poco dopo alla moglie di Admeto per la sua fedeltà (v. 23, *felix Admeti coniunx et lectus Ulixi*).

delle sue nozze, *Lapitheia proelia*, diffusamente raccontati da Ovidio in *Met.* 12, 210-535; il vincolo coniugale con Penelope, infine, era stato riaffermato vittoriosamente da Ulisse mediante la strage dei proci. Come si può notare, il nome delle tre donne viene fatto secondo una progressione precisa, che colloca le lotte accese per loro rispettivamente prima, durante e dopo la celebrazione delle nozze. Vertumno, dunque, pone l'amata nel rango di donne illustrissime, degne di essere sposate e per cui vale la pena lottare sempre. Già questo fa intuire come le sue intenzioni nei confronti di Pomona non siano quelle che normalmente le divinità mostrano nei riguardi di tutte le altre ninfe, prese con la forza e poi abbandonate: lo stesso Vertumno si curerà di sottolinearlo nel prosieguo del suo discorso.

Prima di passare oltre, non si può ignorare una questione testuale che ancora sembra non aver trovato una soluzione soddisfacente<sup>201</sup>: quella di *timidi aut audacis Ulixi* del v. 671, riportato da Tarrant e Anderson<sup>202</sup> tra *cruces*. Nonostante la tradizione riporti concordemente il verso (le uniche oscillazioni si hanno tra *aut/haud/atque*), la critica è concorde nel ritenere *timidi* corrotto. Se, infatti, lo stesso Ulisse si definisce *audax orator* in *Met.* 13, 196, *timidi* ha creato parecchie perplessità, perché dovremmo supporre che Vertumno si stia interrogando su una questione che esula dal contesto: se Ulisse sia un eroe audace o piuttosto codardo. Si trattava di un tema già presente, *in nuce*, in numerosi luoghi della letteratura greca<sup>203</sup>, e che conobbe un importante sviluppo in ambito oratorio, soprattutto per la contrapposizione tra Aiace e Ulisse nell'*armorum iudicium*: in *Rhet. Her.* 2, 29, ad

<sup>201</sup> Vd. MEYRS 2009, p. 175, TSITSIOU-CHELIDONI 2006, p. 402 e HARDIE [2015] *ad loc.* Se Riese ha avanzato l'ipotesi troppo fantasiosa *nimum tardantis Ulixi* e Postgate quella altrettanto improbabile *tarde remeantis*, POSSANZA 2002, per salvare *audax*, e per ridare a Penelope maggiore centralità nel verso, ha suggerito *coniunx prudens audacis Ulixi*: tutte e tre le congetture sono guardate con un certo favore da HARDIE [2015] *ad loc.* Una certa plausibilità potrebbe avere la proposta dell'Heinsius, che legge *timidis audacis Ulixi*, preferita da HAUPT-EHWALD 1966, p. 407 e respinta da HARDIE [2015] *ad loc.* Ciò significherebbe che Ulisse sarebbe audace solo con i vigliacchi, che si potrebbero identificare con i proci stessi; secondo Hardie, però, un simile sarcasmo qui sarebbe fuori luogo. Recentemente TSITSIOU-CHELIDONI 2006, rifacendosi ad *Ov. Am.* 2, 12, 16ss., in cui Lavinia viene menzionata accanto a Elena e Laodamia per l'alto numero dei pretendenti che ne desideravano la mano, e dopo aver dimostrato che *coniunx* significa sia "sposa" che "sposa promessa, desiderata", propone la lezione *coniunx Turni aut audacis Ulixi*. Se pure il vocabolo può essere usato ora con l'una, ora con l'altra accezione, sembra strano, però, che tali accezioni esso le assuma contemporaneamente, nella stessa frase, per indicare sia lo stato di sposa desiderata nel caso di Lavinia sia quello di moglie vera e propria nel caso di Penelope. Lavinia, inoltre, risulterebbe essere l'unico esempio mitologico della serie per il quale non viene spesa alcuna parola oltre al nome, senza contare che spezzerebbe la progressione cronologica prima-durante-dopo la celebrazione delle nozze che si è appena individuata per la menzione in successione delle altre tre eroine.

<sup>202</sup> Il filologo ipotizza in apparato, al posto di *timidi*, la presenza di un nome proprio o di un sostantivo come *Tyrii* o *Sichaei* (ANDERSON 1985, p. 351).

<sup>203</sup> Per una discussione ragionata dei vari passi, vd. TSITSIOU-CHELIDONI 2006, pp. 401ss.

esempio, il re di Itaca viene espressamente definito un *homo timidus*. Tuttavia, perché mai Vertumno – ci si chiede – dovrebbe soffermarsi su un simile dibattito che, se anche esistente, sviava la sua interlocutrice dal cuore del discorso, ovvero il gran numero di corteggiatori delle eroine menzionate<sup>204</sup>?

Della presunta vigliaccheria di Ulisse e dell'*armorum iudicium* si occupa diffusamente<sup>205</sup> anche Ovidio nella lunga sezione che – come è noto – egli dedica all'episodio della contesa tra i due eroi, in *Met.* 13, 1-381. È proprio in questo contesto che Ulisse si definisce *audax orator*, in risposta alle accuse di Aiace, nel cui discorso *timidus*, in riferimento all'avversario, si incontra tre volte<sup>206</sup>. Si potrebbe pensare, di conseguenza, che *timidi aut audacis Ulixi* rappresenti solo una veloce parentesi su una *vexata quaestio* alla quale il poeta aveva dedicato tanto spazio qualche centinaio di versi prima: si tratterebbe, cioè, di un ammicco di Ovidio al lettore. Tuttavia, una risposta del genere pare troppo semplicistica, e forse l'unico modo per salvare il testo tradito potrebbe essere cercare di capire se il definire Ulisse audace o codardo abbia un senso in relazione al contesto specifico in cui ci troviamo. Fu per partecipare alla guerra di Troia che l'eroe lasciò sola la consorte: ma questo atto, che condannò Penelope ad una solitudine prolungata e alle insidie dei proci, fu un atto di coraggio o di codardia? Dipende dai punti di vista.

Nella prima epistola delle *Heroides*, la regina rimprovera allo sposo che la notizia della sua audacia in guerra le ha fatto temere per la sua vita, ma ammette sollevata che la cautela dimostrata dal marito l'ha salvata dal rimanere vedova:

Ov. *Her.* 1, 41-4

Ausus es – o nimium nimiumque oblite tuorum! –  
Thracia nocturno tangere castra dolo  
totque simul mactare viros, adiutus ab uno!  
At bene cautus eras et memor ante mei!

Per un voluto parallelismo, Ulisse si ricorda di Penelope quando preserva la propria vita usando la sua astuzia, e non se ne ricorda quando la mette a rischio per dimostrare il proprio valore. Per la moglie abbandonata, dunque, Ulisse è coraggioso quando non si espone al pericolo (perché pensa a lei e a ritornare a casa) e vile quando osa troppo (*o nimium nimiumque!*). Da questa prospettiva, dunque, considerando che tra pochi versi Vertumno si proclamerà disposto a stare sempre

---

<sup>204</sup> Vd. TSITSIOU-CHELIDONI 2006, pp. 400-1.

<sup>205</sup> Per le singole occorrenze, vd. TSITSIOU-CHELIDONI 2006, p. 402.

<sup>206</sup> Vd. *Met.* 13, 38, 111 e 115.

accanto all'amata e a non abbandonarla mai, il richiamo al valore da attribuire alla lunga assenza di Ulisse (eroismo o vigliaccheria?) può essere meno fuori dal contesto di quanto potrebbe sembrare all'inizio: ogni assenza, infatti, in un'ottica elegiaca, si configura sempre come un atto di viltà e non di coraggio, con un ribaltamento rispetto ai valori eroici tradizionali. Resta il fatto che, di fronte all'impossibilità di stabilire se il testo sia sano o no, la scelta delle *cruces* rimane l'unica sicura.

Terminata la sua *captatio benevolentiae*, Vertumno – che non è affatto un oratore inesperto – colloca se stesso al vertice della *climax* dei pretendenti:

Ov. *Met.* 14, 675-83

Sed tu, si sapias, si te bene iungere anumque  
hanc audire voles, quae te plus omnibus illis,  
plus, quam credis, amo: vulgares reice taedas  
Vertumnumque tori socium tibi selige! Pro quo  
me quoque pignus habe (neque enim sibi notior ille est,  
quam mihi). Nec passim toto vagus errat in orbe,  
haec loca sola colit; nec, uti pars magna procorum,  
quam modo vidit, amat: tu primus et ultimus illi  
ardor eris, solique suos tibi devovet annos.

Con il v. 675 l'*anus* dirige l'attenzione di Pomona su uno in particolare dei suoi numerosi pretendenti, Vertumno, calandosi quasi nella parte della *lena*. Ciò che rende piuttosto singolare la situazione, tuttavia, è che qui la *lena* e il candidato da lei favorito vengano a coincidere, all'insaputa di Pomona, alle cui spalle Vertumno si diverte ad alludere alla verità con dei doppi sensi che l'ignara ninfa non può cogliere, e che mirano a creare un'ironica complicità con il lettore. Tale stratagemma<sup>207</sup> sembra quasi ribaltare scherzosamente Prop. 4, 2, 20, in cui così la statua della divinità si appellava al suo interlocutore: *de se narranti tu modo crede deo!*

Innanzitutto, ai vv. 676-7, l'*anus* si definisce come “colei che ti ama più di tutti gli altri, più di quanto credi” (*quae te plus omnibus illis, plus, quam credis, amo*); in secondo luogo, ai vv. 678-80, ella invita la ninfa a prenderla come garante di Vertumno (*pro quo / me quoque pignus habe*), dal momento che “egli non è più noto a se stesso di quanto lo sia a me” (*neque enim sibi notior ille est, / quam mihi*). Analogamente, in *Met.* 15, 598-600, Cipo, parlando al popolo romano, dirà di aver impedito l'accesso in città al futuro re – ovvero a se stesso –, nonostante nessuno sia

---

<sup>207</sup> Vd. FRÉCAUT 1972, p. 36, n. 27, ROSATI 1983, pp. 107ss., TISSOL 1997, p. 61. Si assisterebbe in questa scena al rovesciamento del motivo che BÖMER 1986, p. 210 chiama dell' "Ichspaltung", ovvero della frammentazione dell'individuo, perché qui, al contrario, Vertumno è contemporaneamente due personaggi diversi, e si identifica senza problemi con l'uno e con l'altro insieme.

a lui più legato. Simili movenze retoriche, che alludono alla doppiezza che si cela dietro l'aspetto di un personaggio, non sono nuove in un poema come quello ovidiano<sup>208</sup>. In *Met.* 3, 281-2, ad esempio, Giunone, sotto il falso aspetto della nutrice di Semele, la mette in guardia da coloro che si fingono dei per approfittare di innocenti fanciulle (*multi / nomine divorum thalamos iniere pudicos*), creandole il dubbio che non sia stato Giove a sedurla. Nella realtà, sta succedendo proprio il contrario: è una dea che si è calata nelle vesti di un umano per ingannarlo, e l'ammonimento in bocca a Giunone non può che suonare come una tragicomica presa in giro ai danni di Semele. In *Met.* 2, 430, invece, è Giove che, sotto le sembianze di Diana, si compiace dell'ingenua buonafede di Callisto, che aveva salutato la falsa dea chiamandola *numen maius Iove*, perché trova buffo "essere anteposto a se stesso" (*sibi praeferri se gaudet*<sup>209</sup>). Rispetto a Giunone o a Giove, però, l'inganno di Vertumno mira a convincere l'amata a riamarlo, e non è un tranello. Che l'*anus* si rivolga a Pomona in qualità di maestra, esperta della vita e dell'amore e dispensatrice di saggi consigli, lo si capisce già dal *si sapiens* iniziale, una formula che si incontra non di rado<sup>210</sup> nella poesia elegiaca ovidiana per spronare l'interlocutore ad adeguarsi alle regole galanti insegnate dal *praeceptor amoris*.

L'esortazione della vecchina è di contrarre un buon matrimonio (*bene iungere*) e di respingere unioni volgari (*vulgares taedas*). Tale argomentazione sembra presupporre che Pomona abbia rigettato i suoi pretendenti solo perché si trattava di *rustica numina*<sup>211</sup>, come se fosse alla ricerca di un *partner* degno di lei. È evidente, in realtà, che Pomona era refrattaria all'amore in generale – o almeno così era stata presentata –, e che vi è una differenza sostanziale tra volersi *bene iungere* e non desiderare ogni genere di unione (vd. i precedenti *iuncta vitis*, *concupitus fugis* e *coniungere curas*). Pare che qui Vertumno si stia auto-illudendo, similmente a quanto aveva fatto Apollo con Dafne, che, vantando la sua superiorità<sup>212</sup> sui grezzi spasimanti dei dintorni (*Met.* 1, 512-4, *non incola montis, / non ego sum pastor, non hic armenta gregesque / horridus observo*), è convinto che l'amata lo fugga perché

<sup>208</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>209</sup> Vd. BARCHIESI 2005, p. 272 per l'ironia con cui nell'episodio Ovidio sfrutta il noto tema del *nihil Iove maius*.

<sup>210</sup> Vd. *Ov. Am.* 2, 2, 9-10 (*si sapiens, o custos, odium, mihi crede, mereri / desine*) e *Ars* 1, 643 (*Ludite, si sapitis, solas impune puellas*). Altre occorrenze in BÖMER 1986, p. 210.

<sup>211</sup> Vd. MYERS 2009, p. 176 e BÖMER 1986, pp. 210-1.

<sup>212</sup> Si constata lo stesso anche in *Met.* 1, 595-7, dove Giove, inseguendo Ino, può alzare il livello della comparazione non solo ai *rustica numina* ma a tutti gli dei, affermando di poter garantire una protezione *nec de plebe deo*.

non sa chi è (*Met.* 1, 514-5, *nescis, temeraria, nescis, / quem fugias*). Che si tratti di Apollo, invece, Dafne lo sa benissimo, mentre Pomona respinge Vertumno proprio perché non sa chi è, o meglio, non lo ha mai visto. Vantare i propri natali divini per cercare di vincere la ritrosia di chi si vuole conquistare, del resto, è un espediente già usato varie volte nel poema, non da ultimo in bocca a Circe in *Met.* 14, 33 e 375-6.

Rispetto ad altre simili scene, tuttavia, il richiamo dell'*anus* al mondo matrimoniale, a cui si riferiscono espressioni come *bene iungere, vulgares taedas e tori socium*, rende esplicite le intenzioni finora solo intuibili di Vertumno: la sua pazienza e costanza si spiegano alla luce del fine perseguito dal dio, quello di voler condurre la ninfa ad un'unione stabile. Le fiaccole nuziali erano richiamate anche nell'episodio di Dafne, allorché il padre della ninfa aveva invano sollecitato la figlia a trovarsi uno sposo. Dafne, però, reagisce chiedendo il permesso di un'eterna verginità, lei che non si cura dell'amore e del matrimonio (*Met.* 1, 480, *nec, quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia curat*) e che odia le nozze come se fossero un'infamia (*Met.* 1, 483, *velut crimen taedas exosa iugales*). Infine, in unione con *velle*, il vocabolo ricorre anche in *Catull.* 64, 302 (*nec Thetidis taedas voluit celebrare iugales*), dove è riferito a Diana, che non vuole partecipare alle nozze di Peleo e Teti: la dea della caccia sdegni una simile celebrazione, come Dafne e – apparentemente – come Pomona.

Dal v. 680 inizia l' 'auto-descrizione' di Vertumno. Sapendo quanto è stretto il legame tra la ninfa e la sua campagna, il dio si professa un amante degli stessi luoghi frequentati da lei, e nega di essere un incostante e un giramondo (similmente a Pomona, che, al contrario delle sue errabonde compagne, *pomaria claudit / intus*). In *haec loca sola colit*, dunque, *colere* si carica del doppio significato di "abitare" e "venerare"<sup>213</sup>, laddove è da ricordare che siamo sui colli Albani, nei pressi di Roma: un rapporto tanto forte con l'ambiente circostante sottolinea la 'vocazione latina' dei due dei, e li distanzia dai loro antecedenti greci. Proprio per questo motivo, nonostante la maggioranza dei manoscritti legga *loca magna*, è preferibile<sup>214</sup> *sola* per dare risalto all'*haec* iniziale ("questi soli luoghi frequenta/ama") ed enfatizzare la dedizione di Vertumno: tale enfasi andrebbe persa se si leggesse *magna*, così come il significativo parallelismo con *solique suos tibi devovet annos* che segue al v. 683.

La 'sedentarietà' di Vertumno è un tratto importante, che meriterebbe maggior

---

<sup>213</sup> Così suggerisce MYERS 2009, p. 177.

<sup>214</sup> Vd. MYERS 2009, p. 177.

attenzione di quella che ha finora ricevuto<sup>215</sup>, perché lo distanzia dal modello di un Ulisse, o, peggio ancora, di un Teseo: egli non lascerà la sposa ad attenderlo per anni come il primo<sup>216</sup>, non abbandonerà la propria donna dopo averla sedotta come il secondo<sup>217</sup>. In tante storie di questo tipo si era imbattuto il lettore, specialmente nelle *Heroides*, dove si trova una felice formulazione dell'immagine dell'eroe sempre in viaggio, sempre occupato in qualche impresa più importante, incostante come il vento che lo porta verso nuovi lidi:

Ov. *Her.* 17, 191-4

Certus in hospitibus non est amor; errat, ut ipsi,  
cumque nihil speres firmitus esse, fugit.  
Hypsipyle testis, testis Minoia virgo est,  
in non exhibitis utraque lusa toris.

Ov. *Her.* 17, 201-4

dum loqueris mecum, dum nox sperata paratur,  
qui ferat in patriam, iam tibi ventus erit.  
Cursibus in mediis novitatis plena relinques  
gaudia; cum ventis noster abibit amor.

Vertumno, invece, si oppone a questo tipo di vita e di amore (*ne... errat*), assicurando la sua totale affidabilità e costanza. Da ciò alla dichiarazione d'amore, il passo è breve, ed è compiuto subito dopo. Il dio non si distingue solo per quanto riguarda le sue preferenze abitative: il suo maggior pregio rispetto agli altri (*pars magna procorum*) è la fedeltà a Pomona. Opponendosi al *topos* del *vidit et incaluit*, al quale soggiacerà lo stesso Ifi, egli dichiara che la sua passione non nasce da un'infatuazione passeggera. Pomona sarà il suo primo e ultimo amore, e a lei vuole dedicare l'intera sua esistenza.

Con queste parole il personaggio svela apertamente la propria 'appartenenza' all'universo elegiaco, istituendo dei forti richiami lessicali a luoghi programmatici

---

<sup>215</sup> Vi si sofferma solo DEREMETZ 1986, pp. 136-42, per sottolineare una contraddizione rispetto alla natura di Vertumno, quale, soprattutto, era descritta in Properzio: come fa un dio che si trasforma in così diverse figure sociali e umane (il che presuppone anche la mobilità in luoghi diversi) ad esprimere la sua assoluta fedeltà al mondo della campagna? Secondo lo studioso vi era nella figura di Vertumno una certa contraddittorietà, una sovrapposizione di competenze che Properzio mantiene, e che Ovidio seleziona in virtù del suo scopo: per il primo Vertumno è il dio dell'instabilità, per il secondo il dio della campagna. Per lo studioso Ovidio potrebbe avere inteso questa seconda caratterizzazione come successiva alla prima, proprio in virtù dell'amore per Pomona: Vertumno, dio delle metamorfosi, diventa dio della campagna per stare accanto alla dea dei frutti.

<sup>216</sup> Vd. Ov. *Her.* 1, 57-8, dove Penelope così si lamenta: *victor abes, nec scire mihi, quae causa morandi, / aut in quo lateas ferreus orbe, licet!*

<sup>217</sup> Vd. Ov. *Her.* 10, 148-9, dove il lamento di Arianna abbandonata si conclude con la preghiera a Teseo di tornare indietro: *per lacrimas oro, quas tua facta movent: / flecte ratem, Theseu, versoque relabere vento.*



dell'elegia latina. Così, *tu primus et ultimus illi / ardor eris* riecheggia Prop. 1, 2, 19 (*Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*) e fa da *pendant* al *primus amor* del poema in *Met.* 1, 452, che, a sua volta, riprende l'apertura del canzoniere properziano (*Cynthia prima*). Per quanto riguarda *solique suos tibi devovet annos*, è stato visto<sup>218</sup> un parallelismo con Ov. *Ars* 1, 42 (*elige cui dicas "tu mihi sola places"*), a sua volta diretta ripresa di Prop. 2, 7, 19 (*tu mihi sola places*) e di Ov. *Am.* 1, 3, 15 (*non mihi mille placent*). *Devovet annos* sta per l'intera vita, una dedizione assoluta e totale che l'amante promette anche in Ov. *Am.* 1, 3, 5 (*accipe, per longos tibi qui deserviat annos*) e 17-8 (*tecum, quos dederint annos mihi fila sororum, / vivere contingat*), l'elegia degli *Amores*, in cui, non a caso, il poeta-amante si presenta a Corinna e al lettore. Come l'amante elegiaco per eccellenza<sup>219</sup>, a cui riesce odiosa l'idea di viaggiare, perché l'attaccamento all'amata non gli permette di vagare né concretamente (di terra in terra), né metaforicamente (di donna in donna), Vertumno promette una fedeltà che non ha limiti di tempo (*devovet annos*), ma ne ha di spazio (*nec vagus errat*), perché solo nei confini del giardino di Pomona è la sua felicità.

Il concetto viene rinforzato ai versi seguenti, in cui Vertumno, senza saperlo, offre l'unico dei motivi per i quali, alla fine, Pomona cederà a lui spontaneamente: non la sua estrema fedeltà e costanza, non la sua capacità di travestirsi in chiunque ella desideri, ma la sua bellezza e giovinezza:

Ov. *Met.* 14, 684-8

Adde, quod est iuvenis, quod naturale decoris  
munus habet formasque apte fingetur in omnes,  
et quod erit iussus, iubeas licet omnia, fiet.  
Quid, quod amatis idem, quod, quae tibi poma coluntur,  
primus habet laetaque tenet tua munera dextra!

Come si è già avuto modo di notare, questi versi sono di notevole importanza per le informazioni che contengono in merito all'aspetto e alle prerogative di Vertumno: il suo sembiante bello e giovanile, che doveva renderlo di gran lunga preferibile a rustici Pan e Sileni; la sua natura versatile, che egli ora mette a disposizione dell'amata; il suo collegamento con il mondo della campagna, per cui, se Pomona è la responsabile della maturazione dei frutti, a lui quei frutti vengono offerti.

<sup>218</sup> Vd. MYERS 2009, p. 177.

<sup>219</sup> Basti pensare a Tib. 1, 1, 51-2 (*o quantum est auri pereat potiusque smaragdi, / quam flect ob nostras ulla puella vias*), Prop. 1, 6, 1-5 (*non ego nunc Hadriae vereor mare noscere tecum, / [...] sed me complexae remorantur verba puellae*) e 13-18 (*an mihi sit tanti doctas cognoscere Athenas / atque Asiae veteres cernere divitias, / ut mihi deducta faciat convicia puppi / Cynthia et insanis ora notet manibus, / osculaque opposito dicat sibi debita vento, / et nihil infido durius esse viro?*).

I rimandi al modello di Properzio diventano ancora più palesi: così, *quod naturale decoris munus habet*, insieme con *quod erit iussus, iubeas licet omnia, fiet*, ripropone Prop. 4, 2, 22 (*in quamcumque voles verte, decorus ero*); *formasque apte fingetur in omnes* allude a Prop. 4, 2, 27 (*formas unus vertebar in omnis*, a sua volta ripresa di Verg. *Georg.* 4, 411, *formas se vertet in omnes*, in riferimento a Proteo); *primus habet laetaque tenet tua munera dextra* sembra fondere Prop. 4, 2, 11-3 (*prima mihi variat liventibus uva racemis*) e Prop. 4, 2, 42 (*hortorum in manibus dona probata meis*). Tuttavia, nel momento in cui viene così esplicitamente evocato, l'esempio properziano appare anche calato in un contesto totalmente altro. Innanzitutto, cambia il concetto di *decor*: in Properzio Vertumno afferma che sarà bello (nel senso di “decoroso”, “conveniente”) con qualsiasi travestimento<sup>220</sup>; in Ovidio, invece, si parla di una bellezza naturale<sup>221</sup>, a prescindere e prima di qualsiasi travestimento. Tale bellezza è un dono (*decoris munus*), che non è ottenuto né ricercato attraverso alcun artificio. Analogamente, sarà un dono, altrettanto naturale e privo di artificio, l'essere ricambiato da Pomona proprio e solo in virtù di questo *decor* (si ricordi, a questo proposito, e per contrasto, l'episodio precedente di Circe e Pico).

Altra differenza è che, al v. 685, Ovidio sostituisce al *vertebar* properziano, che creava un gioco etimologico col nome del dio, *fingetur*, ulteriore allusione alla propensione di Vertumno per i travestimenti. Se ne ricava, perciò, un forte contrasto con *naturale decoris munus*: *fingor*, infatti, è il verbo che Ovidio usa per indicare l'atto di chi finge, recita<sup>222</sup>. Inoltre, al v. 686, Vertumno non sta invitando un generico ascoltatore, come accade in Prop. 4, 2, 22, ad ordinargli di trasformarsi in qualsiasi figura egli voglia, ma si sta rivolgendo solo a Pomona. La straordinaria abilità del dio, dunque, viene messa a completa disposizione dell'amata: un'affermazione che nel modello poteva quasi essere considerata di ingenua vanteria appare qui piegata alle leggi del più umile *obsequium* elegiaco, secondo i dettami prescritti da Ovidio stesso in *Ars* 2, 198 (*fac modo, quas partes illa iubebit, agas*<sup>223</sup>). Infine, anche le primizie di stagione, *hortorum dona* offerti dai fedeli a Vertumno in Prop. 4, 2, 42, divengono in Ovidio *tua munera*, ovvero doni di Pomona stessa, che

<sup>220</sup> Il dio sembra quasi mostrare una certa frivolezza (vd. BOLDNER 1999, pp. 105-6).

<sup>221</sup> BÖMER 1986, p. 211 e MYERS 2009, p. 177 notano che *naturalis* si incontra in Ovidio solo altre due volte (*Met.* 9, 730 e 10, 117). La rarità dell'aggettivo – comprensibile in un mondo dove la natura sembra essere continuamente modificata e stravolta – chiarisce per contrasto l'alto valore di cui esso si carica (si consideri anche che si tratta di un'esplicita aggiunta rispetto a Properzio).

<sup>222</sup> Vd., ad es., *Ov. Ars* 1, 430, dove la fanciulla *elapsusque cava fingitur aure lapis*.

<sup>223</sup> Vd. MYERS 2009, p. 177.

confermano la felice comunanza di interessi<sup>224</sup> che lega le due divinità (*amatis idem*).

Oltre alla sapiente appropriazione del modello properziano, e ad una costruzione del periodo da scaltrito oratore, in cui tutta una serie di *quod* ripetuti spiegano a Pomona perché dovrebbe scegliere Vertumno, il passo si segnala per i suoi doppi sensi, che solo il lettore può pienamente apprezzare. In primo luogo, svelando l'abilità metamorfica del dio, la vecchina offre un ulteriore indizio sulla propria natura fittizia che Pomona, dopo i baci sospetti e le lodi aperte di Vertumno, avrebbe forse potuto cogliere (ma non coglie). In secondo luogo, la comune passione per i *poma*, che Vertumno è il primo a ricevere come *munera* della dea<sup>225</sup>, sembra alludere ancora alla metafora del frutto come oggetto della passione e contemporaneamente al suo uso nel testo come metonimia per Pomona stessa. In terzo luogo – e questa è l'allusione più importante, perché ne è inconsapevole perfino Vertumno – il dettaglio della bellezza naturale del dio prefigura in che modo e perché Vertumno, alla fine, avrà quello che vuole. Si consideri, a questo proposito, un passo dell'*Ars*:

Ov. *Ars* 3, 257-8

Formosae non artis opem praeceptaque quaerunt:  
est illis sua dos, forma sine arte potens.

Siamo nella sezione dell'opera nella quale Ovidio suggerisce alle sue lettrici in che modo minimizzare i propri difetti fisici. Secondo un *topos* molto diffuso nell'antichità<sup>226</sup>, egli, però, precisa che le donne naturalmente belle non hanno bisogno del suo aiuto per fare conquiste: in questo fortunato caso, infatti, nessun trucco potrà aggiungere nulla alla *forma* naturale. La situazione di Vertumno, a questo punto, diventa paradossale: avesse letto solo questo distico (che, però, Ovidio propriamente rivolge ad un pubblico femminile), il dio non avrebbe perso tempo con travestimenti che avrebbero nascosto a Pomona la sua unica arma vincente<sup>227</sup>. Ben

---

<sup>224</sup> Per LITTLEFIELD 1965, pp. 471-2 e BARKAN 1986, pp. 81-2 tale somiglianza di funzioni tra le due divinità, e il loro collegamento con i frutti, può essere stata alla base dell'idea di Ovidio di inventare una storia d'amore tra di loro. Basti ricordare di nuovo la *pomosa corona* con la quale, in Prop. 4, 2, 17-8, un contadino ringrazia Vertumno per l'innesto ben riuscito.

<sup>225</sup> Di diverso parere BÖMER 1986, p. 212, secondo il quale *tua munera* dovrebbe essere inteso come equivalente di un genitivo oggettivo, nel senso di "regali per te".

<sup>226</sup> Vd. GIBSON 2003, p. 200, che cita Plaut. *Most.* 289-90: *pulchra mulier nuda erit quam purpurata pulchrior / nam si pulchra est, nimis ornata est.*

<sup>227</sup> A tal riguardo è significativo puntualizzare come Pomona si lascerà conquistare da un giovane bello e attraente, non certo dai selvatici e rozzi abitanti della campagna, tra i quali lo stesso Vertumno si era ingenuamente camuffato per avvicinarsi al mondo di lei. Anche da questo punto di vista, dunque, il dio – per caso e senza intenzione, dopo essersi giocato tutte le possibilità – la porterà a scoprire la sua vera natura, che non è per nulla rustica e campagnola come sembra: anche nei suoi gusti amorosi così come nella sua scelta di vita elitaria Pomona, al pari della Pirra di Hor. *Carm.* 1, 5,

più perspicace era stato Mercurio, che, giunto di fronte alla porta di Aglauro, non si presenta mascherato, sicuro com'è della sua bellezza<sup>228</sup>:

Ov. *Met.* 2, 729-37

nec se dissimulat: tanta est fiducia formae.  
Quae quamquam iusta est, cura tamen adiuvat illam  
permulcetque comas chlamydemque, ut pendeat apte,  
collocat, ut limbus totumque adpareat aurum,  
ut teres in dextra, qua somnos ducit et arcet,  
virga sit, ut tersis niteant talaria plantis.

Non si comporta così Vertumno, che puntava a sollecitare l'affetto di Pomona dal punto di vista razionale e non – come invece accade sempre nel poema – da quello meramente fisico ed emotivo. Sembra quasi, semmai, che tutto quello che non servirà a convincere Pomona, miri a convincere, in verità, il lettore delle *Metamorfosi*, che grazie a questo lungo discorso del dio può non solo riconoscere la serietà delle intenzioni di Vertumno, ma anche accettare la novità di un amore di cui, prima del poema ovidiano, non aveva alcuna conoscenza.

Con un'ultima movenza retorica, passando dalla descrizione di Vertumno a quella del suo amore per Pomona attraverso la mediazione della comune dedizione per la campagna, l'*anus* giunge al centro della perorazione, e annuncia l'esposizione di un *exemplum* ammonitorio:

Ov. *Met.* 14, 689-97

sed neque iam fetus desiderat arbore demptos  
nec, quas hortus alit, cum sucis mitibus herbas  
nec quicquam nisi te: miserere ardentis et ipsum,  
quod petit, ore meo praesentem crede precari.  
Ultioresque deos et pectora dura perosam  
Idalien memoremque time Rhamnusidis iram!  
quoque magis timeas, (etenim mihi multa vetustas  
scire dedit) referam tota notissima Cypro  
facta, quibus flecti facile et mitescere possis.

I vv. 689-91 sono organizzati secondo una costruzione ad effetto: alla catena anaforica di *neque/nec*, che introduce le comuni fonti di piacere delle due divinità (ma per Vertumno ormai prive di valore), si contrappone il finale *nec quicquam nisi*

---

1-3, ha dei gusti raffinati, da cittadina. Viene quasi da riferire anche a lei, dunque, il distico che Ovidio ha scritto per Cerere in *Am.* 3, 10, 17-8: *nec tamen est, quamvis agros amet illa feraces, / rustica nec viduum pectus amoris habet.*

<sup>228</sup> Purtroppo, però, il lettore ovidiano non riuscirà mai a sapere se Mercurio riesce a conquistare la sua bella, Else, perché il dio si imbatte nell'invidiosa sorella di lei, Aglauro, e la punisce per il suo comportamento tracotante. Dopodiché se ne va, lasciando deluse le aspettative di chi legge: un altro finale a sorpresa.

te, che rivela l'unico oggetto degno di interesse per il dio. Se fino a questo momento, quindi, c'era stata una sovrapposizione metonimica quasi perfetta tra *poma* e Pomona, e la desiderabilità degli uni e dell'altra era venuta a coincidere, qui, invece, si ristabilisce una chiara distinzione tra le due entità, al punto che la brama di conquistare l'amata è capace di annullare le delizie della vita della campagna. Per una ninfa come Pomona, che solo nella cura del suo giardino trovava gioia, un tale stato doveva risultare particolarmente miserando, e renderle l'idea dell'immensità della passione di Vertumno. La vecchina, dunque, sta cercando di suscitare la compassione della dea, come appare evidente dal successivo *miserere ardentis*. Una *iunctura* simile, che risale al modello di Verg. *Ecl.* 2, 7 (*nil nostri miserere?*), si trova anche in *Met.* 9, 561 (*miserere fatentis amorem*), nella lettera in cui Biblide supplica il fratello di corrispondere il suo amore, nonché in *Met.* 13, 855-6, dove Polifemo così implora Galatea: *tantum miserere precesque / supplicis exaudi!* Il parallelismo più importante, però, è quello istituito con l'episodio di Circe e Glauco in *Met.* 14, 12-3, dove è il dio che chiede aiuto alla figlia del Sole utilizzando la stessa formula: "*diva, dei miserere, precor! Nam sola levare / tu potes hunc,*" dixit "*videar modo dignus, amorem*". In quel caso – come si è detto altrove<sup>229</sup> – la richiesta era finalizzata a ottenere la collaborazione magica di Circe per conquistare l'amore di Scilla, eppure nascondeva un'altra verità, della quale lo stesso Glauco era inconsapevole: Circe poteva essere veramente l'unica ad aiutarlo, se soltanto egli avesse capito che è inutile ricorrere alla magia (o alla forza, o all'inganno) per soddisfare un desiderio che si può realizzare solo se entrambi i *partners* acconsentono all'unione. Se ciò non fosse stato vero, Circe stessa non si sarebbe trovata più volte nella condizione di *supplex*, termine che – si ricorderà – si era incontrato in *Met.* 14, 374, allorché la dea, dichiarandosi a Pico, così si definisce.

Ora, quindi, tornando al nostro passo, la supplica contenuta in quel *miserere ardentis* sarebbe già di per se stessa foriera di un fallimento, perché non si deve aver bisogno di supplicare l'altro quando il sentimento d'amore è condiviso. Se il fallimento, nel caso di Vertumno, sarà momentaneo, ed egli potrà poi godere di ciò che aveva implorato, questo accadrà soltanto in virtù delle leggi irrazionali del desiderio amoroso e non di vane preghiere.

In confronto a Circe, poi, Vertumno è pure timido, perché si nasconde dietro la maschera dell'*anus*. Di conseguenza, per assicurare la veridicità di quanto afferma, al

---

<sup>229</sup> Vd. ARESI 2013, pp. 140ss.

v. 692 troviamo un'ulteriore ironica allusione alla reale identità della vecchietta: Pomona deve far conto che per sua bocca sia Vertumno stesso a parlare, come se fosse presente di persona. Questa volta il riferimento è così scoperto che alcuni<sup>230</sup> hanno supposto che Pomona avesse potuto capire già qui la verità. Ma ciò vanificherebbe il finale a sorpresa, e presupporrebbe un personaggio che, più scaltro dello stesso Vertumno, si diverte a far finta di lasciarsi prendere in giro.

Col v. 693 il tono di Vertumno cambia, e dalla supplica si passa all'intimidazione. La vaga minaccia che si cela nell'evocare la possibilità di una vendetta divina nel caso in cui non si venga ricambiati è un altro classico *topos* elegiaco, spesso usato dall'*exclusus amator*<sup>231</sup>, e di cui si servirà lo stesso Ifi nel prosieguo del racconto. Questi versi, infatti, costituiscono una transizione e insieme una premessa al racconto cipriota: ciò risulta evidente dalla constatazione che *ultoresque deos*, altra *iunctura* frequente nel mondo elegiaco in simili contesti<sup>232</sup>, verrà richiamato a distanza al v. 750 da *deus ultor*, in riferimento ad Anassarete. Inoltre, attraverso *pectora dura*, si ha la prima menzione di una caratteristica tipica della *puella* elegiaca, la sua *duritia*<sup>233</sup>, che, nell'*exemplum* mitologico scelto da Vertumno, assumerà un valore che andrà ben oltre il piano metaforico. Tale caratteristica si associa spesso al *paraclausithyron*<sup>234</sup>, e sembra già suggerire, in opposizione al racconto imminente, l'esito felice della vicenda del dio etrusco: al contrario di Ifi, infatti, destinato a non superare mai la soglia della casa di Anasserete, lui nel giardino di Pomona c'è già entrato, e non verrà cacciato via<sup>235</sup>.

Per quanto riguarda la scelta di mettere in guardia Pomona dalla vendetta di Venere o di Nemese, richiamate da Vertumno attraverso la menzione di locuzioni locative particolarmente dotte ("Idalia"<sup>236</sup> per la prima e "vergine di Ramnunte"<sup>237</sup>

---

<sup>230</sup> Così crede JOHNSON 1997, pp. 371-2, che sostiene bisognerebbe credere Pomona una sciocca se non si fosse accorta dello strano andirivieni di rustici operai intorno a lei e della reale identità del suo interlocutore (che, per la studiosa, si è solo travestito da vecchina, non trasformato).

<sup>231</sup> Vd. Tib. 1, 8, 27-8 (*nec tu difficilis puero tamen esse memento: / persequitur poenis tristia facta Venus*) e 77-8 (*at te poena manet, ni desinis esse superba. / Quam cupies votis hunc revocare diem!*).

<sup>232</sup> Vd. Ov. Am. 3, 8, 65-6 (*o si neglecti quisquam deus ultor amantis / tam male quaesitas pulvere mutet opes!*) e Tib. 1, 8, 71-2 (*hic Marathus quondam miseros ludebat amantes, / nescius ultorem post caput esse deum*).

<sup>233</sup> Si potrebbero citare a riguardo infiniti esempi. Ci si limita a Tib. 2, 6, 27-8 (*spes facilem Nemesim spondet mihi, sed negat illa / ei mihi, ne vincas, dura puella, deam*) e Prop. 2, 1, 78 (*huic misero fatum dura puella fuit*).

<sup>234</sup> Come si può vedere, ad es., in Ov. Am. 1, 9, 1920 (*hic durae limen amicae / obsidet*) e Ars 2, 527 (*postibus et durae supplex blandire puellae*).

<sup>235</sup> Come due *paraclausithyra*, uno urbano, uno rurale, vede MYERS 1994b, p. 228 entrambi i racconti.

<sup>236</sup> Dal tempio idalio a Cipro, dove era oggetto di particolare venerazione (vd. BÖMER 1986, p. 213).

<sup>237</sup> Dal suo tempio a Ramnos in Attica (vd. MYERS 2009, p. 179 e BÖMER 1986, p. 213)

per la seconda), ciò ha indotto alcuni<sup>238</sup> a mettere in dubbio, ancora una volta, la plausibilità di una simile erudizione in bocca ad un dio agricolo e popolare come Vertumno. Su come e perché ciò sia giustificabile è stato detto prima: quello che interessa è che tali ricercate determinazioni geografiche richiamano alla mente del lettore uno scenario greco, preparando l'ambientazione della vicenda che il dio si accinge a narrare, e contrapponendola a quella dei nostri protagonisti.

Se le occorrenze di Nemese come vendicatrice degli amanti offesi sono piuttosto rare<sup>239</sup>, l'ira di Venere per questioni amorose si ritrova in numerosi miti, non solo in Ovidio<sup>240</sup>, fino a diventare un *cliché* a cui non mancano di alludere i poeti elegiaci<sup>241</sup>. Da questo punto di vista, *memorem iram*, ripresa di Verg. *Aen.* 1, 4 (*saevae memorem Iunonis ob iram*<sup>242</sup>), cala la locuzione virgiliana in un contesto amoroso, in cui *memorem*, per quanto concordato con *iram*, per la sua vicinanza con *time* sembra quasi riferirsi anche a Pomona: la ninfa, cioè, memore di quello che è accaduto ad altre *puellae durae* punite per la loro crudeltà, deve cercare di avere maggior consiglio. E infatti, al verso successivo, l'*exemplum* di Ifi e Anassarete viene introdotto ripetendo lo stesso verbo dell'esametro precedente, *timere*, che questa volta è inteso non come un comando (*time!*) ma come il fine del racconto (*quoque magis timeas*<sup>243</sup>), nel caso in cui – si sottintende – Pomona non si ricordi bene.

Il racconto di Ifi e Anassarete non è il primo caso, nel poema, di una narrazione che viene inserita all'interno del discorso di un personaggio a mo' di ammonimento, per esortare l'interlocutore a seguire una determinata via<sup>244</sup>. Che tale funzione venga

<sup>238</sup> Vd. HAUPT-EHWALD 1966, p. 408.

<sup>239</sup> Nemese compare nel poema solo in *Met.* 3, 406, nella storia di Narciso, quando acconsente alla preghiera rivoltale da uno dei fanciulli disprezzati dal bel giovane, ovvero di far conoscere a Narciso cosa significhi non essere corrisposti in amore. Che la dea fosse associata con la punizione degli amanti troppo superbi pare possa essere dedotto anche da Catull. 50, 18-21 (*nunc audax cave sis, precesque nostras, / oramus, cave despuas, ocelle, / ne poenas Nemesis reposcat a te. / Est vehemens dea: laedere hanc caveto*), nonché, forse, dalla scelta di Nemese come pseudonimo per la seconda donna amata da Tibullo dopo Delia.

<sup>240</sup> Per quanto riguarda il poema, vd. *Met.* 10, 238-42, dove le Propetidi sono punite per il crimine opposto a quello rimproverato a Pomona, ovvero la loro eccessiva disponibilità (su questo episodio si tornerà meglio tra poco). Al di fuori dell'ambito ovidiano, tra i tanti che si potrebbero citare, basta menzionare – per il valore che avrà nel presente lavoro – il caso dell'*Ippolito* di Euripide, dove nel prologo Afrodite spiega di aver indotto in Fedra la passione per il figliastro come punizione per il di lui dispregio nei suoi confronti.

<sup>241</sup> Vd., ad es., Tib. 1, 8, 28: *persequitur poenis tristia facta Venus*.

<sup>242</sup> Così sostengono MYERS 2009, p. 179 e BÖMER 1986, p. 213.

<sup>243</sup> Simile avvertimento anche in *Met.* 10, 542 (*te quoque, ut hos timeas, si quid prodesse monendo*), nel racconto di Venere ad Adone.

<sup>244</sup> Di solito, tali *exempla* non raggiungono mai lo scopo (vd. l'esortazione della cornacchia al corvo in *Met.* 2, 549-96 e di Venere ad Adone in *Met.* 10, 542-707). Altri esempi mitologici per scopi didattici vengono elencati da MYERS 2009, p. 180 (tra questi, quello di Cefalo e Procri in *Ars* 3, 683-746). Sull'inefficacia dei discorsi condotti dai narratori interni al poema si avrà modo di riflettere

spesso esercitata da una persona anziana, poi, è una conseguenza, come si è già avuto modo di accennare, dell'autorevolezza e del prestigio di cui una figura del genere è investita in virtù della sua esperienza. L'appellarsi alla *vetustas* come garanzia di credibilità (paradigmatica quella di Nestore in *Met.* 12, 182ss.) è un atto che, in bocca a un personaggio fittizio, si ritrova anche nell'episodio di Aracne, in *Met.* 6, 29 (*seris venit usus ab annis*), quando Atena, presi i sembianti di una vecchina, si rivolge alla fanciulla per ammonirla a non sfidare gli dei. In questo caso, essendo Vertumno un dio con le sembianze di *iuvenis*, l'affermazione suona un po' ironica, perché sia vera che falsa (il dio è 'vecchio' perché eterno, ma nello stesso tempo è eternamente giovane e quindi ignora cosa sia la vecchiaia).

La *vetustas* di Vertumno, inoltre, era stata menzionata dal dio anche in Prop. 4, 2, 49ss., allorché egli aveva dichiarato di aver assistito personalmente alla battaglia che si accese tra Romani e Sabini in occasione della presa del Campidoglio. Questo fatto, che viene presentato in Properzio come un evento remoto, segno della lunga presenza del dio a Roma, ai tempi della favola di Pomona e Vertumno non era ancora avvenuto. Ciò significa che già all'epoca di Proca, addirittura prima della fondazione di Roma, Vertumno – nell'interpretazione ovidiana – si aggirava per la campagna romana e corteggiava una ninfa latina. Rispetto a Properzio, dunque, che già cercava di inserire l'etrusco Vertumno nel *pantheon* religioso romano mostrandone la presenza nella città ben prima dell'*evocatio* ufficiale, Ovidio radicalizza questo processo, e fa di Vertumno un dio presente a Roma da sempre, ben prima che di una Roma si potesse parlare.

A mio parere, è questo il dato cronologico che vale la pena mettere in evidenza, e non certo l'inesattezza<sup>245</sup> rilevata nella collocazione cronologica precisa del mito di Ifi e Anassarete. Vertumno, infatti, sostiene che la vicenda fosse già ai suoi tempi antica e rinomata, quando, in realtà, la tradizione vuole che essa si sia svolta nel IV sec. a. C, e quindi ben dopo il regno di Proca. A tale critica bisogna obiettare che Ovidio cambia i nomi dei protagonisti ed elimina ogni riferimento preciso a fatti storici: si può quindi pensare che egli si sia rifatto al racconto che leggeva in Ermesianatte depurandolo volutamente di ogni elemento che lo potesse collocare in un contesto storico preciso. Del resto, quando esattamente e sotto quale re siano

---

adeguatamente.

<sup>245</sup> Così ritiene MYERS 2009, p. 179, che vi scorge una certa ironia da parte di Ovidio (l'osservazione anche in BÖMER 1986, p. 215).



vissuti Ifi e Anassarete non interessa a Vertumno<sup>246</sup>, e se egli sottolinea appositamente che si tratta di eventi realmente accaduti e ben conosciuti è solo per rassicurare Pomona riguardo alla propria attendibilità<sup>247</sup>, così da allarmarla e infine convincerla: la stessa puntualizzazione, del resto, verrà fatta al termine del suo discorso al v. 759 (*neve ea ficta putares*).

Più importante della definizione cronologica, invece, è quella dei luoghi del mito che Vertumno si appresta a narrare: in questo caso Ovidio tiene a precisare che si tratta di Cipro, come a Cipro era anche il tempio di Venere citato al v. 964. L'indicazione dell'isola non è affatto indifferente, se si considera che a Cipro, nel X libro, il poeta aveva ambientato due storie in cui Afrodite si era servita della metamorfosi in/da pietra per punire o per premiare chi l'aveva oltraggiata, o, al contrario, invocata in aiuto. Il primo caso è quello delle Propetidi, che, disprezzato il potere dell'*eros*, erano state condannate per contrappasso da Afrodite alla prostituzione del loro corpo. Perso ogni senso del pudore, erano poi andate in corso alla trasformazione in pietra:

Ov. *Met.* 10, 238-42

Sunt tamen obscenae Venerem Propoetides ausae  
esse negare deam; pro quo sua numinis ira  
corpora cum fama primae vulgasse feruntur,  
utque pudor cessit, sanguisque induruit oris,  
in rigidum parvo silicem discrimine versae.

Il secondo caso è quello di Pigmalione, che, perduto innamorate della statua da lui stesso creata, aveva chiesto a Venere di poter avere l'amore di una fanciulla simile a quella scolpita (*Met.* 10, 274ss.). La dea, intendendo le vere intenzioni dell'orante, trasforma l'opera d'arte in una donna in carne ed ossa:

Ov. *Met.* 10, 283-6

admovet 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.

---

<sup>246</sup> Su questo aspetto si concentra particolarmente FABRE-SERRIS 1995, pp. 366ss. e 2011, pp. 4ss., che rileva come le differenze rispetto al racconto di Antonino Liberale siano tutte volte a evidenziare il 'rimodellamento' della verità da parte di Vertumno per i suoi scopi.

<sup>247</sup> A questo proposito, MYERS 2009, p. 179 mette in evidenza come il contrasto tra la verità e la finzione di un racconto sia sottolineato in particolare nelle storie riferite da un narratore interno e indirizzate, di conseguenza, ad un interlocutore interno, che di solito si vuole cercare di persuadere. Su questo aspetto si tornerà meglio in seguito.

Il passo si impone all'attenzione perché il riconoscimento della metamorfosi avviene in Pigmalione non per mezzo del senso della vista (era notte e la statua giaceva nel letto, dove l'artista l'aveva posta considerandola a tutti gli effetti sua *coniunx*), ma per mezzo di quello del tatto, ovvero delle mani, lo strumento principe del lavoro di uno scultore. Ciò consente di rendere in modo efficace il passaggio dalla *duritia* inerte e fredda della pietra al calore e alla cedevolezza di un corpo vivo<sup>248</sup>.

Che questo passo sia ben presente a Ovidio nel nostro testo, è reso evidente da *flecti* e *mitescere* al v. 697. È vero che tali vocaboli, afferendo per contrasto al motivo della *dura puella*, erano tipici della poesia di produzione elegiaca, perché richiamano l'ideale dell'amata che si lascia vincere e conquistare (vd. *Am.* 2, 1, 22, *mollierunt duras lenia verba fores* e *Prop.* 1, 19, 24, *flectitur assiduis certa puella minis*). È anche vero, però, che, sia nel caso di Pigmalione che in quello di Anassarete, la metafora viene trasformata in realtà per intervento di Venere. Risulta plausibile, di conseguenza, istituire un parallelismo tra Pigmalione e Vertumno, che vedono insperabilmente realizzarsi un sogno destinato a rimanere utopia nel mondo elegiaco, ovvero la trasformazione di una fanciulla 'di pietra' in una donna 'flessibile' (*facile flecti, flectitur*) e accondiscendente. La differenza, però, è che, nel caso di Vertumno e Pomona, non sarà necessario l'intervento miracolistico di nessuna divinità, perché la metamorfosi della ninfa avverrà del tutto spontaneamente e sarà solo un'esplicazione della sua vera natura, della sua vera vocazione. Poco prima, infatti, non si era detto che compito di Pomona era quello di piegare al suo volere la crescita delle piante? E di lei non si può dire forse che *mitescit poma*? È come se Vertumno si sia assunto il compito di rendere l'amata coerente con il suo ruolo di dea della natura fertile e produttiva.

#### 4.2.2 Il mito di Ifi ed Anassarete

A discapito di quanti hanno riconosciuto in Vertumno un oratore poco esperto, l'attacco del racconto di Ifi ed Anassarete ne rivela tutta l'abilità:

Ov. *Met.* 14, 698-702

Viderat a veteris generosam sanguine Teucri  
Iphis Anaxareten, humili de stirpe creatus,  
viderat et totis perceperat ossibus aestum.

---

<sup>248</sup> Per un'analisi dell'episodio come 'inversione' dell'usuale metamorfosi in pietra, vd. REED 2013, pp. 228-30.

Luctatusque diu, postquam ratione furorem  
vincere non potuit, supplex ad limina venit.

La prima parola del racconto è *viderat*: ripetuto in anafora sia all'inizio del v. 698 che all'inizio del v. 700, il verbo situa immediatamente la vicenda nella lunga serie delle storie costruite sul *topos* del *vidit et incaluit*<sup>249</sup>. Sempre in posizione incipitaria, al v. 699, stanno i nomi dei personaggi, Ifi e Anassarete, l'amante e l'amato, colui che vede e colui che è visto. Efficacemente posti uno dopo l'altro<sup>250</sup>, tali nomi vanno a creare con i *viderat* che li incorniciano l'atto iniziale di ogni innamoramento: *Iphis viderat Anaxareten*. All'immediatezza e semplicità di questo 'colpo di fulmine' si oppone il ceto a cui appartengono i due giovani, la cui disparità sembra trasporre sul piano sociale quella gerarchia di posizioni che in ambito elegiaco è di tipo ideologico<sup>251</sup>: se Anassarete è una nobile discendente della stirpe di Teucro (*ab veteris generosam sanguine Teucri*), Ifi è di umile famiglia (*humili de stirpe creatus*<sup>252</sup>). Da notare, anche qui, la sapiente disposizione degli elementi nel periodo: l'indicazione del rango è posta prima e dopo il nome dei protagonisti, ma con un'inversione, così che Ifi si trova preceduto da *generosam sanguine Teucri* e Anassarete seguita da *humili de stirpe creatus*. Ciò produce la formazione di un chiasmo che, nella disposizione complessiva dei primi tre versi, evidenzia all'inizio dell'esametro centrale il nome dei giovani – tra i due *viderat* che stanno 'sopra' e 'sotto' – e isola in fondo ai vv. 698-9 i due emistichi sulla posizione sociale, che si contrappongono uno sotto l'altro.

La ripresa di *viderat* serve anche a sottolineare come Ifi sia l'unico protagonista<sup>253</sup> della prima parte della storia: è lui che vede Anassarete e se ne innamora perdutamente, è lui che fa di tutto per conquistarla, rimanendo il soggetto indiscusso

<sup>249</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 215.

<sup>250</sup> Lo stesso stratagemma anche in Ov. *Ars* 1, 511 (*Hippolytum Phaedra, nec erat bene cultus, amavit*) e 2, 353 (*Phyllida Demophoon praesens moderatius ussit*). Quanto alla scelta dei nomi, un altro Ifi compariva già in *Met.* 9, 666-797, nella storia della fanciulla creduta un ragazzo (Ifi) e trasformata miracolosamente in uomo il giorno del suo matrimonio con Iante; per Anassarete FRINGS 2005, p. 172 ha suggerito un'allusione al nome di Ermesianatte.

<sup>251</sup> Solitamente, infatti, la *domina* è superiore al poeta perché idolatrata come una dea per la sua bellezza, non perché ricca. È vero anche, però, che vige il *cliché* per cui il poeta non dispone di grandi mezzi e lei gli preferisce un *dives amator* (per occorrenze, vd. MYERS 2009, p. 181).

<sup>252</sup> Da notare, con BÖMER 1986, p. 216 e MYERS 2009, p. 181, l'effetto ironico dell'insieme: normalmente, accanto a una *iunctura* epicheggiante come *de stirpe creatus*, ci si aspetterebbe un aggettivo come *nobilis*, *caelestis* o *generosus* (che invece compare per i natali di Anassarete), non certo *humilis*.

<sup>253</sup> Finemente FABRE-SERRIS 1995, pp. 365-8 e 2011, p. 8 nota che anche Vertumno si era comportato in modo analogo, quando, ai vv. 652-3, si dice che egli aveva assunto molti aspetti per godere della vista di Pomona. Così facendo il dio, evitando il contatto diretto con l'amata, si era rinchiuso in un piacere unilaterale: guardare senza essere visto, come accade a Ifi.

di ciascun verbo fino al v. 710, quando al giovane si sostituirà finalmente Anassarete. In contrasto con la menzione affiancata dei loro nomi al v. 699, dunque, i due non saranno mai protagonisti congiunti della storia, non condivideranno mai gli stessi spazi, non si parleranno mai, né – e questo particolare è molto importante – mai si guarderanno. Se il vedere è l'atto iniziale di ogni innamoramento, Anassarete si rifiuta di compiere questo gesto: due volte viene ripetuto *viderat*, ma ciascuna delle due volte il soggetto è Ifi, e Anassarete rimane nella passività inerte che era propria, nel racconto di Pigmalione, della sua statua, oggetto senz'anima della cura unilaterale dello scultore (*Met.* 10, 256-69).

Per quanto riguarda la descrizione della passione che si accende nel giovane cretese (*totis perceperat ossibus aestum*), il lessico utilizzato è simile a quello incontrato per Circe in *Met.* 14, 351 (*flammaque per totas visa est errare medullas*) e 352, dove il dirompere improvviso dell'amore per Pico è ugualmente chiamato *aestus*<sup>254</sup>. A differenza della figlia del Sole, però, e in analogia con Vertumno, Ifi non agisce d'impulso, e, in un primo momento, rimane in disparte. Solo quando si rende conto che è inutile lottare contro i propri sentimenti<sup>255</sup>, si risolve al gesto del *paraclausithyron*, che 'svela' la sua appartenenza al mondo elegiaco: *supplex ad limina venit*. L'emistichio riprende quasi letteralmente Verg. *Aen.* 8, 145 (*supplex ad limina veni*), dove era inserito all'interno del discorso che Enea rivolge ad Evandro per pregarlo di allearsi con lui. Ovidio si appropria di un luogo virgiliano per calarlo in un contesto totalmente altro, elegiaco, seppure all'interno di un poema epico: è questa un'ulteriore prova dello sperimentalismo giocoso del poeta, che, incurante dei confini tra generi, gioca a mostrarne audaci interconnessioni.

Anche qui continua il gioco simmetrico di analogie ed opposizioni con la figura del narratore, Vertumno. Le analogie stanno nell'atteggiamento supplice assunto di fronte all'amata: *miserere*, aveva implorato la fittizia *anus* al v. 691, e ora Ifi è detto *supplex*<sup>256</sup>, come *supplex* era Circe in *Met.* 14, 374. Le differenze, invece, risiedono nell'ambientazione: urbana quella di Ifi, rurale quella di Vertumno. Il *limen*, nel

---

<sup>254</sup> Evidentemente anche in questo caso si tratta di un lessico tipico per la descrizione del dirompere della passione (per occorrenze, vd. MYERS 2009, p. 182), che ha un suo illustre modello epico in Verg. *Aen.* 1, 660 (*ossibus implicet ignem*) e 4, 101 (*traxitque per ossa furorem*). Proprio la 'vicinanza' del caso di Circe nel XIV delle *Metamorfosi* rende, però, l'esempio della figlia del Sole particolarmente rilevante nella memoria del lettore.

<sup>255</sup> Secondo un altro *topos* tipico delle storie d'amore 'impossibili', vd. Ov. *Her.* 16, 237 (*qua licet et possum, luctor celare furorem*), per Elena, e *Met.* 7, 10-1 (*et luctata diu, postquam ratione furorem / vincere non poterat*), per Medea.

<sup>256</sup> Per le numerose occorrenze del termine nella poesia elegiaca, vd. MYERS 2009, p. 182.

racconto del racconto, non è dato dai confini di un giardino campestre (che, come si è già puntualizzato, il dio etrusco riesce a varcare, al contrario del suo personaggio), ma dalla soglia della casa della *puella*. In questo contrasto è sicuramente da riscontrare la volontà di creare un’opposizione ancora più forte tra contenitore e contenuto, che si va a delineare anche sul piano dell’ambientazione. Non solo però: come è ben noto, Vertumno – nonostante le sue dichiarazioni a Pomona – è anche un dio cittadino, che Properzio colloca nel cuore di Roma, il *vicus Tuscus*. Probabilmente, dunque, è da cogliersi qui un riferimento indiretto al modello, e insieme una spia di quella vocazione per la città che in Vertumno – dio dei cambiamenti per eccellenza – si affiancava all’amore per la campagna. Del resto, si tratta di due anime che convivono negli stessi poeti elegiaci, attratti sia dalle occasioni offerte dalla vita urbana sia dalla pace e dalla serenità di quella rurale (si pensi alla decima egloga di Virgilio o all’elegia 1, 1 di Tibullo).

I versi seguenti possono essere considerati un vero e proprio ‘concentrato’ dei motivi tipici del *paraclausithyron* elegiaco<sup>257</sup>:

Ov. *Met.* 14, 703-10

Et modo nutrici miserum confessus amorem,  
 ne sibi dura foret, per spes oravit alumnae,  
 et modo de multis blanditus cuique ministris  
 sollicita petiit propensum voce favorem;  
 saepe ferenda dedit blandis sua verba tabellis,  
 interdum madidas lacrimarum rore coronas  
 postibus intendit posuitque in limine duro  
 molle latus tristisque serae convicia fecit.

In primo luogo, Ifi cerca la complicità della nutrice della fanciulla. La figura della *conscia nutrix* – così viene chiamata in *Rem.* 637 – si ritrova già in ambito teatrale, e diviene un *topos* della poesia elegiaca<sup>258</sup>, tanto che il *magister amoris*, in *Ars* 1, 351-2 (*sed prius ancillam captandae nosse puellae / cura sit: accessus molliet illa tuos*) e 355 (*hanc tu pollicitis, hanc tu corrumpe rogando*), consiglia all’aspirante amante di ricorrere al suo aiuto prezioso. Oltre a lei, Ifi cerca di corrompere anche i servitori di Anassarete, come emerge dai vv. 705-6. Nonostante la tormentata

<sup>257</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 217, che considera questo un altro caso di ‘anacronismo’ ovidiano, e MYERS 1994b, pp. 237-8. Per un’analisi ragionata e cronologicamente ordinata dei motivi del *paraclausithyron* che verranno qui di seguito richiamati si rimanda al classico COPLEBY 1956.

<sup>258</sup> Vd. MYERS 2009, p. 182 e BÖMER 1986, p. 217, che cita l’analogo caso di Tereo in *Met.* 6, 461ss. Solitamente, però, la nutrice è complice dei desideri della sua padrona, e difficilmente le va contro: basti pensare al ruolo della nutrice nell’*Ippolito* di Euripide o a quello che Ovidio stesso attribuisce alla nutrice di Mirra in *Met.* 10, 382-464.

tradizione testuale del v. 705, il testo stampato da Tarrant pare convincente<sup>259</sup>: la scelta di *ministris* ben si spiega alla luce della folla di servitori che compaiono accanto alla *domina* nella poesia elegiaca, e che l'amante tradizionalmente cerca di ingraziarsi (*blanditus*) per avvicinarsi a lei. Anche di questo, del resto, si raccomandava Ovidio in *Ars* 2, 251-2 (*nec pudor ancillas ut quaeque erit ordine prima / nec tibi sit servos demeruisse pudor*). Ifi segue le istruzioni ovidiane anche per quanto riguarda l'invio di lettere<sup>260</sup> alla sua bella, come si consigliava in *Ars* 1, 437-40 (*cera vadum temptet, rasis infusa tabellis: / cera tuae primum conscia mentis eat. Blanditias ferat illa tuas imitataque amantem / verba; nec exiguas, quisquis es, adde preces*), e per gli omaggi floreali lasciati alla porta di lei<sup>261</sup>, come si suggeriva in *Ars* 2, 527-8 (*postibus et durae supplex blandire puellae, / et capiti demptas in fore pone rosas*).

In sostanza, pare che Ifi conosca a memoria l'*Ars*, e che ne abbia seguito fedelmente i precetti. Anche lessico e motivi riprendono volutamente l'immaginario elegiaco, dal *miserum amorem* iniziale, che richiama *miserere ardentis* del v. 691, alla ricomparsa di *durus*, la cui ripetizione in varie forme diventa un *Leitmotiv* martellante nel corso dell'intero racconto. Ugualmente, l'anafora di *blanditus/blandus*<sup>262</sup> e il pleonaso *propensum favorem*<sup>263</sup> riprendono un lessico adulatorio che il lettore ovidiano conosce bene, e che nel poema si era recentemente incontrato, per esempio, in *Met.* 14, 18-9, quando Glauco racconta ciò che ha tentato per conquistare Scilla: *promissa precesque / blanditiasque meas contemptaque verba*. Infine, a completare un quadro infarcito di *loci communes*, stanno i fiori bagnati dalle lacrime dell'amante respinto<sup>264</sup>, il patetico dettaglio della notte passata a dormire sulla soglia di casa<sup>265</sup> – dove ritroviamo il contrasto tra il *limen durum* e il

<sup>259</sup> Per una breve sintesi della questione, vd. BÖMER 1986, p. 217. È stato ipotizzato anche che i vv. 705-6 non fossero autentici, nonostante la correlazione con l'*et modo* del v. 703 legghi tra di loro tutto il gruppo di versi da 703 a 706. Anche HARDIE [2015] *ad loc.* sospetta dell'autenticità della coppia di versi per la ripetizione *blanditus... blandus*.

<sup>260</sup> Al *topos* era stata concesso ampio spazio nell'episodio di Biblide in *Met.* 9, 518ss. Secondo FABRE-SERRIS 1995, pp. 369 e 371-2, tutti questi mezzi 'indiretti' con cui Ifi cerca di conquistare Anassarete ricordano l'obliquità stessa del corteggiamento di Vertumno, che si nasconde dietro le vesti di un altro.

<sup>261</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 217 e MYERS 2009, p. 183, tra cui Prop. 1, 16, 7 (*non desunt turpes pendere corollae*), Tib. 1, 2, 14 (*cum posti florida sarta darem*), Ov. Am. 1, 6, 67 (*non laetis detracta corona capillis*)

<sup>262</sup> Per occorrenze, vd. MYERS 2009, p. 183.

<sup>263</sup> Per le occorrenze dei due termini, vd. MYERS 2009, p. 183. La *iunctura*, invece, si troverà solo un'altra volta nella produzione poetica ovidiana, in *Pont.* 3, 4, 15.

<sup>264</sup> Vd. Ov. Am. 1, 6, 38 (*madida lapsa corona comis*).

<sup>265</sup> Vd. BÖMER 1986, pp. 217-8 e MYERS 2009, p. 184. Tra le numerose occorrenze, si ricordano qui

*latus molle* – , e le ingiurie alla porta chiusa<sup>266</sup> che l'amante alterna alle suppliche.

Che il passo non si caratterizzi per la sua originalità, non significa, come alcuni<sup>267</sup> hanno supposto, che vi sia una parodia dell'*exclusus amator* e del *paraclausithyron*. Una volontà parodica si deve riscontrare in altri autori della letteratura latina, come Lucrezio o Orazio, scettici nei confronti degli eccessi cui la passione amorosa conduce, non in Ovidio, la cui presa di distanza nei confronti del genere deve essere considerata come il gesto sapiente e dotto di chi si pone come esperto di una tradizione che domina.

Per valutare la differenza, si consideri, ad esempio, come Lucrezio<sup>268</sup> si fa gioco dell'*exclusus amator*, immaginando che questi, ammesso nella stanza della sua *domina*, scoprisse che pure lei, come tutti gli esseri umani, emette odori sgradevoli:

Lucr. 4, 1176-84

At lacrimans exclusus amator limina saepe  
floribus et sertis operit postisque superbos  
unguit amaracino et foribus miser oscula figit;  
quem si iam ammissum venientem offenderit aura  
una modo, causas abeundi quaerat honestas  
et meditata diu cadat alte sumpta querella  
stultitiaque ibi se damnet, tribuisse quod illi  
plus videat quam mortali concedere par est.

Anche Lucrezio descrive in modo preciso i rituali del *paraclausithyron*, ma che il tono sia divertito ed irridente lo si capisce dal finale della scena descritta. Ovidio, invece, nel quarto dei *Fasti*, e quasi in risposta al quarto libro del *De rerum natura* lucreziano, rivendica la matrice civilizzatrice dell'*eros*, e arriva ad affermare che

---

Prop. 1, 16, 22 (*in tepido limine somnus erit*), Hor. *Epod.* 11, 21-2 (*ad non amicos heu mihi postis et heu / limina dura, quibus lumbos et infregi latus*), Ov. *Am.* 1, 6, 68 (*dura super tota limina nocte iace!*) e *Rem.* 508 (*nec latus in duro limine pone tuum*).

<sup>266</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 218 e MYERS 2009, p. 184. Alcuni esempi sono Ov. *Rem.* 35-6 (*et modo blanditias rigido, modo iurgia posti / dicat*) e 507 (*nec dic blanditias, nec fac convicia posti*), nonché Prop. 1, 16, 37-40 (*te non ulla meae laesit petulantia linguae, / quae solet irato dicere tanta ioco, / ut me tam longa raucum patiare querela / sollicitas trivio pervigilare moras?*).

<sup>267</sup> Così GALINSKY 1975, p. 218 e GENTILCORE 1995. Anche OTIS 1970, p. 294 propone una lettura ironica dell'episodio, ma semplicemente perché Vertumno non avrebbe alcuna intenzione (né possibilità, essendo un dio) di uccidersi, ma con l'esempio di Ifi lascerebbe credere a Pomona di essere disposto a tutto per lei. Al contrario, LIEBERG 1997, p. 288 è dell'idea che l'episodio sia un tentativo di adeguamento di Ovidio al genere epico. Infine, FRINGS 2005, pp. 173ss. ritiene che qui il modello elegiaco venga preso sul serio, molto di più che non nella produzione elegiaca di Ovidio stesso. Lo studioso propone poi una lettura in cui mostra come Ifi non abbia seguito i consigli che Ovidio stesso aveva impartito nei *Remedia*, ritenendo che il poeta abbia voluto lanciare al lettore un chiaro messaggio attraverso rimandi intertestuali precisi: se Ifi avesse applicato i precetti dei *Remedia*, non sarebbe arrivato al suicidio e forse avrebbe addirittura convinto Anassarete.

<sup>268</sup> Per un'analisi della considerazione ironica che Lucrezio nutrivava nei confronti del *paraclausithyron*, vd. COPLEY 1956, pp. 44ss. Ovviamente per motivi cronologici il poeta latino non si stava riferendo alla produzione di Tibullo, Propertio e Ovidio: ciò, tuttavia, non fa che confermare la trita presenza di questo *topos* letterario anche prima di Lucrezio, in testi a noi non pervenuti.

proprio il lamento dell'*exclusus amator* fu causa dello scaturire della poesia<sup>269</sup>:

Ov. *Fast.* 4, 109-12

Primus amans carmen vigilatum nocte negata  
dicitur ad clausas concinuisse fores,  
eloquiumque fuit duram exorare puellam,  
proque sua causa quisque disertus erat.

In sintesi, quindi, il racconto delle peripezie di Ifi di fronte alla porta dell'amata non ha nulla di ironico, ma dimostra semmai come il 'filtro elegiaco' abbia agito prepotentemente su una storia che, così come si legge in Antonino Liberale, doveva essere alquanto diversa<sup>270</sup>. Da questo punto di vista, la carrellata di tutti i *topoi* del *paraclausithyron* ha il palese scopo di far riconoscere senza ombra di dubbio l'azione di questo filtro, in modo da indirizzare il lettore verso un genere letterario – e quindi un orizzonte interpretativo – preciso.

Nessuna sorpresa, dunque, di fronte alla reazione, prevedibilissima, di Anassarete:

Ov. *Met.* 14, 711-5

Saevior illa freto surgente cadentibus Haedis,  
durior et ferro, quod Noricus excoquit ignis,  
et saxo, quod adhuc vivum radice tenetur,  
spernit et inridet, factisque inmitibus addit  
verba superba ferox et spe quoque fraudat amantem.

Per descrivere la durezza e l'insensibilità di Anassarete, Vertumno si serve di alcune similitudini che ricordano quelle usate da Polifemo nella canzone a Galatea in *Met.* 13, 798ss. Se in *Met.* 13, 798, infatti, la nereide era stata chiamata *saevior indomitis iuvencis*, qui la *saevitia*<sup>271</sup> di Anassarete è paragonata alle acque del mare in tempesta, che richiamano *Met.* 13, 799 (*fallacior undis*) e 801 (*violentior amne*). In *Met.* 13, 799, poi, Galatea è *durior annosa quercu*, che viene variato in *durior et ferro et saxo* nel nostro testo. Infine, in *Met.* 13, 802 il Ciclope si lamenta che l'amata è *laudato pavone superbior*, e superbe sono anche le parole di Anassarete. Il parallelismo con l'episodio di Galatea e Polifemo si fa ancora più significativo se si considera che, nella parte che precede la descrizione negativa della nereide, erano elencate le sue qualità, anch'esse paragonate a elementi della natura:

---

<sup>269</sup> Per un approfondimento di questo aspetto, vd. LABATE 2012a.

<sup>270</sup> Da notare – con COPLEY 1956, pp. 136-7 – che l'amante di norma compie un *paraclausithyron* di fronte alla porta di una *puella* dalla posizione 'irregolare'. Questo gli consente anche di fare baccano di fronte alla porta stessa: un atto del genere per una richiesta di matrimonio (come nel caso di Ifi e dell'originario Arcefonte) sarebbe stata sconveniente, impensabile.

<sup>271</sup> Insieme alla *duritia*, altra caratteristica tipica della *puella* elegiaca (vd. Tib. 1, 8, 62, *saeva puella*). Per occorrenze, vd. BÖMER 1986, pp. 218-9.



Candidior folio nivei Galatea ligustri,  
floridior pratis, longa procerior alno,  
splendidior vitro, tenero lascivior haedo,  
levior adsiduo detritis aequore conchis,  
solibus hibernis, aestiva gratior umbra,  
mobilior damma, platano conspectior alta,  
lucidior glacie, matura dulcior uva,  
mollior et cycni plumis et lacte coacto,  
et, si non fugias, riguo formosior horto;

Non può sfuggire che le similitudini relative al mondo agricolo-pastorale siano prevalenti, e che, tra queste, *matura dulcior uva* e *riguo formosior horto* richiamino l'universo a cui appartiene Pomona. Nel caso di Galatea, però, tali immagini idilliache altro non erano che vagheggiamenti del povero Ciclope, che si figurava l'amata come ella non sarebbe stata mai (perlomeno con lui). Nel nostro episodio, invece, la contrapposizione tra polo positivo e negativo, che Polifemo colloca nella stessa persona, si concretizza in un'opposizione tra due distinte figure: da una parte Pomona, solo in apparenza simile a Galatea, ma destinata a diventare quale il Ciclope si immaginava la sua fanciulla (da questo punto di vista, significativo quel *si non fugias, riguo formosior horto*); dall'altra Anassarete, che, invece, incarna in tutto e per tutto la 'Galatea negativa' tratteggiata da Polifemo nella seconda parte della descrizione di lei.

Non è un caso, dunque, che, nel definire la *saevitia* di Anassarete, Vertumno si richiami all'immaginario marino, per definizione incostante e pericoloso, soprattutto d'inverno (*cadentibus Haedis*<sup>272</sup>): la scelta crea una contrapposizione con la tranquilla e ridente campagna che Pomona ama e in cui si svolge l'episodio. Le altre similitudini (*durior et ferro et saxo*), invece, collegano in modo esplicito la *duritia* di Anassarete con quella della pietra, della quale iperbolicamente ella sarebbe anche più dura ed inamovibile, con un'ulteriore anticipazione della trasformazione finale. Per quanto tale accostamento sia un *cliché* abusato della poesia elegiaca e non solo<sup>273</sup>, la specificazione della roccia viva, ancora radicata al suolo (*quod adhuc vivum radice tenetur*<sup>274</sup>), è una chiara prefigurazione della sorte di Anassarete, che non solo sarà in

---

<sup>272</sup> I Capretti, che sorgevano in primavera e tramontavano nella stagione autunnale, erano un segnale importante per i marinai, che delimitava rispettivamente la fine e l'inizio dell'inverno, allorché la navigazione in mare diveniva pericolosa. La menzione della costellazione in simili contesti è frequente in poesia (vd. MYERS 2009, p. 184).

<sup>273</sup> Vd. MYERS 2009, p. 184. In Prop. 16, 29-30 si ritrova addirittura *durior* con il binomio *ferrum/saxum* (*sit licet et saxo patientior illa Sicano, / sit licet et ferro durior et chalybe*).

<sup>274</sup> Il sintagma si incontra piuttosto frequentemente in Ovidio e non solo (vd. MYERS 2009, p. 185),

tutto e per tutto ‘una pietra (che è stata) viva’, ovvero un essere umano trasformato in pietra, ma anche inamovibile come solo una roccia fissa alla sua radice può essere. Ugualmente, se la durezza del ferro di Norico è proverbiale<sup>275</sup>, la contrapposizione con i fuochi che lo temprano rimandano a quelle fiamme d’amore da cui la ragazza non riesce ad essere toccata e piegata.

Continuano, inoltre, i richiami lessicali con gli episodi che vedono protagonista Circe: se *durus* era detto Pico in *Met.* 14, 376 (*nec durus Titanida despice Circen*) e *ferox* in *Met.* 14, 377 (*ille ferox ipsamque precesque relinquit*), *spernere*, per quanto indichi spesso il disdegno e lo scherno<sup>276</sup> di chi non corrisponde l’amore di un amante infelice, richiama il ‘precetto’ ovidiano di *Met.* 14, 35, quando Circe consiglia a Glauco, con un pregnante poliptoto, di “disprezzare chi disprezza” (*spernentem sperne*). Il binomio con *inridere*, poi, rende l’atteggiamento di Anassarete quasi sacrilego, richiamando alla mente del lettore gli episodi del poema in cui i due verbi ricorrevano congiunti ad indicare lo scherno di ‘famosi increduli’ come Penteo o Issione<sup>277</sup>, su cui si sarebbe abbattuta l’ira divina. Le parole superbe<sup>278</sup> di Anassarete, dunque, sconfinano con l’*hybris*, e che ciò attiri l’odio di Venere è un *topos* espresso in altri *paraclausithyra*<sup>279</sup>.

Qui, però, la minaccia si avvia a divenire realtà, poiché, a differenza di una Cinzia o di una Corinna, che, per quanto *duvae*, cedevano talvolta alle suppliche dell’amante, Anassarete compie un atto di vera crudeltà: priva Ifi financo della speranza (*spe quoque fraudat amantem*<sup>280</sup>). Ad un tale estremo non era giunta alcuna *puella* elegiaca, ed è facilmente comprensibile il motivo: togliere la speranza

---

ma mai in riferimento a una fanciulla.

<sup>275</sup> Vd., ad es., Hor. *Epod.* 17, 71 (*ense pectus Norico recludere*).

<sup>276</sup> Simile si può dedurre fosse stato anche l’atteggiamento di Galatea, che se ne stava tra le braccia di Aci ad ascoltare il lamento di Polifemo (*Met.* 13, 787-8), quasi facendosi beffe del corteggiatore ignaro.

<sup>277</sup> Per Penteo, che disprezza e si prende gioco di Tiresia, vd. *Met.* 3, 513-5 (*spernit Echionides tamen hunc ex omnibus unus / contemptor superum Pentheus praesagaque ridet / verba senis*); per Issione, che non crede ai racconti di Acheloo sulla potenza divina, vd. *Met.* 8, 612-3 (*inridet credentes, utque deorum / spretor erat mentisque ferox, Ixione natus*). Si potrebbe aggiungere anche l’episodio delle donne di Emazia, che osano farsi beffe delle Muse in *Met.* 5, 669 (*rident Emathides spernuntque minacia verba*).

<sup>278</sup> *Superbus* è aggettivo ricorrente nella descrizione dell’amato insensibile (vd. MYERS 2009, p. 185 e BÖMER 1986, p. 219): spesso attributo della bellezza del *puer* o della *puella* (vd. il caso celeberrimo di Narciso in *Met.* 3, 354, *fuit in tenera tam dura superba forma*), non di rado è riferito anche alle sue parole, come in Prop. 2, 8, 15-6 (*an usque / in nostrum iacies verba superba caput?*).

<sup>279</sup> Vd. Hor. *Carm.* 3, 10, 9 (*ingratam Veneri pone superbiam*), Tib. 1, 8, 69 (*oderunt, Pholoe, moneo, fastidia divi*) e 77 (*at te poena manet, ni desinis esse superba*).

<sup>280</sup> Non sono d’accordo con BÖMER 1986, p. 220, che nota come il verbo solitamente si ritrovi in un contesto di adulterio, mentre qui esso avrebbe il significato di *illudere* o *decipere*. Anassarete sta facendo proprio il contrario.

significa decretare la fine del gioco amoroso elegiaco, che si basa su una continua alternanza di illusione e delusione<sup>281</sup>. Senza speranza, che è il cuore dell'elegia, viene meno e muore l'elegia stessa, indicata simbolicamente dal suicidio dell'amante, come indica bene Tib. 2, 6, 19-20: *iam mala finissem leto, sed credula vitam / spes fovet et fore cras semper ait melius*.

L'esperienza di Ifi, in sintesi, radicalizza l'esperienza elegiaca fino al punto di rottura: la porta di Anassarete non si aprirà mai per Ifi, e all'amante mai *inclusus* non rimane che la morte, una morte di solito solo minacciata<sup>282</sup>, al limite desiderata, ma che qui, come accade per tutti gli altri elementi di questo racconto, è destinata a farsi amara ed estrema realtà. A chi ha sostenuto<sup>283</sup> che il *paraclausithyron* descritto da Vertumno fosse tanto tipico da risultare banale e scontato, è sfuggito proprio questo elemento: che esso è tanto tipico da rompere lo schema su cui si regge<sup>284</sup>, perché lo porta a 'prendere alla lettera'<sup>285</sup> ogni singola immagine convenzionale.

Ecco, dunque, quali sono le parole con cui il giovane annuncia il suo proposito:

Ov. *Met.* 14, 716-21

Non tulit impatiens longi tormenta doloris  
Iphis et ante fores haec verba novissima dixit:  
“Vincis, Anaxarete, neque erunt tibi taedia tandem  
ulla ferenda mei: laetos molire triumphos  
et Paeana voca nitidaque incingere lauro!  
Vincis enim, moriorque libens: age, ferrea, gaude!

La decisione di Ifi può essere commentata citando Tib. 1, 8, 67, in cui, al povero

---

<sup>281</sup> Vd. COPLEY 1956, pp. 73-4, dove egli sottolinea come la porta chiusa, nella poesia elegiaca latina, sia divenuta il simbolo della speranza che sta alla base del rapporto stesso con la *domina*: la speranza che la porta venga aperta, che l'amore venga corrisposto. Il problema è che per Ifi la porta di Anassarete non si apre mai.

<sup>282</sup> Vd. le ripetute minacce di suicidio in Theocr. 3, 9, 25 e 53-4 (interessante soprattutto la prima, per impiccagione, e l'ultima, in cui l'amante immagina che la sua morte sarà dolce all'amata come il miele giù per la gola, ὡς μέλι τοι γλυκὺ τοῦτο κατὰ βρόχθοιο γένοιτο), in Prop. 2, 17, 13-14 (*nunc iacere e duro corpus iuvat, impia, saxo / sumere et in nostram trita venena necem*) e in Verg. *Ecl.* 8, 59-60 (*praeceps aërii specula de montis in undas / deferar; extremum hoc munus morientis habeto*).

<sup>283</sup> In particolare, COPLEY 1956, pp. 136ss., che, tanto acuto nel notare l'originalità dell'idillio 23 dello pseudo-Teocrito in COPLEY 1940, e pur ammettendo che fu probabilmente Ovidio a cambiare la storia di Ermesianatte introducendo il suicidio di fronte alla porta dell'amata, rileva nella storia di Ifi solo la ripresa di un modello – quello del *paraclausithyron* – ripetuto ormai stancamente e in modo manierato. Lo studioso afferma persino che il suicidio per amore sarebbe 'normale', dopo che, in COPLEY 1940, per lo pseudo-Teocrito, ne aveva rivelato l'assoluta stravaganza nel contesto dei *paraclausithyra*.

<sup>284</sup> Condivide questa interpretazione SCHMITZER 2001, p. 133. Che in questo processo si possa riconoscere l'alto livello di consapevolezza che Ovidio aveva riguardo ai meccanismi che regolano il genere elegiaco, come afferma GENTILCORE 1995, p. 117, è verissimo. Che questo significhi, però, che Ovidio stia facendo solo dell'ironia, mi sembra un po' semplicistico.

<sup>285</sup> Si tratta di un procedimento tipico ovidiano che qui viene portato alle sue estreme conseguenze. Vd., a questo proposito, BARCHIESI 1987, pp. 78ss. (in particolare, a p. 78, “risulta determinante la mossa di ‘prendere alla lettera’ quei temi che si sono via via depositati in convenzione”).

Marato che si è consumato gli occhi dal pianto nel tentativo di essere ricevuto dalla sua insensibile amata, il poeta dice: *desistas lacrimare, puer: non frangitur illa*. Anche Ifi desiste: come la *puella* di Marato, Anassarete ha un cuore di pietra e non vi è possibilità di ‘infrangerla’. Tuttavia, Marato tornerà a casa, sconcolato; Ifi, invece, sceglie la via del suicidio. È per questo che egli viene chiamato *impatiens* e che le sue parole sono definite *novissima*.

Per quanto riguarda il primo termine, esso ricorre raramente nella poesia ovidiana, e una delle poche volte è nei *Remedia*:

Ov. *Rem.* 123-4

*Impatiens animus nec adhuc tractabilis artem  
respuit, atque odio verba monentis habet.*

*Impatiens* è colui che, troppo preso dalla fiamma d’amore, non è ancora pronto per ricevere gli insegnamenti che lo potranno aiutare a dimenticare una passione infelice: similmente Ifi non sopporta oltre (*non tulit*<sup>286</sup>) un *servitium amoris* lungo ed infruttuoso, ma vuole anche liberarsi in fretta del proprio dolore (*impatiens*), reticente a trovare un modo più saggio per non subire più il tormento che lo affligge.

Per quanto riguarda *novissima verba*, invece, va segnalato il parallelismo con Didone in *Aen.* 4, 650, allorché, prima di togliersi la vita, la regina pronuncia un drammatico monologo introdotto dalla formula *dixitque novissima verba*. Proprio il parallelismo con il luogo virgiliano, tuttavia, ci suggerisce il cambiamento di genere in atto: nessun *exclusus amator* aveva accompagnato all’ammissione della sconfitta l’annuncio *ante fores* della propria morte, e lo aveva tradotto subito dopo in fatti<sup>287</sup>. Improvvisamente, si passa dall’ambito dell’elegia a quello epico-tragico, dove accade ‘veramente’ di morire e di uccidersi per amore<sup>288</sup>.

Il discorso del giovane – con il quale si passa ad una narrazione di terzo livello (da

---

<sup>286</sup> Come nota ROSATI 2009, p. 269, dove il sintagma precede il tentato suicidio di Aracne, *non tulit* a inizio verso è “la premessa a una reazione, talora violenta, del personaggio di cui si parla”.

<sup>287</sup> Unico precedente è quello del suicida dell’idillio 23 dello pseudo-Teocrito. COPLEY 1940, pp. 53-4, n. 8 nota l’eccezionalità di questo idillio nel panorama greco-latino, e in COPLEY 1956, pp. 138ss. porta avanti un confronto tra Ovidio e l’idillio stesso, che egli ritiene sia stato alla base della rielaborazione ovidiana. A partire dall’eccezionalità del suicidio d’amore nell’ambito della poesia elegiaca, è piuttosto strano che Ovidio, in *Rem.* 15-8, accenni al caso del suicidio per amore, pur sapendo benissimo che questo accadeva solo nel mondo del mito tragico, e nomini proprio quello per impiccagione: *at si quis male fert indignae regna puellae, / ne pereat, nostrae sentiat artis opem. / Cur aliquis laqueo collum nodatus amator / a trabe sublimi triste pependit onus?*

<sup>288</sup> Anche in questi casi, poi, si tratta solitamente più di eroine innamorate che non di amanti uomini. Tra queste, MYERS 2009, p. 185 riporta i casi di impiccagione ricordati da Ovidio: Biblide in *Ars* 1, 283-4 e Fillide in *Rem.* 601-4.

Ovidio a Vertumno a Ifi) – si apre con una parola-chiave, *vincere*<sup>289</sup>, che, ripetuta in anafora al v. 721, introduce il tema dominante di questi versi: la resa di Ifi e il trionfo di Anassarete. L'allitterazione della *-t* in *tibi taedia tandem* rende fonicamente la rabbia<sup>290</sup> e lo scherno con cui il giovane, *impatiens*, concede la vittoria al nemico; *laetos molire triumphos* allude, invece, a *Am.* 1, 7, 35, laddove la *iunctura* compare, sempre nel tono di un'amareggiata ironia, per rendere 'onore' al poeta che ha percorso la sua fanciulla in un impeto d'ira:

Ov. *Am.* 1, 7, 35-8

I nunc, magnificos victor molire triumphos,  
cinge comam lauro votaque redde Iovi,  
quaeque tuos currus comitantum turba sequetur,  
clamet "Io! Forti victa puella viro est!"

In entrambi i contesti, l'*amator* esasperato agisce d'impulso: Ovidio percuotendo Corinna e Ifi accingendosi a compiere il gesto estremo del suicidio. Anche alla luce del significato di cui si carica *impatiens* nel confronto con i *Remedia*<sup>291</sup>, si potrebbe pensare che Vertumno voglia contrapporre se stesso all'impulsivo Ifi: al contrario di lui, il dio etrusco sa aspettare, e cerca di convincere Pomona con le armi pazienti della retorica.

Tale interpretazione risulta rafforzata se si vanno a considerare altri due passi ovidiani in cui compare la descrizione di un trionfo:

Ov. *Am.* 1, 2, 23-8

Necte comam myrto, maternas iunge columbas;  
qui deceat, currum vitricus ipse dabit,  
inque dato curru, populo clamante triumphum,  
stabis et adiunctas arte movebis aves.  
Ducentur capti iuvenes captaeque puellae;  
haec tibi magnificus pompa triumphus erit.

Ov. *Am.* 2, 12, 1-4

Ite triumphales circum mea tempora laurus!  
Vicinus: in nostro est, ecce, Corinna sinu,  
quam vir, quam custos, quam ianua firma, tot hostes,  
servabant, nequa posset ab arte capi!

Nel primo passo, è descritto il noto trionfo di Cupido<sup>292</sup>, che ha infine soggiogato

<sup>289</sup> Il verbo è uno dei più usati nell'appropriazione elegiaca del linguaggio militare: per occorrenze, vd. MYERS 2009, pp. 185-6.

<sup>290</sup> L'osservazione in MYERS 2009, p. 186. L'affermazione di Ifi sembra riecheggiare Ps. Theocr. 23, 21-2.

<sup>291</sup> Per il confronto con questo passo, vd. anche FRINGS 2005, p. 175.

<sup>292</sup> Amore trionfante anche in Ov. *Am.* 2, 9, 15-6 (*tot sine amore viri, tot sunt sine amore puellae!* /

anche il poeta, ormai piegato al *servitium amoris*. Come Ifi si immagina Anassarete cantare il peana<sup>293</sup>, così in *Am.* 1, 2, 34 la folla rivolge a Cupido il grido d'esultanza tipico del peana stesso: *vulgus "io" magna voce "triumphe!" canet*. Nel secondo testo, invece, è il poeta stesso il trionfatore<sup>294</sup>, come egli stesso ha modo di confermare orgogliosamente in *Am.* 2, 12, 16: *huc ades, o cura parte Triumphe mea!*. Qui ritorna anche il dettaglio della corona d'alloro che cinge le tempie del vincitore, corona che Ifi immagina sul capo di Anassarete sprezzante.

Non è difficile notare, in sintesi, come il trionfo descritto dal giovane morituro sia l'esatto rovesciamento di quello presentato da Ovidio negli *Amores*, dove la vittoria di Cupido sul poeta precede e prefigura quella del poeta stesso sulla sua *puella*. Tale trionfo è presentato come il risultato di una lunga e travagliata battaglia combattuta di fronte alla porta dell'amata: la medesima battaglia, per Ifi, si è rivelata persa.

Il richiamo al trionfo e alla corona d'alloro rimanda nuovamente, infine, anche all'episodio di Dafne e Apollo. È stato finemente notato<sup>295</sup> come *nitida lauro – iunctura* mai attestata altrove – trovi una sua spiegazione in *Met.* 1, 552, dove, al termine della trasformazione di Dafne, il poeta commenta che della fanciulla non rimase nulla se non lo splendore (*remanet nitor unus in illa*). La consuetudine di usare l'alloro nella celebrazione dei trionfi, del resto, allude a *Met.* 1, 560-1, quando Apollo ne sancisce tale impiego (*tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum / vox canet et visent longas Capitolia pompas*<sup>296</sup>). È stato visto qui un anacronismo, poiché ai tempi di Vertumno – e a maggior ragione di Ifi – la pratica del peana viene incautamente a coincidere con quella dei trionfi dei generali romani, che ancora non venivano celebrati. Se tecnicamente ciò è vero, bisogna considerare che l'interesse di Ovidio era quello di richiamare alla memoria del lettore le origini dell'alloro: una pianta destinata ad esaltare la gloria dei vincitori, ma che deve la sua esistenza ad una dolorosa sconfitta in amore. Da questo punto di vista, l'alloro, sulle tempie di Anassarete, riaffermerebbe la sua ragion d'essere primigenia, ovvero la resistenza alla passione amorosa, non il contrario, come nei passi degli *Amores* appena citati. Se in *Met.* 1, 562-3, dunque, l'alloro viene destinato ad ornamento futuro della porta del

---

*Hinc tibi cum magna laude triumphus eat*) e 2, 18, 18 (*deque cothurnato vate triumphat Amor*).

<sup>293</sup> Il nome "peana", pur riferendosi propriamente ad un canto di celebrazione in onore di Apollo celebrato nel mondo greco, è usato anche in lingua latina (vd. Verg. *Aen.* 6, 657 e 10, 738 e Prop. 3, 15, 42).

<sup>294</sup> Una situazione accostabile in Prop. 3, 1, 9-10, dove è la Musa del poeta elegiaco a trionfare: *a me / nata coronatis Musa triumphat equis*.

<sup>295</sup> Vd. MYERS 2009, p. 186.

<sup>296</sup> Vd. BARCHIESI 2005, pp. 213-4.

palazzo di Augusto, il trionfatore per eccellenza (*postibus Augustis eadem fidissima custos / ante fores stabis*), nel nostro testo, invece, esso compare, simbolicamente, alla porta di un'altra ben più amara trionfatrice, Anassarete. Questa, apostrofata con un altro dei termini evocativi della sua sorte finale, *ferrea*, viene immaginata godere della morte di Ifi, una morte che, presentata come volontaria (*libens*), chiarisce definitivamente la portata dei *novissima verba* dell'amante: la risoluzione al suicidio.

Tuttavia, il trionfo di Anassarete è solo apparente. La morte volontaria di Ifi, infatti, non è un gesto di debolezza, che si esaurisce nel moto impulsivo di chi non regge più al dolore. Lo si capisce bene dai versi successivi, in cui, in parziale contrasto con il *non tulit impatiens* del v. 716, Ifi chiarisce le vere ragioni della sua scelta, frutto di un calcolo quasi 'perverso':

Ov. *Met.* 14, 722-8

Certe aliquid laudare mei cogaris, eritque  
 quo tibi sim gratus, meritumque fatebere nostrum.  
 Non tamen ante tui curam excessisse memento  
 quam vitam geminaque simul mihi luce carendum.  
 Nec tibi fama mei ventura est nuntia leti:  
 ipse ego, ne dubites, adero praesensque videbor,  
 corpore ut exanimi crudelia lumina pascas.

Il periodo è costruito con una concatenazione di tre frasi<sup>297</sup> che variano tutte lo stesso concetto: ci sarà qualcosa – la morte – che costringerà Anassarete a considerare con favore Ifi. L'ingegnosa struttura del periodo rivela che la decisione del giovane non è un atto senza speranza, bensì l'ultimo atto in cui egli ripone speranza: la speranza di non essere finalmente indifferente all'amata. La sua risoluzione è, come si è detto, eccezionale nel mondo elegiaco. Tuttavia, il lessico continua ad essere quello tipico del genere, come a sottolineare la frizione a cui esso viene sottoposto. Così, se espressioni come *tibi sim gratus*<sup>298</sup> o *meritum nostrum*<sup>299</sup> sono quasi formulari, significativo è soprattutto *memento* del v. 724.

Tale forma non ricorre mai nel poema, ma ben altre sei volte<sup>300</sup> nella poesia elegiaca ovidiana. Tra queste, da menzionare *Ars* 2, 201 (*si flebit, flere memento*) e *Rem.* 217 (*sed quanto minus ire voles, magis ire memento*). Come si può notare, si

<sup>297</sup> Al v. 722, una parte minoritaria della tradizione testimonia la lezione *amoris* al posto di *eritque* (vd. TARRANT 2004, p. 440). In accordo con MYERS 2009, p. 186, però, *eritque* dà maggior risalto a *quo tibi sim gratus*, creando l'efficace struttura triadica con *variatio* dello stesso concetto. *Amoris*, invece, è una banalizzazione del testo, probabilmente intervenuta perché da qualche copista non venne capito che *mei* stava da solo.

<sup>298</sup> Vd., ad es., Prop. 1, 12, 7 (*olim gratus eram*) e Hor. *Carm.* 3, 9, 1 (*donec gratus eram tibi*).

<sup>299</sup> Per occorrenze, vd. BÖMER 1986, p. 221.

<sup>300</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 221.

tratta del verbo di ammonimento usato dal *magister amoris* per impartire i suoi consigli al lettore, nell'ultimo caso per liberarlo da un amore ingrato. In bocca ad Ifi, invece, il solenne imperativo serve per suggellare la forza del proprio sentimento, anche e soprattutto quando questo viene meno per il sopraggiungere della morte. La costruzione, nel suo complesso, si caratterizza per una certa arditezza formale che ha indotto alcuni a ritenere *excessisse* corrotto. Normalmente, infatti, si trova l'espressione *excedere ex vita*, ma *vita* come soggetto non è altrimenti attestato<sup>301</sup>. Probabilmente, però, Ovidio utilizza in modo così insolito il verbo per rendere la stretta interrelazione esistente tra *cura* e *vita*: soltanto una volta bruscamente interrotta questa, anche l'altra cesserà.

Ciò che la fanciulla si deve ben ricordare, dunque, è che la morte sottrarrà a Ifi due 'luci' contemporaneamente: Anassarete e la vita. Si assiste qui<sup>302</sup> alla contaminazione di due metafore frequentissime nella poesia di tutti i tempi: quella della donna amata come luce e ragione di vita del poeta, e quella della vita stessa come luce prima del buio eterno della morte. Da questo punto di vista, per *luce carendum*, è stata proposta<sup>303</sup> una ripresa di Lucr. 4, 35 e Verg. *Georg.* 4, 255 e 472, dove la perifrasi *luce carentum*, in unione con *corpora* o *simulacra*, sempre a fin di verso, è utilizzata per chiamare i corpi dei defunti. Ifi, seppure ancora in vita, parla già come se fosse un'ombra, una pallida figura a cui è stata privata, per l'appunto, una doppia luce. L'impressione è confermata ai versi seguenti, dove il giovane assicura che non sarà la fama a render nota ad Anassarete l'avvenuta morte, ma lui stesso. La stessa contrapposizione enfatica si ritrova anche quando l'ombra di Ceice appare in sogno ad Alcione per annunciarle la sua scomparsa: *non haec tibi nuntiat auctor / ambiguus, non ista vagis rumoribus audis: / ipse ego fata tibi praesens mea naufragus edo* (*Met.* 11, 666-8).

Il parallelismo più importante, però, è quello con la Didone virgiliana, laddove la regina minaccia Enea di perseguitarlo, da morta, ovunque egli andrà: *cum frigida mors anima seduxerit artus, / omnibus umbra locis adero. Dabis, improbe, poenas* (*Aen.* 4, 385-6). La presenza sia in Virgilio che in Ovidio di *adero* ha indotto Norden ad accostare i due testi<sup>304</sup>. Sebbene il contesto non sia esattamente lo stesso, perché

---

<sup>301</sup> Vd. MYERS 2009, pp. 187-8. Tra le varie congetture proposte per sanare il problema testuale, si rimanda a TARRANT 2004, p. 440.

<sup>302</sup> Come nota MYERS 2009, p. 187.

<sup>303</sup> BÖMER 1986, p. 221.

<sup>304</sup> NORDEN 1957, pp. 253-4 (*ad Aen.* 6, 456-7).



Didone si sta riferendo alla propria ombra e Ifi al proprio cadavere<sup>305</sup>, in entrambi i casi si tratta di un annuncio che ha del minaccioso: se, nel passo virgiliano, la regina annuncia esplicitamente una persecuzione *post mortem*, in quello ovidiano la vera portata delle parole di Ifi è oscura ad Ifi stesso, perché egli non sa che terribile punizione si abatterà su Anassarete. Ma i due passi sono soprattutto uniti dall'intenzione che porta sia Didone che Ifi ad esternare tali desideri più o meno vendicativi: la speranza che la propria morte renderà impossibile all'insensibile amato/a continuare a rimanere indifferente. La rivendicazione della propria presenza (*adero*) si collega strettamente a questa ricerca di attenzioni, di considerazione: se Enea sta per partire e Anassarete si rifiuta di incontrare Ifi, entrambi, alla fine, dovranno fare i conti con chi, disprezzato in vita, non potranno più evitare in morte. A confermare il riferimento al testo virgiliano, sta un'ulteriore allusione alla vicenda di Didone: l'episodio dell'incontro nell'Ade di Enea e della regina. Qui, al contrario di quanto aveva minacciato Didone, Enea ne vede per la prima volta l'ombra: *infelix Dido, verus mihi nuntius ergo / venerat extinctam ferroque extrema secutam?* (*Aen.* 6, 456-7). Da ciò si deduce non solo che ella non l'aveva mai perseguitato, ma anche che la notizia del suo suicidio era arrivata proprio attraverso quelle voci, quella fama<sup>306</sup> che Ifi nega risolutamente annunceranno la sua morte ad Anassarete. Sembra quasi che Ifi voglia contrapporre il suo caso a quello di Didone: le ultime parole del giovane non sono semplici minacce destinate a vanificarsi, ma l'esposizione di un progetto preciso che poi, nel prosieguo del racconto, si realizzerà per davvero.

Il contrasto tra luce (vita, amore) ed oscurità (morte come privazione della vita e dell'amore) si accompagna a quello tra vedere e non vedere, che, come ha finemente messo in luce Bettini<sup>307</sup>, ricorre in modo ossessivo nell'intero racconto, fornendone la chiave interpretativa fondamentale. È stato già notato che la passione di Ifi si accende dopo aver visto per la prima volta Anassarete, e si è sottolineato con quale insistenza si rimarchi l'atto del giovane (*viderat*) e la sua unilateralità: l'amata rifiuta ogni incontro, rifiuta la sola possibilità di contraccambiare lo sguardo di chi la ama. Ebbene, è proprio questo sguardo che Ifi ricerca disperatamente, quasi con puntiglio,

<sup>305</sup> Così ha obiettato BÖMER 1986, p. 222.

<sup>306</sup> In un poema in cui le vicende dei personaggi vengono tramandate dai racconti di altri personaggi, che le hanno apprese per sentito dire, attraverso i canali della fama (vd. FEENEY 1991, pp. 247-9), l'autopsia di Anassarete, immaginata dal giovane, sembra quasi un gesto di sfida. In realtà, come proverà l'appello agli dei *memores* poco dopo, anche Ifi desidera che la sua storia sia tramandata nei secoli.

<sup>307</sup> BETTINI 1992.

ed è per questo sguardo che egli è disposto a togliersi la vita. Almeno da morto, Anassarete sarà costretta a guardarlo, e Ifi passerà da soggetto a oggetto dell'atto di vedere: non più *viderat*, bensì *videbor*<sup>308</sup>.

Ma l'immaginazione di Ifi va ancora oltre, prefigurandosi addirittura la gioia che l'atto di vedere il suo corpo procurerà in Anassarete: *ut crudelia lumina pascas*, dice Ifi. In *crudelia lumina* è riduttivo scorgere solo un modulo ricorrente nella poesia elegiaca<sup>309</sup>. Se, infatti, è frequente chiamare *lumina* gli occhi dell'amata, l'abusata immagine si carica di una valenza nuova, perché *gemina lux* erano state definite la *cura* e la *vita* che la morte avrebbe strappato a Ifi al v. 725. La metafora della luce, dunque, torna a rimarcare il contrasto non solo tra la vita e la morte, ma – applicata agli occhi – tra chi può vedere (e amare) e chi non può più. In quanto a *pascere*, è stato riconosciuto un parallelismo con l'episodio di Niobe<sup>310</sup>, che così si rivolge a Latona dopo che la dea ha sterminato i suoi figli:

Ov. *Met.* 6, 280-3

“Pascere, crudelis, nostro, Latona, dolore,  
pascere” ait “sattiaque meo tua pectora luctu!  
[Corque ferum satia!” dixit. “Per funera septem]  
efferror: exsulta victrixque inimica triumphal!”

Se un riferimento ad un contesto di vendetta è il più ovvio ed è naturalmente presente, non bisogna dimenticare, però, che *pascere* si può intendere non solo in senso negativo (“pascersi delle disgrazie altrui”), ma anche positivo. Per esempio, ci si può pascere proprio della vista dell'amata, come accade in Ov. *Am.* 3, 2 5-6: *tu cursus spectas, ego te; spectemus uterque / quod iuvat, atque oculos pascat uterque suos*. Qui il motivo viene amaramente ribaltato, perché non si trae piacere dalla contemplazione del *partner*, ma da quella del suo corpo ormai privo di vita.

Oltre all'impietosa Anassarete, però, Ifi si augura che anche qualcun altro veda la sua morte: gli dei, a cui egli si appella perché la sua storia non venga dimenticata:

---

<sup>308</sup> Proprio per la centralità rivestita dal verbo al passivo in questo contesto, non condivido la posizione di MYERS 2009, p. 187 (già in HARDIE 2002, p. 238, n. 34), secondo la quale con *videbor* Ovidio starebbe giocando con i due possibili significati del verbo: “sarò visto come presente” (“I shall be seen as present”) o “sembrerà che io sia presente” (“I shall seem to be present”), dal momento che, in verità, Ifi sarà morto (“since he will in fact be dead”). Semmai, la doppia valenza del verbo si potrebbe salvare solo mettendosi dal punto di vista di un lettore non ancora a conoscenza della fine della storia: in questo caso, aiutati dal parallelismo con l'ombra vendicativa di Didone, si potrebbe immaginare che qui Ifi alluda alla persistenza del proprio fantasma sulla terra dopo la morte, fantasma per il quale un'espressione come “sembrerà che io sia presente” potrebbe avere un senso.

<sup>309</sup> Per occorrenze, vd. MYERS 2009, p. 187.

<sup>310</sup> Simile scena anche in *Met.* 9, 176, dove Ercole, sul punto di morire atrocemente, così dice a Giunone: “*Cladibus*” exclamat “*Saturnia, pascere nostris: / pascere, et hanc pestem spectas, crudelis, ab alto, / corque ferum satia*”.

Ov. *Met.* 14, 729-32

Si tamen, o superi, mortalia facta videtis,  
este mei memores (nihil ultra lingua precari  
sustinet) et longo facite ut narremur in aevo,  
et, quae dempsistis vitae, date tempora famae!

Nel sintagma *mortalia facta* alcuni<sup>311</sup> hanno riconosciuto un riferimento critico a Hor. *Ars* 68-9, in cui la caducità delle cose umane non risparmia nemmeno la presunta eternità dei versi: *mortalia facta peribunt, / nedum sermonum stet honos et gratia vivax*. Seppure il richiamo al testo oraziano non possa essere provato, il confronto permette di illuminare meglio l'orizzonte interpretativo in cui vanno collocate le dichiarazioni di Ifi. Egli si appella all'immortalità garantita dal ricordo (*memores*, che riprende il *memento* rivolto ad Anassarete) e dalla rievocazione delle sue sventure *longo in aevo*. La stessa *iunctura* si ritrova anche in *Trist.* 5, 14, 35-6, quando Ovidio, elencando una serie di modelli mitici del passato, cita quello di Penelope, rimasto per sempre vivo nel ricordo collettivo: *aspicis ut longo teneat laudabilis aevo / nomen inextinctum Penelopaea fides?* È come se Ifi stesse chiedendo agli dei che la sua storia possa entrare a far parte della mitologia, divenendo un *exemplum* da citare in poesia nonché poesia esso stesso. Che la sua preghiera venga esaudita<sup>312</sup>, è provato implicitamente dal racconto di Vertumno, che sceglie il caso di Ifi proprio per la sua esemplarità e per la sua fama (vv. 696-7, *notissima facta*). Vale la pena sottolineare, a questo proposito, la differenza con l'episodio precedente, dove il richiamo alla fama assicurata dalle Camene a Canente si rivela solo come un riflesso di quella di Circe: Canente non riuscirà mai ad avere accesso al mondo della mitologia.

Senza esitazioni, Ifi, concluso il proprio ultimo discorso, procede all'esecuzione di quanto annunciato:

Ov. *Met.* 14, 733-8

Dixit, et ad postes ornatos saepe coronis  
umentes oculos et pallida bracchia tollens,  
cum foribus laquei religaret vincula summis,  
“haec tibi certa placent, crudelis et impia!” dixit  
inseruitque caput, sed tum quoque versus ad illam,  
atque onus infelix elisa fauce pependit.

---

<sup>311</sup> BÖMER 1986, p. 222 e MYERS 2009, p. 187.

<sup>312</sup> Tuttavia, HARDIE [2015] *ad loc.* nota che Ifi non avrebbe mai ottenuto fama e immortalità per il semplice fatto di essersi suicidato: l'interesse narrativo della storia è dato dalla trasformazione finale di Anassarete.

Il passo si gioca sulla contrapposizione tra le corone di fiori che prima ornavano la porta di Anassarete – inutili omaggi floreali – e un nuovo tipo di corona, il cappio della corda che il giovane utilizza per togliersi la vita. Dell'accostamento si serve proprio Ifi, che, rivolgendosi per l'ultima volta alla fanciulla, le indirizza parole che risuonano amaramente ironiche<sup>313</sup>: “Queste sono le corone che ti piacciono!”. Il gioco di parole tra *serta* e *inseruitque caput* dell'esametro successivo è scoperto, e prosegue il processo di trasformazione di immagini d'amore in immagini di morte constatato nei versi precedenti. Continua anche la voluta ambiguità nell'intendere l'*impietas* di Anassarete. Ella è *impia* (questa è l'ultima parola pronunciata da Ifi in vita<sup>314</sup>) sia in quanto insensibile all'amore sia perché sprezzante nei confronti del potere di Venere: la vendetta del *deus ultor* è ormai dietro l'angolo.

Se la metafora dominante è quella del gioco tra le corone di fiori e il cappio, vi sono altre espressioni volutamente ambivalenti, perché ricorrenti tanto in scene d'amore che in scene di morte. Per quanto riguarda gli occhi lacrimosi di Ifi, per esempio, la memoria va alle corone di fiori bagnate di pianto lasciate dal giovane, dettaglio patetico ricorrente nei *paraclausithyra*. In questo contesto, però, non si tratta solo di lacrime d'amore, ma di lacrime che annunciano la risoluzione estrema di morire. Ugualmente, i *pallida brachia* rimandano al *pallor* proprio degli amanti infelici (basti citare<sup>315</sup> Ov. *Ars* 1, 729, *palleat omnis amans: hic est color aptus amanti*), ma anche al pallore di paura di chi si sta per uccidere, nonché a quello della morte: *pallida morte futura* è Didone in Verg. *Aen.* 4, 644. A confermarne la formularità in contesti di questo tipo, il pallore si incontra anche nel racconto del tentato suicidio di Mirra e di quello riuscito di Fillide:

Ov. *Met.* 10, 378-81

Erigitur laqueoque innectere fauces  
destinat et zona summo de poste revincta  
“care, vale, Cinyra, causamque intellege mortis!”  
dixit et aptabat pallenti vincula collo.

Ov. *Rem.* 602-4

Et spectat zonam pallida facta suam,  
aspicit et ramos; dubitat, refugitque quod audet

<sup>313</sup> Similmente si era comportato l'amante teocriteo in Ps. Theocr. 23, 20-1, dicendo che portava al giovane come ultimo dono d'amore il suo laccio.

<sup>314</sup> Per le numerose occorrenze del termine in contesti erotici, vd. PICHON 1902, p. 171 e BÖMER 1986, p. 223. Anche in Ps. Theocr. 23, 19, l'amante sfortunato si rivolge per l'ultima volta al fanciullo apostrofandolo come ἄγριε παῖ καὶ στρυγνέ.

<sup>315</sup> Per ulteriori occorrenze, vd. BÖMER 1986, p. 223 e MYERS 2009, p. 188.

et timet, et digitos ad sua colla refert.

Soprattutto nel primo caso, si può riscontrare la presenza di elementi ricorrenti che tornano anche nel nostro testo: dalla scelta di *innectere* al particolare dello stipite della porta come punto al quale fissare il cappio. Si può pensare quasi alla presenza di una scena-tipo fissa<sup>316</sup>, come sembra provato dall'idillio 23 dello pseudo-Teocrito:

Ps. Theocr. 23, 49-52

Ἵδ' εἰπὼν λίθον εἶλεν ἐρεισάμενος δ' ἐπὶ τοίχῳ  
ἄγρι μέσων οὐδῶν, φοβερὸν λίνον, ἄπτειτ' ἀπ' αὐτῷ  
τὰν λεπτὰν σχοινῖδα, βρόχον δ' ἐπιάλλει τραχήλῳ,  
τὰν ἔδραν δ' ἐκύλισεν ὑπέκ ποδός, ἡδ' ἐκρεμάσθη  
νεκρός.

Ciò detto, prese una pietra, l'appoggiò al muro e ad essa adattò il tremendo laccio, la corda sottile, fino al centro della soglia; poi si gettò il nodo attorno al collo, col piede spinse via la sedia, e rimase appeso, morto.

Il tratto specifico che caratterizza il nostro testo sta nell'aggiunta ovidiana *tum quoque versus ad illam*: perfino nel momento supremo, Ifi guarda nella direzione da cui sarebbe potuta spuntare Anassarete; il contatto visivo è ricercato fino all'ultimo, e fino all'ultimo invano.

L'inaudito proposito di Ifi è portato a compimento: *atque onus infelix elisa fauce pependit*. Il verso ricorda *praegrave compressa fauce pependit onus* di Ov. *Her.* 9, 98, in cui si parlava del re libico, figlio della Terra, soffocato da Ercole. Il confronto tra due contesti così estranei l'uno all'altro permette di notare che a *praegrave onus* viene sostituito *infelix onus*, così come, nel già citato Ov. *Rem.* 17-8, si leggeva *triste onus: cur aliquis laqueo collum nodatus amator / a trabe sublimi triste pependit onus?*<sup>317</sup>. In entrambi i casi la formula fissa *pendit onus* viene ad essere pateticizzata (si vorrebbe dire, 'elegizzata') e al peso del corpo è attribuito l'aggettivo tipico degli amanti non corrisposti: *infelix*. Così, all' *infelix onus* di Ifi fa da *pendant* quel *neque erat felicior* con cui era stato definito Vertumno al v. 642.

La narrazione prosegue con il ritrovamento del corpo del giovane, riportato alla madre vedova, e con l'immagine del corteo funebre:

Ov. *Met.* 14, 739-47

Icta pedum motu trepidantum † et multa timentem †  
visa dedisse sonum est adapertaque ianua factum

<sup>316</sup> Per HAUPT-EHWALD 1966, p. 411, si tratta di una reminiscenza dello pseudo-Teocrito.

<sup>317</sup> Tramite il confronto tra i passi FRINGS 2005, p. 174 arriva a stabilire che Ovidio voleva si capisse che Ifi rappresenta l'anti-discepolo dei *Remedia*: quello che, non seguendone i precetti, arriva a darsi la morte, per evitare la quale Ovidio si era accinto a scrivere i *Remedia* stessi.

prodidit, exclamant famuli frustra que levatum  
 (nam pater occiderat) referunt ad limina matris;  
 accipit illa sinu complexaque frigida nati  
 membra sui, postquam miserorum verba parentum  
 edidit et matrum miserarum facta peregit,  
 funera ducebat mediam lacrimosa per urbem  
 luridaque arsuro portabat membra feretro.

Prima di togliersi la vita, in Ps. Theocr. 23, 36-7, l'amante si era rivolto al fanciullo immaginando il momento in cui quello l'avrebbe trovato morto: ὀππότεν ἐξενθὼν ἀρταμένον ἐν προθύροισι / τοῖσι τεοῖσιν ἴδης τὸν τλάμονα ("quando, uscendo, mi vedrai, infelice, appeso nell'atrio di casa tua"). Se, nel suo caso, tale previsione si era realizzata, non così accade per Ifi, il cui corpo viene pietosamente raccolto dai servi della casa di Anassarete, allorché il sinistro rumore dei suoi piedi che si agitano nell'agonia della morte induce i domestici ad aprire la porta. Nonostante la dinamica complessiva della scena sia chiara, il v. 739 è un *locus desperatus*. La maggioranza dei codici riporta *et multa timentem*, corruzione che Tarrant<sup>318</sup> spiega sulla base di una probabile influenza di *trepidamque et cuncta timentem* di *Met.* 6, 522. Per cercare di sanare il testo, sono state avanzate svariate ipotesi<sup>319</sup>: tra queste, ha avuto credito negli ultimi anni quella di Shackleton Bailey<sup>320</sup>, *aperire iubentem*. In questo modo, però, il sapore macabro della scena verrebbe messo in risalto in modo eccessivo: è già chiaro da *trepidantum* che lo scalpito dei piedi di Ifi fa accorrere i *famuli* all'ingresso, senza bisogno di ulteriori, grottesche specificazioni. In alternativa, alcuni<sup>321</sup> hanno supposto che il *multa gementem* testimoniato da una parte minoritaria della tradizione possa essere la lezione più vicina all'originale: la porta, colpita dai piedi del giovane, pare sinistramente gemere. Tuttavia, si ha come l'impressione che *multa timentem* sia una glossa penetrata nel testo per spiegare il senso di *trepidantem*, testimoniato da una parte della tradizione in alternativa alla *lectio difficilior*, sicuramente preferibile, *trepidantum*. Se è così, risulta impossibile riuscire a capire quale fosse il testo originario, e non resta che accettare le *cruces* di Tarrant.

L'atto dei domestici che sollevano Ifi nella speranza di rianimarlo ricorda l'analogo aiuto prestato da Atena nei confronti di Aracne, che aveva tentato il

<sup>318</sup> Vd. SHACKLETON BAILEY 1981, p. 337, n. 2.

<sup>319</sup> Vd. TARRANT 2004, p. 440, ANDERSON 1985, p. 354, BÖMER 1986, p. 224, MYERS 2009, p. 188.

<sup>320</sup> Vd. SHACKLETON BAILEY 1981, p. 337, lezione che pare apprezzata sia da TARRANT 2004, p. 440 che HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>321</sup> BÖMER 1986, p. 224. Così era stato proposto da Heinsius (vd. TARRANT 2004, p. 440). Del tutto particolare la lezione stampata da HAUPT-EHWALD 1966, p. 412, che reca *ut muta gementem* senza neanche specificare che si tratta di una congettura e di chi sia.

suicidio dopo che la dea aveva distrutto la sua magnifica tela (*Met.* 6, 134-5, *non tulit infelix laqueoque animosa ligavit / guttura: pendentem Pallas miserata levavit*). In questo caso, però, al contrario di quanto accade ad Aracne (o a Mirra), ai *famuli* non rimane altro che constatare il decesso e portare il corpo del giovane a sua madre. Qui Ovidio aggiunge una notizia che non ci è testimoniata da Antonino, probabilmente di sua invenzione: Ifi era orfano di padre, sua madre non aveva altri al mondo che il figlio. C'è chi ha giudicato superflua questa informazione, che aumenta ulteriormente il patetismo già accentuato del racconto<sup>322</sup>. Tuttavia, il dettaglio è un ottimo esempio del 'realismo'<sup>323</sup> della scena. Sembra quasi di trovarsi di fronte ad un fatto di cronaca del giorno d'oggi: un ragazzo, invaghito di una fanciulla dell'alta società e da lei respinto, si uccide per amore; si scopre poi che aveva pure una 'situazione familiare difficile'. Per pochi versi, pare di non trovarsi più all'interno delle *Metamorfosi*, dove tutto è stupore, meraviglia, eccezione. Aracne viene salvata da Atena impietosa, che la trasforma nell'animale tessitore e pendente per eccellenza, il ragno; al povero, 'banale' Ifi, invece, il suicidio riesce, i soccorsi (dei servi!) arrivano troppo tardi ed egli viene portato *ad limina matris*. Non siamo più nell'universo fittizio del *paraclausithyron*: dopo il suicidio – un suicidio reale e non solo minacciato – l'*exclusus amator* è ricondotto all'universo che gli appartiene, alla soglia di casa sua, alla modesta dimora della madre vedova.

Questa accoglie tra le sue braccia il corpo del figlio, abbandonandosi alle esclamazioni e alle manifestazioni di dolore che sono tipiche dei genitori, e delle madri in particolare, in simili contesti luttuosi. Da questo punto di vista, è stata proposta un'allusione a Verg. *Ecl.* 5, 22<sup>324</sup>, dove la madre di Dafni si dispera per la morte del figlio *complexa sui corpus miserabile nati*. Rispetto al modello, però, Ovidio insiste molto su questo aspetto<sup>325</sup>, ripetendo nello stretto giro di due versi, rispettivamente in riferimento a *verba* e *facta*, i pesanti genitivi *miserarum/orum parentum* e *miserarum matrum*. Nel primo caso, Tarrant opta per *miserorum*, discostandosi dalla versione meglio attestata, *miserarum*. La scelta si spiega alla luce

<sup>322</sup> Vd. Hartman in BÖMER 1986, p. 224.

<sup>323</sup> Concorda HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>324</sup> Parallelismo proposto da CLAUSEN 1994, p. 159: per lo studioso, considerando che in Antonino vi è una generica menzione dei parenti del morto ma non specificamente della madre, si potrebbe pensare che Ovidio introduca la figura della madre di Ifi con un'allusione esplicita al passo virgiliano.

<sup>325</sup> Per ROSATI 2002, pp. 290-1 e MYERS 2009, p. 189, questa ripetizione indicherebbe la convenzionalità del dolore della madre di Ifi, che Ovidio non ha neanche bisogno di raccontare nei dettagli, appellandosi alle conoscenze del lettore. Se ciò è sicuramente vero, tale convenzionalità si carica qui di una tipicità ed esemplarità che stridono con il dolore assente di Anassarete.

della genericità di *parens*, che farebbe propendere per una menzione di padre e madre congiunti. Ci si potrebbe chiedere perché, poi, allora, Ovidio dovrebbe restringere il campo alle sole *matres*. Secondo Hardie<sup>326</sup>, la scelta sarebbe giustificata dal fatto che, se il lamento per la morte di un figlio riguarda indistintamente madri e padri, il trattamento del cadavere è compito delle sole donne. Tuttavia, dato che il contesto si riferisce ad una madre, e per di più ad una vedova, con la ripetizione di *miserarum* Ovidio potrebbe aver voluto rimarcare l'assenza di un padre, e limitare il campo al solo emisfero femminile. Questo evidenzerebbe ancora meglio che è una donna a disperarsi *ad limina*, ma che non si tratta di Anassarete, bensì della madre di Ifi<sup>327</sup>. È lei che stringe a sé il corpo del giovane (*complexa*), similmente a come si comporta Tisbe con Piramo morente, o Ilanome con Cillaro già morto<sup>328</sup>:

Ov. *Met.* 4, 137-46

Sed postquam remorata suos cognovit amores,  
 percutit indignos claro plangore lacertos  
 et laniata comas **amplexaque corpus amatum**  
 vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori  
 miscuit et gelidis in vultibus oscula figens  
 “Pyrame”, clamavit, “quis te mihi casus ademit?  
 Pyrame, responde! Tua te carissima Thisbe  
 nominat; exaudi vultusque attolle iacentes!”.  
 Ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos  
 Pyramus erexit visaque recondidit illa.

Ov. *Met.* 12, 423-8

Protinus Hylonome morientes excipit artus  
 inpositaque manu vulnus fovet oraque ad ora  
 admovet atque animae fugienti obsistere temptat;  
 ut videt exstinctum, dictis, quae clamor ad aures  
 arcuit ire meas, telo, quod inhaeserat illi,  
 incubuit moriensque suum **complexa** maritum est.

Se *complexa* accompagna l'abbraccio di Ilanome che si uccide con la stessa arma che aveva ferito mortalmente il marito, ancora più significativo il caso di Piramo, che fa in tempo ad alzare gli occhi sull'amata e a guardarla per un'ultima volta. Non così Ifi, che muore da solo e viene pianto ed abbracciato, sì, ma dalla madre.

<sup>326</sup> HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>327</sup> Il contrasto tra *verba* e *facta* di Anassarete e della madre di Ifi è un caso su cui riflette anche HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>328</sup> Come si è già avuto modo di notare commentando la reazione di Canente alla scomparsa del marito, si tratta, ovviamente, di un comportamento comune sia a madri che a spose che piangono figli e mariti morti (vd. Ecuba che, in *Met.* 13, 488, stringe a sé piangendo il corpo di Polissena: *quae corpus complexa animae tam fortis inane*). Che qui, però, sia solo la madre ad essere sconvolta dalla morte del figlio, e non la donna per cui tale morte si è compiuta, è messo volutamente in contrasto.



È la madre, dunque, e lei sola, che conduce per la città il funerale del figlio. Questa immagine risulterebbe rafforzata se *lacrimosa* venisse riferito alla donna piuttosto che ai *funera*. Entrambe le ipotesi, però, sono attestate<sup>329</sup> e coerenti nel contesto. Se si accetta la prima, il *focus* del racconto sarebbe ancora concentrato sulla madre, per poi allargarsi progressivamente in un crescendo di rumore al resto del corteo, che condividerebbe con lei lo stesso lamentoso stato: al v. 748, infatti, esso viene descritto come una *flebilis pompa*. In caso contrario, se si accetta la seconda ipotesi, il testo rimarcherebbe per ben due volte<sup>330</sup> che tutti, al funerale di Ifi, piangono. Tutti, tranne Anassarete: continua il confronto con la *domina dura* (anche se allargato ad un contesto collettivo e non ristretto alla sola figura materna).

Ma al *pathos* e al dolore della madre e/o dei partecipanti del corteo non si contrappone solo l'insensibilità di Anassarete, ma anche quella del figlio ormai morto. I *membra* senza vita del giovane vengono descritti prima come *frigida* e poi come *lurida*. Inutile chiedersi, con Bömer<sup>331</sup>, se dopo così poco tempo dal decesso il corpo di Ifi potesse già essere freddo o meno. La freddezza è sintomatica della rigidità della morte<sup>332</sup>, che è la stessa della pietra in cui si trasformerà Anassarete. Ugualmente, *lurida membra*<sup>333</sup> richiama i *pallida brachia* del giovane in procinto di uccidersi, e sembra prefigurare già la metamorfosi della fanciulla, quando, ai vv. 754-5, di lei si dirà che *calidusque e corpore sanguis / inducto pallore fugit*.

Nel suo triste percorso, il corteo passa proprio nei pressi della casa di Anassarete:

Ov. *Met.* 14, 748-53

Forte viae vicina domus, qua flebilis ibat  
pompa, fuit, duraeque sonus plangoris ad aures  
venit Anaxaretes, quam iam deus ultor agebat.  
Mota tamen "videamus" ait "miserabile funus"  
et patulis iniit tectum sublime fenestris  
vixque bene inpositum lecto prospexerat Iphin:

I vv. 748-50 insistono sulla presentazione del funerale come di un evento dominato da manifestazioni di dolore particolarmente sonore: i pianti e i gemiti, ora attribuiti

<sup>329</sup> Per *lacrimosa* in riferimento ad una donna nel contesto di un funerale, vd., ad es., Apul. *Met.* 4, 34, 5-6: *lacrimosa Psyche comitatur non / nuptias sed exequias suas*. Quanto a *lacrimosa funera*, la *iunctura* si incontra proprio in Ovidio, in *Her.* 13, 137-8: *Troasin invideo, quae si lacrimosa suorum / funera conspicient*.

<sup>330</sup> Per BÖMER 1986, p. 225 e MYERS 2009, p. 189, invece, *lacrimosa [mater]* sarebbe da preferire proprio per evitare la ripetizione *lacrimosa funera... flebilis pompa*.

<sup>331</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 225.

<sup>332</sup> Per occorrenze di *frigidus* in simili contesti, vd. BÖMER 1986, p. 225 e MYERS 2009, p. 188.

<sup>333</sup> Anche *luridus* è frequentemente associato alla morte. Emblematiko Prop. 4, 7, 2, dove *lurida* è detta l'ombra di Cinzia. Vd. anche BÖMER 1986, p. 225 e MYERS 2009, p. 189.

senza incertezze non solo alla madre ma al corteo tutto (*flebilis pompa, sonus plangoris*<sup>334</sup>), attirano l'attenzione di Anassarete, che, in contrasto con tanta emotività, viene definita per l'ultima volta *dura*. Tuttavia, qualcosa incomincia a cambiare dentro di lei per effetto dell'azione di un *deus ultor*<sup>335</sup> che la incalza (*agebat*), e che riprende chiaramente – come si è già avuto modo di notare – *ultoresque deos* del v. 693, laddove Vertumno ricordava che Nemese e Venere odiano i *pectora dura*. Ci si avvia, dunque, alla parte 'intimidatoria' del racconto, quella che a Vertumno interessa maggiormente (da qui i richiami lessicali alle parole con cui aveva introdotto l'*exemplum*: non bisogna dimenticare che è sempre lui a parlare, e che il suo è un resoconto interessato<sup>336</sup>).

Il v. 751 crea alcuni problemi di tipo interpretativo, che nascono dalla collocazione di *tamen* all'interno o all'esterno della frase pronunciata da Anassarete e dal senso da attribuire a *miserabile funus*. Se infatti, con Bömer e Hardie<sup>337</sup>, si pone *tamen* in unione con *videamus, mota* risulterebbe isolato: da qui l'interessamento di Anassarete si potrebbe intendere come suscitato dal *deus ultor* appena nominato, e motivato, al massimo, dalla curiosità, di cui si potrebbe ulteriormente speculare, chiedendosi se sia spontanea o indotta dal dio<sup>338</sup>. Di certo, in questo secondo caso, *mota* si caricherebbe di una sottile valenza in più, perché vi si potrebbe riconoscere la 'spinta' del demone vendicatore, che induce la ragazza ad accostarsi alla finestra non solo a livello metaforico, ma anche fisico, corporeo. Non è da dimenticare, infatti, che questo è l'ultimo movimento di Anassarete prima dell'immobilità eterna.

Se, invece, con Tarrant e con la maggior parte dei commentatori<sup>339</sup>, si lega *tamen* a *mota*, verrebbe messo in rilievo l'atto autonomo di 'ammorbidente' di Anassarete, che, per quanto *dura*, non lo sarebbe tuttavia (*tamen*) a tal punto da non lasciarsi commuovere (*mota*). Tale processo di ammorbidimento diventerebbe ancora

---

<sup>334</sup> Si ricordi il *dare plangorem* con cui Canente aveva reagito alla scomparsa del marito in *Met.* 14, 421: la sua disperazione si contrappone alla freddezza di Anassarete.

<sup>335</sup> Al contrario di Antonino Liberale, Ovidio non specifica che si tratti proprio di Afrodite.

<sup>336</sup> Sull'importanza del punto di vista dei narratori interni al poema, vd. NAGLE 1988 e BARCHIESI 1989 e 2002.

<sup>337</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 226 e HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>338</sup> Teoricamente, la genericità del testo potrebbe addirittura indurre a dubitare che i servi avessero informato la loro signora di quanto era accaduto e ad ipotizzare che Anassarete non fosse nemmeno al corrente della morte di Ifi. In questo caso si assisterebbe ad una sequenza dei fatti parallela a quella che si era verificata per i *famuli* nel momento del suicidio di Ifi: come quelli erano accorsi alla porta per lo scalpaccio dei piedi del giovane morente, così Anassarete si sarebbe affacciata solo per via del rumore del funerale, su cui il narratore ha tanto insistito. Tuttavia, una simile ipotesi fa perdere molto del suo senso alla storia e indebolisce la caratterizzazione della ragazza come *puella dura*, non genericamente e quasi innocentemente curiosa.

<sup>339</sup> Vd. MYERS 2009, p. 189 e GALASSO 2000, p. 672.

più marcato se si intendesse *miserabile* come “degnò di compassione”, perché renderebbe la fanciulla capace di provare pietà, se non dolore, di fronte all’atto estremo compiuto dal suo corteggiatore. Non così se si dà a *miserabile* l’accezione di “lacrimevole, triste”<sup>340</sup>: in tal caso, l’aggettivo avrebbe solo una funzione di tipo esornativo, sancendo il fallimento del folle proposito di Ifi, quello di riuscire a scalfire almeno con la morte l’indifferenza dell’amata.

Difficile riuscire a prendere una posizione su una questione di interpretazione psicologica del personaggio così minuta<sup>341</sup>. Senza dubbio, però, significativo è che la prima parola pronunciata da Anassarete sia *videamus*. Qualunque siano le motivazioni che la spingono, finalmente la giovane decide di guardare Ifi, decisione che si concretizza subito dopo con *prospexerat*. La scelta del verbo viene generalmente spiegata<sup>342</sup> con il proposito di creare uno specifico collegamento con l’eziologia del racconto: se la statua di Venere in cui Anassarete viene trasformata si chiama *Prospiciens*, anche Anassarete dovrà *prospicere* nell’attimo in cui comincia la sua metamorfosi. Tuttavia, Bettini ha fatto notare<sup>343</sup> come la traduzione ovidiana del verbo greco corrispondente (ἐκκύψασα in Antonino, παρακύψασα in Plutarco) – da cui è nata la denominazione di Afrodite Παρακύπτουσα – sia imperfetta: παρακύπτω (o ἐκκύπτω), infatti, indica l’atto di chi si sporge da una finestra (a cui si può ben accompagnare l’idea di una rapida occhiata di curiosità); *prospicio*, invece, significa “guardare avanti, guardare verso”. La scelta di un verbo così differente rispetto all’originale greco indicherebbe, dunque, che Anassarete non arriva mai a osservare direttamente Ifi, ma guarda soltanto verso di lui, al massimo catturandone per un momento l’immagine, di sfuggita (*vix*). Ne risulta una traduzione di *vixque bene compositum lecto prospexerat Iphin* in cui sembra che *bene* venga riferito da Bettini a *compositum* e non a *vix*: “Ma non fece a tempo a guardare il corpo di Ifi, ben composto nel letto”<sup>344</sup>.

Una simile interpretazione è forse un po’ troppo radicale, e non tiene sufficientemente conto della reale motivazione per cui Ovidio cambia παρακύπτω in

<sup>340</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 226 e GALASSO 2000, p. 672. Per HARDIE [2015] *ad loc.* l’aggettivo avrebbe addirittura un tono sarcastico: la sua interpretazione di Anassarete è la più vicina alla rappresentazione di Arsinoe in Antonino Liberale, che si era spinta ad affacciarsi alla finestra solo per soddisfare il suo tracotante orgoglio (πρὸς ὕβριν).

<sup>341</sup> Si spinge a farlo FABRE-SERRIS 1995, pp. 370ss. e 2011, pp. 6-8, secondo la quale Anassarete, come Pomona, abbandona la sua freddezza – troppo tardi – nel momento in cui finalmente posa lo sguardo su Ifi.

<sup>342</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 226 e MYERS 2009, p. 190.

<sup>343</sup> Vd. BETTINI 1992, pp. 170ss.

<sup>344</sup> Vd. BETTINI 1992, p. 171.

*prospicio*. La denominazione greca di “Afrodite che si sporge” nasce, infatti, dalla semplice volontà di descrivere la statua, che doveva essere piegata in avanti. Nell’interpretazione ovidiana, invece, in virtù del racconto che il poeta costruisce intorno alla statua (e del disegno complessivo dell’episodio suggerito dal discorso di Ifi), l’elemento importante non è più quello dello sporgersi, bensì quello del vedere.

Solleva qualche perplessità anche il modo con cui lo studioso rende nella frase *bene*. È da notare, infatti, che *vix bene* sta tutto insieme<sup>345</sup>, e che la *iunctura*, accompagnata dal *piuccheperfecto*, non indica un’azione che non si riesce a compiere perché interrotta da un evento improvviso – come denoterebbe il solo *vix* –, ma una che si riesce appena in tempo a compiere prima che tale evento improvviso sopraggiunga. Come esempio basti citare *Met.* 13, 944-5, in cui Glauco ingerisce un’erba (ma la ingerisce!) che provoca immediatamente (ma pur sempre immediatamente dopo!) la sua trasformazione in dio marino: *vix bene conbiberant ignotos guttura sucos, / cum subito trepidare intus praecordia sensi*<sup>346</sup>. E anche se *prospicere* contiene nel prefisso l’idea di una distanza da percorrere con gli occhi, di una direzione dello sguardo verso un oggetto lontano<sup>347</sup>, Anassarete Ifi lo vede eccome, e non solo di sfuggita. Nell’istante in cui lo vede, inizia la metamorfosi (questo indica *vix bene*), ma proprio tale metamorfosi fa sì che la fanciulla sia costretta a guardare Ifi per un po’, permettendo alla profezia del giovane di realizzarsi (*videbor*<sup>348</sup>).

Ciò non inficia affatto la suggestiva interpretazione proposta da Bettini, se non per un unico dettaglio. Come sostenuto dallo studioso, a Ifi mancherà pur sempre lo sguardo dell’amata, perché lo otterrà da morto, quando sarà lui a non poterlo più contraccambiare (al contrario della statua vivificata di Pigmaliione, che, in *Met.* 10, 293-4<sup>349</sup>, *ad lumina lumen attolens [...] vidit amantem*). Ma questo sguardo tanto

---

<sup>345</sup> Così BÖMER 1986, p. 226 e MYERS 2009, p. 190. Per il significato di *vix bene*, vd. *OLD vix* 13b.

<sup>346</sup> La stessa costruzione si ritrova anche in *Fast.* 5, 278 (*vix bene desieram, rettulit illa mihi*) e *Met.* 15, 669-70 (*vix bene desierant, cum cristis aureus altis / in serpente deus praenuntia sibila misit*). Il caso di Glauco appare, però, esemplare nel mostrare come la rapidità con cui si susseguono un determinato atto e la metamorfosi non implichi che questo primo atto non sia stato compiuto: Glauco il succo lo beve eccome, non lo porta solo alle labbra.

<sup>347</sup> Il verbo si incontra in una pluralità di casi per indicare l’atto di chi rimira le distese del mare. Tra tutti, si rammenta qui – solo per la ricorrenza della metafora della pietra, che lo rende particolarmente adatto al nostro contesto – l’esempio di Arianna in *Ov. Her.* 10, 49-50, che contempla l’orizzonte marino, dal quale Teseo è scomparso alla sua vista: *aut mare prospiciens in saxo frigida sedi, / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui*.

<sup>348</sup> Vd. HARDIE 2002, p. 144.

<sup>349</sup> Per l’analisi del mito di Pigmaliione come contrapposto a quello di Anassarete, vd. BETTINI 1992, pp. 167-70.

sospirato, anche se tardivo, anche se ormai inutile, c'è: il disperato piano di Ifi è andato a compimento. Solo a questo punto può sopraggiungere la punizione divina, che andrebbe contro i desideri del vendicato se avvenisse prima che Anassarete lo guardi. La metamorfosi, invece, va incontro all'augurio dell'amante infelice e dà un senso al suo sacrificio. Rendendo eterno quell'unico sguardo ottenuto a così caro prezzo, lo fissa per sempre in una scultura di pietra:

Ov. *Met.* 14, 754-8

deriguere oculi, calidusque e corpore sanguis  
inducto pallore fugit, conataque retro  
ferre pedes haesit, conata avertere vultus  
hoc quoque non potuit, paulatimque occupat artus,  
quod fuit in duro iam pridem pectore, saxum.

Non è un caso che la prima parte del corpo su cui Ovidio si concentra nella descrizione della metamorfosi di Anassarete siano proprio gli occhi, che si irrigidiscono in modo tale che la giovane non possa distogliere lo sguardo, neanche con un semplice movimento delle pupille. È dagli occhi che poi, gradualmente, la pietrificazione si estende ai piedi, e solo successivamente al viso e agli organi interni. Non basta che ad Anassarete sia negata ogni via di fuga fisica da quello sguardo immobile: l'incoscienza – e quindi la rigidità della mente e dell'intelletto – può sopraggiungere solo alla fine, affinché la tortura della visione di Ifi sia prolungata il più possibile in una Anassarete crudelmente mantenuta consapevole fino all'ultimo.

Per esprimere l'improvvisa fissità degli occhi, viene usato *derigesco*, il primo verbo che si incontra anche nella scena dell'analogica trasformazione in pietra di Niobe, che è bene riportare nella sua interezza:

Ov. *Met.* 6, 301-11

Orba resedit  
exanimes inter natos natasque virumque  
deriguitque malis; nullos movet aura capillos,  
in vultu color est sine sanguine, lumina maestis  
stant inmota genis, nihil est in imagine vivum.  
Ipsa quoque interius cum duro lingua palato  
congelat, et venae desistunt posse moveri;  
nec flecti cervix nec brachia reddere motus  
nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est.  
Flet tamen et validi circumdata turbine venti  
in patriam rapta est: ibi fixa cacumine montis  
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant.

La storia è nota: i figli di Niobe, colpevole di essersi vantata di avere una prole molto più numerosa di quella di Latona, vengono trucidati da Apollo e Artemide. In mezzo

ai loro corpi esanimi anche la madre diventa di sasso, annichilita dalla sciagura che le è capitata: solo le lacrime continuano a sgorgare dai suoi occhi di pietra. In ambo i miti un atto di *hybris* viene punito con una metamorfosi che traduce in realtà una metafora<sup>350</sup>: da una parte “impietrire per il dolore”, dall’altra “avere il cuore di pietra”. Niobe e Anassarete, entrambe superbe, condividono una trasformazione<sup>351</sup> che è l’esito di due tendenze opposte: l’una ha sofferto troppo, l’altra non ha sofferto per niente. Per tutte e due, inoltre, è il contatto con la morte a scatenare la metamorfosi, durante la celebrazione di un funerale.

Se la morte e la pietra hanno in comune l’insensibilità della materia inanimata, essere trasformati in pietra non differisce granché dal morire naturale: gli occhi si irrigidiscono, un terreo pallore si sostituisce al roseo incarnato, non è più possibile alcun movimento degli arti<sup>352</sup>. *Nihil est in imagine vivum*, commenta esplicitamente Ovidio relativamente a Niobe. In definitiva, dunque, il destino di Anassarete non differisce molto da quello di Ifi, e il lessico impiegato è un lessico di morte. Non solo, però: è anche un lessico di paura.

A questo proposito, è stato notato<sup>353</sup> che *deriguere oculi* e *occupat artus* si incontrano anche in Verg. *Aen.* 7. 446-7, per descrivere il terrore di Turno allorché Alletto gli si presenta con i suoi veri sembianti: *at iuveni oranti subitus tremor occupat artus, / deriguere oculi*. Da ciò è stato sostenuto<sup>354</sup> che nella trasformazione di Anassarete si possa leggere la concretizzazione dell’orrore provato dalla giovane alla vista del feretro di Ifi. Evidentemente una simile interpretazione va di pari passo con quella che tende a vedere la giovane ‘ammorbidita’ nei suoi ultimi istanti di vita, e che forse qui è un po’ eccessiva. Più che orrore per la visione del cadavere di Ifi in quanto tale, la paura che si impossessa di Anassarete è dovuta alla consapevolezza di non avere più il controllo del proprio corpo che sta diventando di pietra. Secondo un

---

<sup>350</sup> Si rimanda ai già citati PIANEZZOLA 1999, ROSATI 1983, pp. 166-9, 1998 e 1999a, pp. 240-1 per l’analisi di questo fenomeno. In particolare, PIANEZZOLA 1999, pp. 32-4 porta proprio l’esempio di Niobe per spiegare la traduzione nella realtà, mediante la metamorfosi, della metafora della rigidità della pietra.

<sup>351</sup> MYERS 2009, pp. 189-90 sottolinea anche le analogie lessicali con la trasformazione in pietra di Aglauro in *Met.* 2, 820ss., ma i due casi sono difficilmente accostabili: Aglauro viene trasformata in pietra perché invidiosa della sorella.

<sup>352</sup> Per un’analisi del lessico di morte-pietrificazione nell’episodio di Niobe, vd. ROSATI 2009, pp. 295-6.

<sup>353</sup> Vd. BÖMER 1986, pp. 226-7 e MYERS 2009, p. 190, che riporta anche la prima occorrenza virgiliana del verbo, sempre in un contesto di paura: *Aen.* 3, 259-60, *at sociis subita gelidus formidine sanguis / deriguit*. Similmente, *derigescere* compare anche in Ov. *Met.* 7, 115 (*deriguere metu Minyae*) e *Fast.* 3, 331-2 (*totoque e corpore sanguis / fugit et hirsutae deriguere comae*), dove si ha anche il particolare del sangue che fugge via dal corpo.

<sup>354</sup> Vd. FABRE-SERRIS 1995, p. 372 e 2011, pp. 6-7.

espediente utilizzato più volte<sup>355</sup> da Ovidio, la ripetizione di *conata* sottolinea i vani tentativi della vittima di ribellarsi all'inevitabile: impossibilitata a muovere gli occhi, poi i piedi (*haesit*, dove è da notare la contrapposizione con il moto convulso dei piedi di Ifi agonizzante), Anassarete prova almeno a girare il volto (*avertere vultus*<sup>356</sup>), ma non ne è in grado. Un momento dopo la rigidità si impossessa di ogni parte del suo corpo, rendendola tutta di pietra come di pietra era stato il suo petto (*in duro iam pridem pectore*, che riprende i *pectora dura* del v. 693<sup>357</sup>): la metamorfosi è compiuta, la metafora elegiaca si è tradotta di nuovo in realtà. L'*exclusus amator* minaccia di uccidersi e poi si uccide; alla *domina* è rinfacciato di essere di pietra, e qui di pietra diventa<sup>358</sup>.

In sintesi, dunque, questi pochi versi si aprono ad una sorprendente molteplicità di chiavi di lettura. Ad un primo livello assistiamo alla semplice descrizione di una metamorfosi. Ad un secondo livello, tale descrizione è anche quella della morte della giovane, che richiama quella di Ifi stesso. Ad un terzo livello, essa rimanda – con un'ironia quasi tragica – ad uno sconvolgimento fisico ed emotivo che la dura Anassarete non ha mai provato per il suo spasimante e che ora si trova a sperimentare sotto forma di un 'attacco di panico' per la propria irreversibile metamorfosi. Ad un quarto e ultimo livello, infine, il racconto rappresenta l'inveramento di almeno due *cliché* presi troppo alla lettera: chi non ama è insensibile e freddo come la pietra, e va incontro alla vendetta divina; chi non è riamato – e finisce per questo per amare in modo violento e sconsiderato<sup>359</sup> – è destinato a provocare la rovina sua e dell'altro.

<sup>355</sup> Per occorrenze di *conor* in simili contesti, vd. BÖMER 1986, p. 227 e MYERS 2009, p. 190.

<sup>356</sup> Finemente MYERS 2009, p. 190 nota che, come Ifi era rivolto a lei nel momento della morte (*versus ad illam*), così nell'atto di perdere coscienza per sempre Anassarete non riesce a ritrarre lo sguardo dal funerale del giovane.

<sup>357</sup> Proprio per questa ripresa lessicale approvo la scelta di TARRANT 2004, p. 441, condivisa anche da MYERS 2009, p. 190, di stampare *pectore* anziché il meglio attestato, ma decisamente meno enfatico *corpore*, che tra l'altro spiegherebbe peggio il diffondersi del *saxum* dal solo cuore a tutte le altre parti del corpo. Non così BÖMER 1986, p. 227, che accetta *corpore*.

<sup>358</sup> L'inveramento del *topos* elegiaco rende la trasformazione di Anassarete l'esempio perfetto per esprimere quel processo di continuità tra la natura dell'individuo prima e dopo la metamorfosi descritto da ROSATI 1983, pp. 135-6. A ROSATI 1983, p. 148 si rimanda anche per la descrizione della metamorfosi in pietra come "fissazione di un gesto": sebbene qui non si citi esplicitamente il caso di Anassarete, esso lo descrive molto bene. Infine, per il motivo del 'prendere alla lettera' motivi elegiaci convenzionali, si richiama ancora BARCHIESI 1987, pp. 78ss.

<sup>359</sup> L'identificazione di Vertumno con Ifi, infatti, non è totale, e, pur commiserandolo, Vertumno sembra criticarne l'*impatientia* che lo porta al suicidio. È anche vero, però, che, alla fine del racconto, il lungo corteggiamento di Vertumno sfocerà nella violenza (almeno nelle intenzioni) come quello di Ifi. In questa identificazione contraddittoria tra Ifi e Vertumno GENTILCORE 1995, p. 118 ha visto una spia dell'umorismo che sottintende l'*exemplum* cipriota: un discorso che dovrebbe mettere in guardia Pomona dai rischi di non amare si traduce in un discorso sui pericoli dell'amore. Ma alla studiosa si vorrebbe obiettare che tali pericoli riguardano non l'amore in generale, ma solo quello non corrisposto.

Questa è la ‘morale della storia’ che deve passare a Pomona. Perché ella vi creda, Vertumno si premura di assicurarne la veridicità attraverso una prova inoppugnabile:

Ov. *Met.* 14, 759-64

Neve ea ficta putes, dominae sub imagine signum  
servat adhuc Salamis, Veneris quoque nomine templum  
Prospicientis habet. Quorum memor, o mea, lentos  
pone, precor, fastus et amanti iungere, nymphe:  
sic tibi nec verum nascentia frigus adurat  
poma, nec excutiant rapidi florentia venti!

Analoghe rivendicazioni di credibilità si trovano di frequente nei discorsi dei narratori interni del poema. Un caso molto simile al nostro, per esempio, è quello di Glauco, che, riferendo a Scilla della propria metamorfosi (con l'intenzione di attirare la sua curiosità e infine di sedurla), difende l'attendibilità del proprio racconto dicendo che non avrebbe alcun interesse a mentire: *Met.* 13, 935, *res similis fictae, sed quid mihi fingere prodest?* Dichiarazioni del genere richiamano l'attenzione su una questione che è stata approfonditamente indagata: fino a che punto ci si può fidare di chi parla? Bisogna ‘credere’ al personaggio o si deve sempre tener presente che il suo resoconto dei fatti è, di solito, piegato ad un fine personale ed interessato? Senza cercare di riprendere la problematica nel suo complesso<sup>360</sup>, si può dire, però, che, almeno per il lettore ovidiano, il gioco dei punti di vista è generalmente ricostruibile senza grandi difficoltà, così come le ‘bugie’ dei narratori. Non così per l'ascoltatore interno al poema, che spesso – come Pomona – viene ingannato senza saperlo. In altre parole, cioè, a noi non interessa più di tanto sapere se le vicende di Ifi e Anassarete fossero ‘realmente’ accadute o se Vertumno le stesse inventando lì per lì per conquistare l'amata. L'accento del dio ai *ficta*, però, ci fa ricordare che tutta la cornice è una finzione, perché egli sta raccontando un mito – ‘vero’ o ‘inventato’ che sia – sotto le spoglie di un'identità falsa, fittizia, di cui noi siamo a conoscenza, ma Pomona no. Facendosi scudo del motivo eziologico della Venere *Prospiciens*<sup>361</sup> per garantire la propria attendibilità, dunque, Vertumno sta doppiamente ingannando la ninfa, perché le mente sull'essenziale: la sua identità<sup>362</sup>.

---

<sup>360</sup> Si rimanda per questo aspetto a FEENEY 1991, pp. 224-32 e ROSATI 2002, ma la bibliografia a riguardo è immensa.

<sup>361</sup> Con la menzione del tempio di Venere – che non si ritrova né in Antonino né in Plutarco – Ovidio nomina finalmente la dea dell'amore, facendo intendere implicitamente l'identità del *deus ultor* che ha punito Anassarete.

<sup>362</sup> Su questo aspetto ha molto insistito GENTILCORE 1995, pp. 112ss. per orientare negativamente l'interpretazione dell'episodio intero. Ora, è vero che Vertumno sta mentendo e usa la sua abilità metamorfica per ingannare l'amata, ma – lo si ripete (in accordo con JOHNSON 1997) – se avesse



D'altronde, la duplicità tra essenza e rappresentazione, tra ciò che si è veramente e ciò che si appare, era motivo fondamentale della costruzione del personaggio di Vertumno già in Prop. 4, 2. Il dio che ha una statua nel *vicus Tuscus*, continuamente adornata e 'ricreata' dai fedeli secondo mille fogge diverse, narra un racconto eziologico non a caso su una statua, di Afrodite<sup>363</sup>. Tale statua, però, in realtà rappresenta (è?) Anassarete, ma ha cambiato identità e nome: colei che disprezzava Venere è diventata, paradossalmente, immagine di Venere stessa.

In questo capovolgimento di essenza ed apparenza è da spiegarsi anche la difficoltà con cui i commentatori<sup>364</sup> interpretano *sub imagine dominae*. Chi è la *domina*? Anassarete, 'proprietaria' dell'aspetto della statua<sup>365</sup>, fossilizzata per sempre in quel suo ultimo sguardo, o Afrodite stessa, padrona della nuova identità della scultura? Il termine è ambiguo anche se considerato da solo, perché *domina* potrebbe essere tanto Anassarete, ricca cittadina di Cipro (e, nella versione di Antonino Liberale, addirittura figlia del re), quanto Venere, signora indiscussa dell'intera isola e del tempio. Tuttavia, è molto più probabile che Ovidio si stia riferendo alla dea dell'amore. Osservando, infatti, l'*usus scribendi* ovidiano di *sub imagine*, si constata che Ovidio utilizza la *iunctura* per indicare tutto ciò che si presenta "con l'aspetto (ingannevole) di"<sup>366</sup>. È facile dedurre, di conseguenza, che gli abitanti di Salamina, trovata la statua di Anassarete pietrificata (*signum*), la scambiarono per quella di Afrodite (*sub imagine dominae*).

Concluso il racconto, il dio termina il suo discorso con un'ultima preghiera a Pomona (*precor*), che riprende con una struttura ad anello le argomentazioni già usate nell'introduzione alla favola cipriota. Innanzitutto, Pomona viene invitata a fare tesoro dei fatti uditi (*memor*, che esaudisce la preghiera di Ifi di essere ricordato e si riallaccia al *memento* da questi rivolto ad Anassarete) e a deporre il proprio orgoglio, contraccambiando l'amore di chi la ama; quindi, avvedutosi probabilmente che

---

voluta solo prendersela con la forza, perché mai portare avanti tutta questa messinscena? Inoltre, si tratta di un inganno che è più uno spassoso sfoggio di intelligenza, qualità molto apprezzata in Ovidio, soprattutto in amore (per questo tipo di 'inganno', vd. WITTCROW 2009, pp. 289ss.).

<sup>363</sup> Vd. MYERS 1994b, p. 235.

<sup>364</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* è convinto, invece, che si tratti di Anassarete e propone quattro spiegazioni: in virtù "della persona umana che era un tempo"; "con gioco di parole sul suo nome *Anaxarete*"; "con riferimento al titolo dell'Afrodite di Cipro, *wanassa*"; "la *domina* della tradizione elegiaca".

<sup>365</sup> Vd. HAUPT-EHWALD 1966, p. 413 e BÖMER 1986, p. 227. Per ulteriori occorrenze, vd. MYERS 2009, p. 191.

<sup>366</sup> Vd. *Met.* 1, 213, dove Giove scende sulla terra *humana sub imagine*, *Met.* 3, 250, dove Atteone è sbranato *falsi sub imagine cervi*, *Met.* 11, 627, dove Giunone ordina al Sonno di mandare ad Alcione dei sogni *sub imagine regis* (= il padre Ceice).

l'*exemplum* non aveva dato gli effetti sperati, Vertumno passa ad una velata minaccia, ultimo tentativo prima della violenza in agguato.

I vv. 761-2 ricordano il consiglio dato da Circe a Glauco in *Met.* 14, 35, con una variazione che completa la casistica delle possibili cause di un amore non corrisposto: si può essere infelici in amore perché colui di cui ci si è innamorati ama un altro (è il caso di Circe), oppure perché l'altro è del tutto indifferente all'amore (è il caso di Vertumno, e dello stesso Glauco). Così, se Circe aveva invitato Glauco a non rincorrere Scilla, Vertumno cerca di consigliare Pomona di aprirsi all'amore: *pone lentos fastus*, le dice, servendosi di un modulo tutto costruito di termini elegiaci. Se *fastus ponere* si ritrova in *Ov. Rem.* 511 (*iam ponet fastus, cum te languere videbit*), *lentos fastus* non riscontra altre occorrenze, ma entrambi i vocaboli sono frequenti nel lessico elegiaco. Per *lentus*<sup>367</sup>, si richiama solo *Met.* 13, 800, dove Galatea è detta *lentior et salicis virgis et vitibus albis*; per *fastus*, si tratta di un termine usato tanto per indicare l'orgoglio degli amanti<sup>368</sup>, piegato dal *servitium amoris*, sia quello delle donne<sup>369</sup>, che Ovidio, similmente a Vertumno, consiglia di addolcire in *Ars* 3, 511: *odimus inmodicos (experto credite) fastus*. Infine, *amanti iungere* si ricollega al *si te bene iungere voles* dei vv. 675-6, anche se con una differenza non da poco: lì sembrava che Pomona fosse alla ricerca del *partner* migliore; qui, con maggior sincerità, Vertumno ammette la totale renitenza della ninfa, e si unisce idealmente a Circe (*Met.* 14, 35-6, *sequenti / redde vices*) nell'appello per la realizzazione di un amore finalmente corrisposto.

Per quanto riguarda, invece, i vv. 763-4, con cui Vertumno termina il suo discorso, in essi si legge normalmente una ripresa della metafora della primavera come immagine della giovinezza, tanto bella quanto fugace<sup>370</sup>. Il dio, dunque, inviterebbe Pomona a godere della sua bellezza finché è giovane, evocando uno

<sup>367</sup> Per ulteriori occorrenze, vd. BÖMER 1986, p. 227 e MYERS 2009, p. 191.

<sup>368</sup> Vd., ad es., *Ov. Ars* 2, 241-2 (*exue fastus, / curam mansuri quisquis amoris habes*) e *Prop.* 1, 1, 3 (*mihi constantis deiecit lumina fastus*).

<sup>369</sup> In *Ars* 1, 715-6, dopo aver appena consigliato all'uomo di farsi avanti per primo e pregare la fanciulla amata (*Ars* 1, 709, *vir prior accedat, vir verba precantia dicat*), Ovidio lo invita a desistere se dovesse accorgersi di risultare molesto con le proprie suppliche: *si tamen a precibus tumidos accedere fastus / senseris, incepto parce referque pedem*. Per ulteriori occorrenze, vd. BÖMER 1986, p. 227 e MYERS 2009, p. 191.

<sup>370</sup> Vd. MYERS 2009, p. 191, che cita tra gli esempi Catull. 68, 16 (*iucundum cum aetas florida ver ageret*), *Ov. Ars* 2, 115-6 (*nec violae semper nec hiantia lilia florent, / et riget amissa spina relicta rosa*) e *Tib.* 1, 8, 47 (*at tu, dum primi floret tibi temporis aetas, / utere: non tardo labitur illa pede*). Non così BÖMER 1986, p. 228, che intravede una certa ironia – veramente del tutto incomprensibile – nella conclusione del discorso di Vertumno, come se – traducendo le sue parole – il dio “avesse raccontato la storia di Ifi ed Anassarete per consigliarle un'adeguata protezione per i frutti del suo giardino”.

scenario che su di lei, amante dei giardini, doveva avere un impatto particolare: la rovina che si abbatte sui fiori allo spirare del vento e sui frutti nascenti per una gelata fuori stagione. Tuttavia, tale interpretazione non tiene conto del fatto che Pomona è una dea, e quindi eternamente giovane e bella. La minaccia di Vertumno, perciò, deve essere letta in un altro modo. Di certo egli vuole spaventare la ninfa, evocando su di lei una punizione divina che la andrebbe a colpire proprio nel suo settore di stretta competenza. Ma, perché, invece, non pensare ad un eventuale intervento punitivo di Vertumno stesso? Si è detto che potere del dio è quello di *male/bene vertere* ogni situazione, e che a lui venivano offerte le primizie stagionali, quasi fosse merito suo il processo che dal fiore portava allo sviluppo del frutto. Ebbene, considerate tale competenze, si potrebbe supporre che il suo ammonimento alla ninfa non fosse solo una vaga minaccia, ma un preciso piano di vendetta, che si sarebbe abbattuto sull'armonioso paesaggio latino con le stesse catastrofiche conseguenze della furia di Circe respinta da Pico. Ma questa volta le cose, per dirla con un lessico preso in prestito da Donato, *se vertunt aliter atque expectaverant*.

#### 4.3 Finale a sorpresa: mutua vulnera sensit

Concluso il lungo discorso di Vertumno, la parola torna ad Ovidio. Al lettore, fino a qui rassicurato nelle sue certezze da uno schema narrativo incontrato nel poema molte altre volte, viene servito un finale a sorpresa che si esaurisce nel giro di pochi versi ed è poi subito abbandonato, destinato a rimanere senza commento e senza termini di paragone. Si riesce a malapena a riprendersi dallo stupore che la narrazione scivola via, noncurante, verso altre storie, chiudendo il sipario per sempre su Pomona e Vertumno un attimo prima che possa essere pronunciato il 'e vissero felici e contenti'<sup>371</sup>:

Ov. *Met.* 14, 765-71

Haec ubi nequiquam formae deus apta senili  
edidit, in iuvenem rediit et anilia demit  
instrumenta sibi talisque apparuit illi,  
qualis ubi oppositas nitidissima solis imago  
evicit nubes nullaque obstante reluxit,

---

<sup>371</sup> Anche a BÖMER 1986, p. 229 sembra strano che Ovidio non vada oltre nella descrizione della passione di Pomona e Vertumno, ma crede che ciò sia dovuto ad un insolito pudore ovidiano: tale reticenza sarebbe spiegata dalla volontà di salvaguardare l'immagine della dea latina, che fino ad adesso era stata descritta come casta e refrattaria all'amore. Anche per FRÄNKEL 1945, p. 107, "the narrative breaks tactfully off".

vimque parat: sed vi non est opus, inque figura  
capta dei nympha est et mutua vulnera sensit.

Il passo si apre con un problema testuale a cui Tarrant, stampando la proposta di Housman (*formae deus apta senili*), ha dato una soluzione poco condivisibile<sup>372</sup>. La tradizione manoscritta riporta come maggioritaria la lezione *formas deus aptus in omnes*, preferita da Anderson<sup>373</sup> e stampata anche da Galasso. Non si può dire che tale lezione crei particolari problemi solo perché varia di poco il v. 685 (*formasque apte fingetur in omnes*<sup>374</sup>): anzi, si potrebbe affermare che tale ripresa sia voluta per meglio sottolineare il fallimento del dio (*nequiquam*<sup>375</sup>). Non può sfuggire, infatti, che il v. 685 appartiene al discorso pronunciato dal dio per sedurre Pomona; questa volta, invece, è Ovidio che parla, quasi ‘facendogli il verso’: lui che era tanto bravo a assumere l’aspetto di qualsiasi personaggio, aveva fallito nella propria dichiarazione d’amore. Non solo: la benevola canzonatura del poeta ai danni del dio si potrebbe riferire anche all’esito della vicenda, lì lì per trovare la sua felice conclusione. Vertumno, *formas aptus in omnes*, avrebbe mai potuto credere che avrebbe raggiunto il suo obiettivo senza tanti giri di parole e tanti travestimenti, ma semplicemente mostrandosi per quel che era<sup>376</sup>?

In conclusione, ritengo che sia da riconsiderare la validità della lezione tradita, che illumina meglio le interconnessioni e i richiami interni al racconto. La proposta di Housman, invece, non solo fa perdere questa trama sottintesa di allusioni, ma fa affermare al testo qualcosa di non vero: non sembra proprio, infatti, che il discorso pronunciato da Vertumno sia ‘adatto’ a quello che avrebbe pronunciato una reale vecchina<sup>377</sup>. Anche la soluzione di Magnus, *formae deus aptus anili* (che viene preferita da Bömer), crea una fastidiosa – e questa volta sì, inutile – ripetizione con il verso seguente (*anilia instrumenta*), che la variazione *senili* di Housman non aiuta comunque a superare.

Per il resto, che il discorso di Vertumno non abbia alcun effetto su Pomona, ce lo

---

<sup>372</sup> Questa è anche la scelta di HAUPT-EHWALD 1966, p. 414, secondo il quale la ripetizione *anili/anilia* in due versi consecutivi non disturberebbe.

<sup>373</sup> Vd. ANDERSON 1985, p. 354.

<sup>374</sup> Quanto ai dubbi sollevati da Tarrant su *aptus in* (vd. MYERS 2009, p. 192), che non si troverebbe mai attestato in Ovidio, COURTNEY (sempre in MYERS 2009, p. 192) ha obiettato che un’occorrenza in *Met.* 10, 408-9 c’è (*in hoc mea [...] / sedulitas erit apta tibi*).

<sup>375</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 228 per le occorrenze dell’avverbio dopo un discorso che si è rivelato vano. Tra queste, si riporta solo *Met.* 15, 779 (*talìa nequiquam toto Venus anxia caelo / verba iacit*).

<sup>376</sup> Su questa ironica, paradossale situazione riflettono anche FRÉCAUT 1972, p. 257 e MYERS 1994b, p. 243.

<sup>377</sup> Condivide questa obiezione anche MYERS 2009, p. 192.

si aspettava già: così è successo a tutti gli amanti non corrisposti dal poema<sup>378</sup>, a partire dal *primus amor* di Apollo per Dafne fino alle inutili dichiarazioni d'amore di Polifemo (*Met.* 13, 870, *talia nequiquam questus*) e di Circe (*Met.* 14, 382, *saepe retemptatis precibus Titania frustra*). Più problematico appare riuscire a capire se il dio compie ora una metamorfosi all'inverso o si toglie semplicemente gli arnesi con i quali era riuscito a camuffarsi così bene<sup>379</sup>. Probabilmente, come si è già avuto modo di accennare, fa l'una e l'altra cosa: questo spiegherebbe come mai Ovidio, accanto al di per sé sufficiente *in iuvenem rediit*, abbia sentito anche la necessità di esplicitare *et anilia demit / instrumenta*<sup>380</sup>. La contrapposizione tra i due membri della frase permette anche di motivare la brachilogia *in iuvenem rediit* al posto del più esatto *in formam iuvenis rediit*<sup>381</sup>. L'interesse ovidiano sta proprio nel sottolineare l'opposizione tra ciò che Vertumno è e ciò che ha finto di essere: usare *forma iuvenis* avrebbe ricondotto ancora all'ambito delle innumerevoli *formae* in cui il dio poteva trasformarsi, mentre in questo caso Pomona si trova di fronte a ciò che Vertumno è *naturaliter*: un giovane. Il richiamo ai vv. 684-5 è evidente: *adde, quod est iuvenis, quod naturale decoris / munus habet*.

Come tutti gli dei, però, Vertumno non era solo un bel giovane: era di una sovrumana, sfavillante bellezza. Ecco allora che, per descrivere la sua epifania, Ovidio si serve di un'immagine che è stata oggetto delle più controverse interpretazioni<sup>382</sup>: quella del Sole, che, rotta la resistenza delle nubi che gli fanno ombra, riluce splendente. Il parallelo che viene unanimemente proposto è quello con l'episodio del Sole e di Leucotoe:

Ov. *Met.* 4, 226-33

“Ille ego sum” dixit, “qui longum metior annum,

<sup>378</sup> Vd. MYERS 1994b, p. 242 e 2009, p. 192, TARRANT 1995b, pp. 70-1 e FABRE-SERRIS 2011, pp. 7-8.

<sup>379</sup> Per questa seconda ipotesi propende, come si è visto, JOHNSON 1997, p. 368.

<sup>380</sup> Ad una simile scena si assiste in *Met.* 6, 43-4, quando Atena rivela la sua vera identità ad Aracne, che aveva ugualmente ingannato trasformandosi (e camuffandosi) da vecchia: *formamque removit anilem / Palladaque exhibuit*.

<sup>381</sup> L'attenta precisazione in BÖMER 1986, p. 228.

<sup>382</sup> DEREMETZ 1986, p. 137, ad es., è l'unico a ritenere che Vertumno si trasformi anche qui, e che appaia bellissimo a Pomona non perché le si mostra con il suo vero aspetto, ma perché adotta un'ultima metamorfosi volta ad impressionarla, quella “en jeune homme à la beauté solaire”. Da qui lo studioso ipotizza che il dio sia riuscito a conquistare la dea grazie alla sua abilità metamorfica, confermando l'interpretazione di un Ovidio che subordina le metamorfosi di Vertumno – dalle prime all'ultima finale – alla conquista amorosa di Pomona (al contrario di Properzio, dove le metamorfosi erano fini a se stesse). Una simile interpretazione ribalterebbe il senso dell'episodio (la dea è conquistata con l'inganno) e non mi pare confermata dall'abilità che abbiamo essere vista propria di Vertumno, ovvero quella di trasformarsi solo in tipi umani. Come si spiegherebbe, poi, *in iuvenem rediit*?

omnia qui video, per quem videt omnia tellus,  
mundi oculus: mihi, crede, places.” Pavet illa, metuque  
et colus et fusus digitis cecidere remissis.  
Ipse timor decuit. Nec longius ille moratus  
in veram rediit speciem solitumque nitorem;  
at virgo quamvis inopino territa visu  
victa nitore dei posita vim passa querella est.

Come si è richiamato in precedenza, anche il Sole si introduce nell'intimità della casa di Leucotoe sotto le sembianze della madre di lei. Quindi, dopo essersi mostrato con il suo vero aspetto (*in veram rediit speciem solitumque nitorem*), fa violenza alla giovane, atterrita<sup>383</sup>. Oltre a questo passo, altro termine di paragone viene visto in *Met.* 3, 308-9, quando Giove, manifestatosi a Semele in tutto il suo splendore, secondo le richieste della donna, ne provoca addirittura la morte (*corpus mortale tumultus / non tulit aetherios donisque iugalibus arsit*). Da ciò si è dichiarato che l'immagine del sole vittorioso<sup>384</sup> (*evicit*) preparerebbe la violenza in agguato e svelerebbe le reali intenzioni di Vertumno: egli, tutto sommato, non si distinguerebbe affatto dagli altri brutali 'corteggiatori' del poema.

Non si vuole negare la presenza di questi parallelismi, che, al contrario, sono espliciti e voluti. Nonostante Vertumno sia innamorato di Pomona e disposto a consacrare a lei la sua esistenza, siamo pur sempre nel mondo delle *Metamorfosi*, e i 'galantuomini' non esistono<sup>385</sup>. Ma questo non significa che le intenzioni finali di un amante esasperato – ricorrere alla violenza per avere almeno un soddisfacimento fisico alla propria passione – gettino ombra sull'episodio nel suo insieme. Il comportamento del dio è 'normale', segue lo schema previsto in questi casi<sup>386</sup>: è in Pomona che, come già si è anticipato nella sua presentazione quale 'ninja *sui generis*', risiede la novità.

Tale novità è già intuibile in *vim parat*, in cui è riduttivo scorgere solo la conferma dei propositi violenti di un Vertumno mentitore e malvagio. La *iunctura* si incontra, infatti, altre tre volte nel poema:

<sup>383</sup> Tra *vim parat* e *vim passa est* in *Met.* 4, 233 è stato individuato un voluto richiamo. Nel terrore di Leucotoe (*Met.* 4, 228, *pavet illa* e *Met.* 4, 232, *terrata visu*) MYERS 2009 individua un'analogia con Pomona all'inizio del racconto (*vim metuens*). Fattostà che se Pomona non subisce una violenza ciò accade perché ella non si dimostra affatto spaventata da Vertumno al momento decisivo.

<sup>384</sup> Oltre al caso di Leucotoe o di Semele, si tratterebbe in generale di un'immagine che suggerisce prevaricazione e violenza (vd. PARRY 1964, p. 277 e FRÉCAUT 1972, p. 61).

<sup>385</sup> Mi discosto in questo dal romanticismo esasperato con cui JOHNSON 1997 legge l'episodio, sostenendo che Vertumno sia l'unico dio realmente innamorato presentato nel poema. Se alcune delle sue argomentazioni sono state condivise, che poi la studiosa taccia del tutto su *vim parat* mi sembra indizio sufficiente a provare l'unilateralità della sua argomentazione.

<sup>386</sup> Per la 'normale' violenza nel mondo delle *Metamorfosi*, si rimanda a PARRY 1964 e RICHLIN 1992, pp. 158-79.



vi riconosce un inatteso lieto fine, e chi<sup>392</sup>, invece, si ostina a poggiarsi sull'inganno perpetrato da Vertumno e sulla valenza negativa dell'immagine del Sole splendente per negare che di lieto fine si tratti. Per provare una tale interpretazione, alcuni<sup>393</sup> spingono fino all'eccesso la corrispondenza *poma*-Pomona, e l'insistenza con cui si sottolinea il rigore e l'ordine del giardino della dea, per affermare che per Vertumno ella sarebbe solo un oggetto da 'cogliere' e 'coltivare', ovvero domare sessualmente. Recentemente, c'è stato addirittura chi si è spinto a leggere l'intero episodio sulla scorta della similitudine dell'innesto, che si è incontrata ai vv. 630-1: l'innesto, si sostiene, è un'operazione dolorosa per le piante che la subiscono, un *vulnus*, ed ecco spiegato come mai si dice che Pomona è ferita (*vulnera*<sup>394</sup>).

A prescindere da tali *nonsense*, è evidente che il finale è percorso da un lessico sulla cui valenza erotica positiva è impossibile dubitare<sup>395</sup>. In primo luogo, *capta est*. Il verbo è detto frequentemente dell'innamoramento repentino. Tra tutti gli esempi che si potrebbero enumerare<sup>396</sup>, basti citare il *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* di Prop. 1, 1, 1, ma, soprattutto, lo scambio di battute tra Circe e Pico nell'episodio che ci siamo appena lasciati alle spalle: la dea aveva implorato l'amato *per o, tua lumina [...] / quae mea ceperunt* (*Met.* 14, 372-3), e quello aveva risposto, sprezzante, che *altera captum / me tenet* (*Met.* 14, 378-9). Ciò significa, dunque, che

---

avrebbe già capito nel corso del discorso del dio – o magari addirittura da prima – la vera identità di Vertumno. La stessa studiosa, però, ammette che le sue osservazioni non si basano su alcun dato di fatto, dal momento che delle impressioni di Pomona durante il monologo del dio non abbiamo alcuna informazione. Molto più equilibrata la posizione di JONES 2001, pp. 373ss., che, raffrontando il nostro episodio con quello del ratto delle Sabine in Livio (sebbene con certe esagerazioni), non idealizza o demonizza Vertumno, ma si concentra sulla reazione di Pomona: come le Sabine, ella semplicemente cambia idea (sebbene Pomona si innamori prima di subire l'atto sessuale, le Sabine verosimilmente accettano dopo la violenza subita). Infine, per CASANOVA-ROBIN 2011, pp. 7ss., l'unione di due divinità di origini diverse nel cuore del territorio romano alluderebbe all'armonia che le varie popolazioni italiche – inizialmente in lotta tra di loro – troveranno sotto l'unificazione condotta da Roma.

<sup>392</sup> È questa la linea interpretativa di GENTILCORE 1995, che ritiene che l'esito fallimentare del discorso di Vertumno, in cui il modello di seduzione elegiaco viene ridicolizzato nell'*exemplum* di Ifi e infine presentato come perdente, vada di pari passo con l'affermazione della violenza quale unico mezzo vincente per ottenere ciò che si vuole. Alla fine Pomona non sarebbe presa dallo stesso sentimento amoroso del dio, ma cederebbe passivamente alla forza dirompente con cui lui le si mostra (in analogia, per l'appunto, con Leucotoe). Avanza dubbi sul lieto fine della storia anche MYERS 1994b, pp. 243-4, che abbandona le sue riserve e si dichiara decisamente per il 'falso lieto fine' in MYERS 2004-05, pp. 95-6. Non si sbilancia HARDIE [2015] *ad loc.*, che presenta un prospetto equilibrato delle posizioni avanzate a riguardo. Tuttavia, affermando che "la sequenza di violenze sessuali che era cominciata con Apollo e Dafne trova la sua fine", pare propendere per un finale positivo.

<sup>393</sup> Così GENTILCORE 1995, pp. 111-5. Anche LINDHEIM 1998 propone una lettura dell'episodio tutta basata sulla forza (e insieme sull'arbitrarietà, sulla convenzione) dei ruoli rivestiti dai due sessi nella società: Pomona oggetto passivo, Vertumno maschio dominante.

<sup>394</sup> Vd. HUNT 2010.

<sup>395</sup> Vd. JONES 2001, pp. 371-2.

<sup>396</sup> Per le occorrenze, vd. MYERS 2009, p. 193 e PICHON 1966, pp. 98-9.



Pomona è un'altra – insospettabile – vittima del *vidit et incaluit*; il suo innamoramento, che avviene per mezzo di uno sguardo (*in figura capta dei*), non può che richiamare, per contrasto, lo sguardo di Anassarete, quello sguardo inutile e concesso troppo tardi. Quanto alla costruzione di *capta* con *in*, si tratta di una *iunctura* inusuale, che viene generalmente spiegata riportando analoghe costruzioni usate da Ovidio per descrivere un innamoramento, come *aestuate in o uri in*<sup>397</sup>. Infine, per quanto riguarda il tanto discusso *mutua vulnera*, è superfluo precisare che la metafora della ferita<sup>398</sup> è una delle più usate e abusate nella letteratura d'amore di tutti i tempi. Che Ovidio a volte parli di *mutua vulnera* in senso proprio<sup>399</sup> non ne sminuisce il valore che ha nel nostro episodio: quello di simboleggiare la potenza di un sentimento d'amore finalmente corrisposto e reciproco, come Glauco aveva invano chiesto a Circe nell'implorare il suo aiuto:

Ov. *Met.* 14, 23-4

nec medeare mihi sanesque haec vulnera mando,  
fine nihil opus est: partem ferat illa calor.

La risposta di Circe a Glauco la si conosce già: inutile rincorrere chi fugge, inutile ricorrere a filtri, preghiere, minacce. Pomona si innamora di Vertumno al solo contatto visivo<sup>400</sup>, come generalmente e naturalmente accade, e il dio si può rammaricare soltanto di non aver saputo prima che sarebbe bastato così poco. Da questo punto di vista, anche nella famosa similitudine del Sole che vince le nubi si può vedere, a posteriori, non già un'immagine di prevaricazione e violenza, ma di semplice trionfo: così i cavalli del carro del Sole *obstantes scindunt nebulas* (*Met.* 2, 159) e la fronte di Proserpina, tornata lieta dopo aver ottenuto di poter passare sei mesi all'anno sulla Terra, si illumina *ut sol, qui tectus aquosis / nubibus ante fuit*,

<sup>397</sup> Per le occorrenze, vd. BÖMER 1986, p. 229, MYERS 2009, p. 193 e HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>398</sup> Basti citare Verg. *Aen.* 4, 1-2: *at regina gravi iam dudum saucia cura / vulnus alit venis*. Per le altre occorrenze di *vulnus* in ambito amoroso, si rimanda a MYERS 2009, p. 59 e PICHON 1966, p. 302.

<sup>399</sup> Così sostiene HUNT 2010, p. 55, secondo la quale la *iunctura* non avrebbe riscontri nella poesia elegiaca. I passi ovidiani in cui essa si trova sono sempre quelli di una morte fraticida: *Met.* 3, 123, (*Marte cadunt subiti per mutua vulnera fratres*) e 7, 141 (*terrigenae pereunt per mutua vulnera fratres*) e *Trist.* 2, 139 (*cur tacui Thebas et vulnera mutua fratrum?*). Secondo HARDIE [2015] *ad loc.*, qui ci potrebbe essere un sottile riferimento al fratricidio che non viene narrato da Ovidio, quello di Romolo e Remo. Ciò mi pare del tutto improbabile.

<sup>400</sup> MYERS 2009, p. 192 si chiede come Vertumno sia potuto apparire solo ora attraente agli occhi di Pomona, se già prima si era fatto vedere travestito da agricoltore. A questa obiezione si può rispondere con due osservazioni: in primo luogo, nei rustici panni di un contadino il dio non doveva certo apparire tanto bello come si rivela poi mostrandosi senza travestimenti; in secondo luogo, Vertumno si era camuffato da *agricola* solo per sbirciare da lontano Pomona senza dare nell'occhio, e soltanto con l'aspetto dell'*anus* si era risolto, infine, ad entrare nel suo giardino e a rivolgerle direttamente la parola. Si può dire, quindi, che prima dell'epifania fatale Pomona non l'avesse mai visto.

*victis e nubibus exit* (*Met.* 5, 570-1).

Oltre a ciò, è presumibile pensare che in questi versi si dia voce addirittura (e finalmente!) alla prospettiva di una Pomona fin qui rimasta passiva ascoltatrice: è a lei, già presa dalle fiamme dell'*eros*, che il giovane appare 'bello come il Sole'<sup>401</sup>. Infine, sempre riagganciandosi all'episodio precedente, non è da dimenticare quanto si era lì argomentato riguardo alla presenza costante della metafora del Sole e della luce come simbolo degli amori sfavillanti di Circe: con questa improvvisa folgorazione, Pomona si allinea, a sorpresa, a figure capaci di innamorarsi repentinamente, ad un solo sguardo, come le discendenti dell'astro del giorno.

Vertumno aveva affermato che il sentimento provato per Pomona sarebbe stato il suo *primus et ultimus ardor*. Tale sentenza si rivela esatta non solo per lui, ma per le intere *Metamorfosi*: *ultimus* è l'amore tra i due perché non vi saranno altri episodi di innamoramento nel poema; *primus* (*et unicus*) lo diventa per la sua eccezionalità. Questa è la prima volta in cui Ovidio, inventata una storia d'amore, la fa finire bene: la *può* far finire bene, perché nessun altro prima di lui l'aveva mai raccontata.

### 5. Fallimento dell'*ars amandi*? Per un ritorno alle origini dell'*eros* elegiaco

Si è più volte avuto modo di sottolineare come gli episodi che vedono protagonista Circe possano essere letti come una conferma di un diffuso *topos* elegiaco: quello dell'inefficacia di filtri e sortilegi in questioni di cuore. Con l'episodio di Pomona e Vertumno i termini della questione si spostano, o meglio, vengono ad essere ridefiniti in modo più ampio: qualsiasi tipo di inganno è inutile per conquistarsi l'amore di chi si desidera, sia che si tratti di magia, sia che si tratti di travestimenti o di abili tirate retoriche<sup>402</sup>. Vertumno, il dio capace delle più varie improvvisazioni e dei più diversi camuffamenti, conquista Pomona presentandosi con il suo vero aspetto: uno sguardo è sufficiente ad innescare ciò che non avevano potuto le più abili argomentazioni, le più velate minacce, i più saggi consigli.

Una simile constatazione rischia di demolire l'intero edificio su cui si era retta l'*Ars* ovidiana: se non si può imparare a farsi amare, che cosa resta degli insegnamenti del *praeceptor amoris*? Siamo di fronte qui – come qualcuno ha

---

<sup>401</sup> Il *nitor* come manifestazione di bellezza (sia maschile che femminile) è, del resto, frequente in Ovidio: per occorrenze, vd. Rosati in BARCHIESI-ROSATI 2007, p. 279 e HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>402</sup> Si concentra su questo aspetto BRUNELLE 2002, che intravede il vero fallimento di Circe come amante nei *Remedia* non tanto nell'inefficacia dei suoi filtri, quanto delle sue parole.

sostenuto<sup>403</sup> – al fallimento del ‘metodo’ illustrato nell’*Ars* e al conseguente decadimento del ‘genere’ elegiaco?

La questione è più complessa e sfaccettata di quanto sembri, e va inserita all’interno di un processo di correzione e riformulazione del concetto ovidiano di *eros* elegiaco a partire già dai *Remedia*. Come è noto, c’è chi ha parlato di quest’opera come di un ribaltamento e di una confutazione dell’*Ars*, da leggersi in chiave più o meno ironica<sup>404</sup>: tutto ciò che era consigliato nell’*Ars* (ivi compreso il paziente *paraclausithyron*) viene ad essere negato nei *Remedia*, e ciò ha creato non poche perplessità. Se, infatti, quelle dettate nell’*Ars* erano le regole vincenti per aver successo in amore, come mai nei *Remedia* esse diventano le malsane abitudini di un amante infelice?

Da più parti<sup>405</sup> è stato osservato come i *Remedia* rappresentino non una palinodia, bensì una continuazione dell’*Ars*, e come il fraintendimento nasca dalla voluta ambiguità con cui Ovidio utilizza il termine *amor*: esso, infatti, indica sia le regole di seduzione che vengono insegnate nell’*Ars*, sia la passione amorosa che tale seduzione può suscitare nell’aspirante corteggiatore, intrappolandolo nella stessa rete che egli ha teso alla sua vittima. È da questo tipo di passione incontrollata e rovinosa che i *Remedia* vogliono curare. Il fine, dunque, non è quello di negare la validità del sistema di precetti insegnati nell’*Ars*, ma di venire incontro ad un inconveniente, ad un rischio a cui ci si espone seguendoli: il rischio di innamorarsi sul serio. Una simile eventualità, del resto, era già stata prevista dall’onnisciente *magister amoris*:

Ov. *Ars* 611-8

Est tibi agendus amans, imitandaque vulnere verbis;  
haec tibi quaeratur qualibet arte fides.  
Nec credi labor est: sibi quaeque videtur amanda;  
pessima sit, nulli non sua forma placet.  
Saepe tamen vere coepit simulator amare,  
saepe, quod incipiens finxerat esse, fuit.  
Quo magis, o, faciles imitantibus este, puellae:  
fiet amor verus, qui modo falsus erat.

Considerata da questa prospettiva, è l’*Ars* che capovolge la concezione elegiaca dell’*eros*, non certo i *Remedia*, che, al contrario, si rivolgono finalmente ad un innamorato sincero, non ad un aspirante seduttore. Il destinatario dei *Remedia* desidera uscire dalla schiavitù del *servitium amoris*, ‘uscire dall’elegia’, ma ne è

<sup>403</sup> Così GENTILCORE 1995 e MYERS 2004-05.

<sup>404</sup> Per un riassunto della questione, vd. ROSATI 2007, pp. 150ss.

<sup>405</sup> Vd. VOLK 2002, pp. 168-71 e ROSATI 2007.

ancora sotto il giogo: è lui il vero amante, non quello dell'*Ars*. In sostanza, dunque, i *Remedia* sono più rispettosi<sup>406</sup> del modello elegiaco tradizionale che non l'*Ars* stessa, e prendono 'sul serio' quell'amore che l'*Ars* aveva preso 'per gioco'.

Ciò premesso, il dubbio iniziale rimane: seppure malauguratamente innamoratosi contro gli avvertimenti del maestro, anche il malriuscito seduttore dei *Remedia*, seguendo i precetti dell'*Ars*, avrebbe dovuto essere comunque un amante soddisfatto, e non ridursi mai alla disperazione. Se questo non accade è perché gli insegnamenti dell'*Ars*, come vogliono alcuni<sup>407</sup>, si son rivelati fallimentari. In verità, come è ben noto, la relazione elegiaca, anche quella 'di successo', si fonda sempre su una tensione che solo in parte, ed occasionalmente, potrà essere appagata<sup>408</sup>. Nonostante nei versi introduttivi all'*Ars* Ovidio assicuri come obiettivo finale un amore lungo e duraturo<sup>409</sup>, in pratica i suoi consigli si fermano alle prime fasi dopo la conquista, ed è normale che sia così: l'amante elegiaco dovrà essere pronto a rimanere in un limbo perenne, e potrà sostenere brillantemente la parte solo se prenderà l'intera relazione come una commedia, senza lasciarsi coinvolgere<sup>410</sup>. Per chi non riesce a sopportare con leggerezza questo carico – per chi, in altre parole, si innamora davvero – esistono i *Remedia*. Ancora una volta, dunque, non è il *magister amoris* ad aver fallito: è l'alunno ad aver preso tutto troppo sul serio.

In questo senso 'il quarto libro' dell'*Ars* mostra una notevole consonanza con l'episodio di Ifi ed Anassarete, nel quale, come si è constatato, i *topoi* elegiaci escono dalla finzione per divenire realtà. Ifi, che non sostiene i travagli d'amore e si uccide, rientra precisamente in quei casi-limite per i quali Ovidio si sente chiamato ad intervenire nei *Remedia*, giustificandosi di fronte ad un Cupido piccato:

Ov. *Rem.* 11-22

Nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes,  
nec nova praeteritum Musa retexit opus.  
Siquis amat quod amare iuvat, feliciter ardens

---

<sup>406</sup> Anche se, ovviamente, in linea con CONTE 1986, p. 19, il titolo stesso dell'opera sia uno 'schiaffo in faccia' all'ideologia elegiaca, che non prevede la possibilità di 'porre rimedio' all'amore.

<sup>407</sup> Così TARRANT 1995b.

<sup>408</sup> Vd. LA PENNA 1977, LABATE 1984 e 2012b, CONTE 1986 (ma l'elenco potrebbe essere molto più lungo).

<sup>409</sup> Tre sono gli stadi dell'insegnamento ovidiano, che così il maestro annuncia in *Ars* 1, 35-8: *principio, quod amare velis, reperire labora, / qui nova nunc primum miles in arma venis. / Proximus huic labor est placitam exorare puellam: / tertius, ut longo tempore duret amor.*

<sup>410</sup> Vd. LABATE 2012b, pp. 6-7, in cui si sottolinea come Ovidio teorizzi la regola del successo nella relazione elegiaca: l'amante non soffrirà solo se accetterà il *servitium amoris* – e la conseguente disparità che esso produce tra i due *partners* – come un dato di fatto normale e costitutivo del suo rapporto amoroso.

gaudeat, et vento naviget ille suo.  
 At si quis male fert indignae regna puellae,  
 ne pereat, nostrae sentiat artis opem.  
 Cur aliquis laqueo collum nodatus amator  
 a trabe sublimi triste pependit onus?  
 Cur aliquis rigido fodit sua pectora ferro?  
 Invidiam caedis, pacis amator, habes.  
 Qui, nisi desierit, misero periturus amore est,  
 desinat; et nulli funeris auctor eris.

Come si vede, il poeta non sta rinnegando i principi su cui si regge l'universo elegiaco, né tantomeno sta rimproverando Cupido perché non concede degli amori felici ai poveri amanti. No: essi continuano pure a prestare il *servitium amoris* di fronte alla porta di una *domina* capricciosa. Semplicemente, ne siano risparmiati coloro i quali non hanno la tempra di sopportare una simile militanza, come Ifi:

Ov. *Rem.* 31-8

Effice nocturna frangatur ianua rixa,  
 et tegat ornatas multa corona fores:  
 fac coeant furtim iuvenes timidaeque puellae,  
 verbaque dent cauto qualibet arte viro:  
 et modo blanditias rigido, modo iurgia posti  
 dicat et exclusus flebile cantet amans.  
 His lacrimis contentus eris sine crimine mortis;  
 non tua fax avidos digna subire rogos.

Eppure, è proprio Ifi che Vertumno sceglie per il suo discorso a Pomona: per impressionare l'amata, egli si serve non di un amante fittizio, ma di un amante vero. Ciononostante, il suo discorso si rivela incapace di persuadere Pomona, che si innamora di lui con uno sguardo. Ritorniamo alla domanda iniziale: se decade la validità dei precetti insegnati nell'*Ars*, decade anche l'ideale dell'*eros* elegiaco?

Dopo l'*excursus* appena condotto, però, ora è possibile proporre una risposta: sì, se per tale ideale si intende la serie di raffinate armi di seduzione presentate nell'*Ars*; no, se si riconosce in Ovidio, già a partire dai *Remedia* e poi in modo sempre più massiccio nelle *Metamorfosi*, una considerazione diversa dell'amore elegiaco, più vicina alla sua accezione originale: non più brillante messa in scena come nell'*Ars*, ma sentimento distruttivo, autentico, che non si accontenta più di mezze misure, a cui basta una sguardo per essere assoluto.

Della centralità del motivo dello sguardo nel nostro episodio si è avuto più volte modo di parlare. Se la passione si scatena da una sorta di folgorazione visiva, è proprio questa che manca nell'*Ars*. Per sedurre una donna, raccomanda Ovidio, bisogna prima trovarla (*Ars* 1, 35, *principio, quod amare velis, reperire labora*),

sollecitando l'incontro 'fatale', dal momento che la fortunata non capiterà a caso, ma andrà "cercata con gli occhi":

Ov. *Ars* 1, 41-4

Dum licet, et loris passim potes ire solutis,  
elige cui dicas "tu mihi sola places".  
Haec tibi non tenues veniet delapsa per auras:  
quaerenda est oculis apta puella tuis.

Quando mai si sceglie chi amare? Quando mai si decide chi sia più meritevole di tale sentimento? Ovidio sta deliberatamente rovesciando il motivo dell'amore a prima vista, atto fondante di ogni rapimento elegiaco:

Prop. 1, 1-4

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,  
contactum nullis ante cupidinibus.  
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus  
et caput impositis pressit Amor pedibus

Tra *suis cepit ocellis* e *quaerenda est oculis tuis* c'è una bella differenza, che segna lo scarto tra *eros* come passione totalizzante e *eros* come galante *divertissement*<sup>411</sup>. Non è difficile capire a quale delle due categorie appartengano i rovinosi amori presentati nelle *Metamorfosi*, a partire da quello di Apollo e Dafne. Da ciò risulta evidente che ogni tentativo degli amanti del poema di servirsi degli strumenti consigliati nell'*Ars* non potrà che risultare goffo e infine destinato al fallimento: tra tutti, proprio il discorso di persuasione e di corteggiamento<sup>412</sup>, che pure veniva incoraggiato (e soprattutto per le 'vie oblique' usate da Vertumno) dal *praeceptor amoris*:

Ov. *Ars* 1, 459-64

Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus,  
non tantum trepidos ut tueare reos;  
quam populus iudexque gravis lectusque senatus,  
tam dabit eloquio victa puella manus.  
Sed lateant vires, nec sis in fronte disertus;  
effugiant voces verba molesta tuae.

Utilizzati nei giusti contesti, ovvero negli ambienti della Roma primo-imperiale, tali tentativi potevano anche arridere al seduttore, come accade a Ovidio stesso in *Am.* 3, 2. Dopo aver rivolto a una donna incontrata al circo un lunghissimo discorso di corteggiamento, quella così cede alle profferte di lui: *risit, et argutis quiddam*

<sup>411</sup> Vd. LABATE 1984 e CONTE 1986 (in particolare, a p. 32: l'ideologia è andata incontro, con Ovidio, ad un radicale mutamento: "dall'ideologia della sincerità a quella della finzione").

<sup>412</sup> Su questo fallimento insiste TARRANT 1995b, pp. 64ss. Sul suo valore positivo nel corteggiamento, invece, vd. LABATE 1984, pp. 87-8.

*promisit ocellis* (*Am.* 3, 2, 83). È stato ipotizzato<sup>413</sup> che anche questo passo mostrerebbe le debolezze dell'arte retorica, perché molto probabilmente la fanciulla si sarebbe lasciata convincere ben prima e senza tanti giri di parole. In questo caso, però, il *risit* indica chiaramente che la bella sconosciuta è divertita dal discorso ovidiano, dal suo tono spassosamente declamatorio e drammatico, sproporzionato rispetto alla situazione, e proprio da questo si è lasciata conquistare: non è affatto detto che senza avrebbe ceduto alle *avances* del poeta. Si tratta, in sintesi, di una donna di mondo, che poteva apprezzare la tirata retorica del suo spasimante e premiarlo proprio per la sua arguzia, per la sua sagace presa in giro. È il contesto urbano e galante, insomma, che fa della retorica un'arma vincente. Del tutto fuori luogo quando ci si sposta nel tempo del mito: Pomona non poteva certo ridere al discorso di Vertumno, e, secondo l'usuale *cliché* delle *Metamorfosi*, non poteva esserne conquistata e sedotta. Le armi dell'*Ars* sono inefficaci appena si entra nel mondo della passione vera, che non può essere suscitata se non spontaneamente, e spesso solo perché si viene colpiti dall'avvenenza dell'altro.

Non è dunque corretto parlare di 'fallimento della retorica' o di 'fallimento dell'*Ars*' all'interno del mondo delle *Metamorfosi*, perché nelle due opere ci si muove su orizzonti totalmente diversi e non paragonabili: quello mitico e quello della Roma augustea, quello dell'amore totalizzante e quello di un gioco di seduzione raffinato. È vero anche, però, che i poeti elegiaci, solo apparentemente soddisfatti delle frivolezze e delle libertà di costumi offerte dalla capitale, proprio nel mondo del mito (Properzio) o della campagna (Tibullo) si erano rifugiati per ritrovare almeno lì quella costanza di valori ed affetti che la città contemporanea sembrava aver smarrito<sup>414</sup>: lì essi sognavano un rapporto stabile e costante, fedele e leale, che non potesse essere messo in crisi dai capricci e dalle leggerezze di una *domina* che finiva per essere vagheggiata colle caratteristiche della tradizionale ed aborrita *coniunx*. Su questa intrinseca contraddizione dell'elegia, che affonda le sue radici già nel rapporto tra Lesbia e Catullo, moltissimo è stato scritto<sup>415</sup>. A ragione è stato anche

<sup>413</sup> TARRANT 1995b, pp. 66-7. Si anticipa fin da ora che il problema della debolezza della retorica non riguarda solo i discorsi d'amore (vd. BARCHIESI 1997 e 2001, p. 184 e GAULY 2009, pp. 62-79). Sulla questione si tornerà approfonditamente nell'episodio di Ippolito ed Egeria.

<sup>414</sup> A riguardo esiste una bibliografia immensa. Si cita solo un passaggio di CONTE 1986, che riassume bene il concetto della fuga elegiaca dalla realtà in mondi alternativi: "Ma allora – si chiede il poeta dubitando dell'operazione che ha tentato – << solo nella purezza del mito o nell'ideale semplicità della campagna o nell'età non ancora adulta del mondo, era possibile quello che io vo cercando >>" (p. 17).

<sup>415</sup> Vd., tra i tanti che si potrebbero menzionare, LABATE 1975, pp. 116-7, 1984, p. 30 e 2012b, p. 7,

sostenuto<sup>416</sup> che il primo a risolvere il problema fu proprio Ovidio, che aderì entusiasticamente alle piacevolezze della vita cittadina e fece del mondo elegiaco un universo pago di se stesso e della propria costitutiva infelicità, della propria vitale insoddisfazione. Tuttavia, come si è appena osservato, questo era potuto succedere proprio rinunciando ad una componente altrettanto essenziale dell'elegia, ovvero quella che vedeva nell'amore totalizzante il fondamento della poesia stessa. Ed è solo raccontando il mito, prima nelle *Heroides* e poi nelle *Metamorfosi*, che Ovidio è costretto ad affrontare il mistero, fin qui deliberatamente ignorato, della passione amorosa. Riletto in chiave moderna, 'elegiaca', il mito lo pone di fronte a quel dramma dell'amore non corrisposto che nel mondo dell'*Ars* Ovidio aveva sempre cercato di affrontare con distaccata ironia, come un gioco necessario nell'alternanza delle parti da recitare nella commedia della seduzione.

La commedia diventa tragedia, e – per chi si pone come ultimo anello di una tradizione letteraria – una tragedia già scritta. La libertà concessa al poeta poteva essere, al massimo, – lo si è visto con Polifemo e Circe – quella di inserirsi negli interstizi lasciati liberi dal mito, immaginare esiti diversi, ipotizzare sorti alternative. Ma, infine, la necessità di concludere la storia come tutti sapevano che si sarebbe dovuta concludere costringeva il poeta all'inevitabilità di un finale senza sorprese. Quell'ideale vagheggiato dai poeti elegiaci – poter godere finalmente dell'amore corrisposto della propria donna, e per sempre, senza incidenti o separazioni traumatiche – diventa allora importante anche per Ovidio: non più per il suo valore intrinseco, ma in quanto simbolo di una libertà poetica che non si limitasse più a ricamare tele tessute da altri, ma potesse anche creare dal nulla. Inventare una nuova mitologia: dove era possibile questo, se non in Italia, nell'Italia primitiva e pre-romana?

Ecco, dunque, che Ovidio si trova ad ereditare l'utopia mitica di Properzio e quella rurale di Tibullo, ma per altre ragioni: solo il mito italico poteva mostrare l'indipendenza, la piena maturità raggiunta dal poeta, e si doveva trattare di un mito in cui il sogno elegiaco – frustrato di necessità nei miti greci – trovasse finalmente il suo compimento.

L'occasione giunge ad Ovidio con la storia di Pomona e Vertumno.

---

LA PENNA 1977, pp. 167-75, CONTE 1986, pp. 14-18.

<sup>416</sup> Per una trattazione esaustiva dell'argomento, vd. LABATE 1984, pp. 13-120.



## 6. La 'fine' dell'elegia tra esiti tragici e esiti comici: l'influenza del teatro

Nel suo classico studio sul *paraclausithyron* nella poesia greco-latina, Frank Copley individua due luoghi privilegiati di sviluppo del tema: il teatro e la lirica<sup>417</sup>. Se in ambito teatrale il lamento davanti alla porta chiusa veniva inserito in una scena che comprendeva anche l'arrivo dell'amante e l'esito della sua invocazione all'amata, in ambito lirico il canto viene solitamente decontestualizzato e si lascia incerto il prosieguo della storia: che la fanciulla apra o no la porta non sembra interessare, e che, anzi, non la aprirà affatto appare scontato, soprattutto nell'elegia latina. Ma nel teatro ciò non era per nulla scontato, come si può dedurre dal *Curculio* di Plauto, che contiene l'unico *paraclausithyron* del teatro romano<sup>418</sup> giunto fino a noi:

Plaut. *Curc.* 147-55

Pessuli, heus pessuli, vos saluto lubens,  
vos amo, vos volo, vos peto atque obsecro,  
gerite amanti mihi morem, amoenissumi,  
fite causa mea ludii barbari,  
sussilite, obsecro, et mittite istanc foras,  
quae mihi misero amanti ebibit sanguinem.  
Hoc vide ut dormiunt pessuli pessumi  
nec mea gratia commovent se ocuis.  
Respicio, nihili meam vos gratiam facere.

Subito dopo Fedromo sente il rumore della porta che si apre: è Planesio che sta uscendo (*Curc.* 157, *sentio sonitum. Tandem edepol mihi morigeri pessuli fiunt*).

Come si può facilmente constatare, dunque, la tradizione letteraria conosceva anche un *paraclausithyron* 'dal lieto fine'. È altrettanto chiaro, però, che questo poteva avvenire solo nella commedia, dove la coppia di amanti, separata dalle più alterne vicissitudini, sarebbe riuscita alla fine a superare tutti gli impedimenti e a coronare il suo sogno d'amore. Da questo punto di vista, la porta chiusa (ma destinata ad aprirsi) sembra simboleggiare lo svolgimento della commedia stessa: ostacoli di vario genere si frappongono tra il protagonista e la sua donna, ma egli non dubita mai che questa ricambi il suo sentimento, e alla fine del dramma il loro *mutuus amor* potrà avere pieno corso. Non così nell'elegia, dove la porta rimane chiusa come il cuore della fanciulla<sup>419</sup>; non così nella tragedia, dove un amore non

---

<sup>417</sup> Vd. COPLEY 1956, pp. 7ss.

<sup>418</sup> Un esempio teatrale greco di *paraclausithyron* 'positivo', in cui la fanciulla invita ripetutamente l'amante ad entrare, si trova in Aristoph. *Eccl.* 938-75 (vd. COPLEY 1956, pp. 7-8).

<sup>419</sup> Vd. SCHWINDT 2005, p. 5, in cui lo studioso mostra come la porta sbarrata sia un feticcio che simboleggia il desiderio impossibile dell'amante di raggiungere l'interno della casa.

corrisposto, come accade nell'*exemplum* di Ifi, conduce addirittura al suicidio. Se nella commedia l'amore trionfa, nell'elegia esso vive di instabilità e nella tragedia porta alla morte: può sembrare una constatazione banale, ma utile per capire la posizione 'transgenerica' in cui si colloca l'episodio di Pomona e Vertumno.

Si è detto che alcuni<sup>420</sup> hanno visto nella storia di Ifi lo svuotamento e la presa in giro del genere elegiaco, senza riconoscere, invece, che l'apparente ironia nasce dall'estrema serietà con cui i *topoi* del *paraclausithyron*, presi alla lettera, vengono ad essere realizzati. Solo i personaggi del mito si uccidono per amore, e così fa Ifi, che passa dalle minacce ai fatti: la sua figura acquista una statura tragica, che la fa uscire dal mondo dell'elegia<sup>421</sup>, sì, ma portandone a compimento le premesse, non ridicolizzandolo. Un certo alone tragico (serio od ironico che dir si voglia), dunque, avvolge la vicenda cipriota, e non è difficile rendersene conto. Lo stesso non si può affermare per quanto riguarda la presenza della commedia (o più in generale di una rappresentazione teatrale di tipo comico, leggero) nella storia di Pomona e Vertumno, una presenza che fino ad ora è passata inosservata<sup>422</sup>, e che marca in modo ancora più netto il contrasto con il mito di Ifi.

Innanzitutto, converrebbe riflettere meglio sull'ambientazione dell'episodio. Siamo in un giardino, un giardino ben curato, fiorente, popolato di rustici abitatori come Pan e Sileni, che ai lettori romani poteva richiamare l'amenità del paesaggio che faceva da scenario a mimi e altre piccole *pièces* comiche che avevano luogo in occasione delle feste popolari di campagna<sup>423</sup>. In secondo luogo, questo giardino è recintato, è un luogo isolato, uno spazio altro nel quale Vertumno fa il suo ingresso come se entrasse in scena. Non a caso, poi, egli – il dio dei travestimenti e delle finzioni<sup>424</sup> – si presenta a Pomona nelle vesti di *anus*, ovvero con una delle maschere

---

<sup>420</sup> Vd. *supra* riguardo alle posizioni già commentate di OTIS 1970, GALINSKY 1975 e GENTILCORE 1995.

<sup>421</sup> Ifi passa quel discrimine fondamentale che trasforma la stinta metafora elegiaca del 'morir d'amore' nell'*amor mortis* tragico (per una puntuale differenziazione dei due motivi, vd. BARCHIESI 1987, p. 89).

<sup>422</sup> Qualche accenno solo in FANTHAM 1993, pp. 31ss.

<sup>423</sup> In occasione dei *Floralia*, ad es., venivano messi in scena alcuni *ludi scaenici*, scenette comiche che non è difficile ipotizzare abbiano ispirato all'autore l'incontro tra Vertumno e Pomona. A un lettore romano colto potevano venire in mente anche i drammi satireschi. Così, infatti, descrive la scenografia Vitr. 5, 6, 9: *satyricae [scenae] vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodis speciem deformati*. Per il collegamento tra giardini e teatri si rimanda a GRIMAL 1990, pp. 242-3.

<sup>424</sup> Sembra piuttosto strano, dunque, che, nella sua trattazione sul tema dell'inganno (verbale) nel poema, WITCHOW 2009, pp. 289ss. non prenda in considerazione Vertumno. Ciononostante, lo studioso porta avanti in modo convincente un'argomentazione in cui individua in Ovidio l'unico rielaboratore d'età augustea del tema dell'astuzia intelligente, centrale nella commedia latina.

più frequenti della commedia latina<sup>425</sup>. Non si serve del suo aspetto fittizio come semplice mezzo per avvicinare Pomona, ma entra nella parte con un gusto spassoso per il ruolo da interpretare: si poggia su un bastone, si siede tutto ingobbato per terra e più volte, durante il discorso, si fa scappare allusioni sulla sua vera identità, per creare un dialogo complice con il pubblico. Vertumno, in sostanza, fa teatro. Sarebbe comodo, a questo punto, poter accettare senza riserve l'interpretazione di quanti lo vedono solo travestito e non trasformato in *anus*<sup>426</sup>. Purtroppo il testo rimane ambiguo a riguardo, ma ciò – come già affermato in precedenza – non inficia una generale considerazione di Vertumno quale dio carnevalesco, che si diverte a giocare con le più varie identità: basti rammentare le sculture di Lemoyne e Delvaux, che colgono Vertumno nell'atto di togliersi la maschera di fronte a Pomona.

E non solo. Nel commento di Donato a Terenzio, come si è avuto modo di osservare, si trova la spiegazione delle competenze di Vertumno come colui che è capace di *bene/male vertere* ogni situazione. Una tale menzione in un contesto teatrale non passa inosservata: non è forse in scena che il rivolgimento inaspettato delle umane vicende assume un ruolo fondamentale, fino a diventare una costante immancabile della trama? E non è la direzione di questo rivolgimento che segna la distinzione tra tragedia (in cui *res male vertunt*) e commedia (in cui *res bene vertunt*)? Così, nella storia di Ifi, il giovane realizza 'a sorpresa' i suoi propositi di morte e la fortunata Anassarete lo segue in questo tragico destino; nel racconto di Vertumno, invece, il cuore di Pomona si apre inaspettatamente, come inaspettatamente si apre la porta di Planesio nel *Curculio*. In contrasto con quello di Ifi, il rustico *paraclausithyron* del dio etrusco si rivela di successo, ponendosi in continuità con la tradizione 'positiva' del motivo testimoniataci da Plauto.

Se Vertumno, dunque, è la divinità più adatta per simboleggiare e presiedere i meccanismi su cui si regge il teatro; se si ammette, poi, che nell'impostazione stessa dell'episodio ovidiano è riconoscibile un richiamo abbastanza esplicito al mondo teatrale, l'*aprosdoketon* finale perde una buona parte della sua carica innovativa, inserendosi nella tradizione dell'*happy ending* della commedia. Rifacendosi a tale tradizione, dunque, Ovidio dissemina qua e là indizi che permettono al lettore di

---

<sup>425</sup> Riconosce questa influenza anche FANTHAM 1993, pp. 33, che, però, non limita alla figura dell'*anus* il riconoscimento di una maschera teatrale. La studiosa si spinge addirittura a riconoscere in *Met.* 14, 684-6 un'allusione alla maschera del parassita, che sa adattarsi a tutte le situazioni e può trasformarsi in qualsiasi cosa gli sia comandato.

<sup>426</sup> Vd. *supra*, riguardo alla tesi di JOHNSON 1997 e BETTINI 2010.

prevedere il lieto fine della storia, avvicinandolo ad una realtà finora estranea al poema: quella di una coppia legata da un mutuo amore e intenzionata a regolarizzare la propria unione nel vincolo del matrimonio; una coppia sulla cui felicità cala il sipario, perché un'esistenza tranquilla e paga del reciproco volersi bene non fa storia.

In conclusione, come nel racconto di Ifi ed Anassarete, anche in quello di Pomona e Vertumno abbiamo un superamento del *servitium amoris*, che, pur esplicandosi nella direzione opposta a quella del mito cipriota, nasce dalla medesima insofferenza per la precarietà su cui si fonda l'amore elegiaco. Ifi arriva a suicidarsi perché *non tulit impatiens*: il giovane – proprio come i casi estremi a cui si riferisce Ovidio all'inizio dei *Remedia* – non riesce più a sopportare la militanza a cui lo costringe la durezza della sua *domina*, non regge più il peso di un amore unilaterale. Ciò lo porta a preferire un esito tragico ad un continuo limbo: meglio la morte che l'incertezza perenne, meglio essere guardato da morto che non essere guardato mai. Per quanto concerne Vertumno, invece, lo squilibrio di un amore non corrisposto si risolve con l'innamoramento di Pomona, che realizza il 'miracolo' di una passione reciproca.

Se qui 'l'uscita dall'elegia' viene attuata mediante uno sconfinamento nel comico e non nel tragico, sempre di sconfinamento, però, si tratta. Da ciò sarebbe normale parlare di una sconfitta del genere elegiaco stesso: questa volta, non intendendo per tale genere l'insieme di precetti insegnati da Ovidio nell'*Ars*, ma il modello fondante della relazione 'squilibrata' tra amante e amata. È indubbio, infatti, che sia la storia di Ifi che quella di Vertumno varchino i limiti della tradizionale relazione elegiaca, come se Ovidio fosse in preda a quella che si potrebbe chiamare 'l'ansia di una soluzione'. Non si può negare, tuttavia, che entrambi gli esiti, sia quello tragico di Ifi che quello 'comico' di Vertumno, prendendo alla lettera gli incubi o i sogni del poeta elegiaco, li inverano, permettono loro di farli uscire dal piano della fantasia e dell'illusione. In questo senso, 'la fine dell'elegia' costituisce anche l'attuazione più autentica delle sue speranze e delle sue ambizioni.

## 7. Il sogno di Ifi

Si è detto che il contatto visivo è il veicolo più comune dello scatenarsi della passione amorosa. Non è una novità, inoltre, che esso possa essere accostato alla morte, sia per lo sconvolgimento fisico che arreca sia perché porta alla rovina chi si innamora. Tra gli innumerevoli esempi che si potrebbero citare, basti quello di

Medea, che così dice a Giasone nelle *Heroides*:

Ov. *Her.* 12, 131-6

Tunc ego te vidi, tunc coepi scire, quid esses;  
illa fuit mentis prima ruina meae.

**Et vidi et perii**; nec notis ignibus arsi,  
ardet ut ad magnos pinea taeda deos.

Et formosus eras, et me mea fata trahebant;  
**abstulerant oculi lumina nostra tui.**

Con la breve formula *et vidi et perii* Ovidio riassume efficacemente l'istantaneità e la forza della passione amorosa di Medea, e ne annuncia contemporaneamente il destino. La sola vista dell'eroe è sufficiente a scrivere la storia della protagonista, a condannarla alla sua successiva rovina: gli occhi di Giasone incatenano quelli della fanciulla e la ammaliano per sempre. Per quanto riguarda specificamente lo sconvolgimento emotivo arrecato dall'innamoramento, l'analogia con la morte si spiega perché il contatto visivo si accompagna ad un malessere fisico intenso, ad un totale obnubilamento dei sensi. Il sangue che si gela nelle vene, il pallore e l'incapacità di muoversi non costituiscono solo i segnali di una morte imminente: essi mostrano anche delle affinità con i sintomi di una fenomenologia d'amore che risale almeno alla lirica arcaica. Basti pensare al *nam simul te, Lesbiam, aspexi [...]* *gemina teguntur / lumina nocte* di Catull. 51, celebre adattamento del fr. 31 di Saffo che, dopo aver descritto il proprio sconvolgimento fisico alla vista dell'amata, così conclude: *τεθνάκην δ' ὀλίγω ἠπιθεύης φαίνομ' ἔμ' αὐται* ("e mi sembra che poco mi manchi dall'essere morta"). Non sono mancati gli studiosi che hanno visto in questa perdita di controllo del proprio corpo la descrizione di un attacco di panico<sup>427</sup>.

Perché si è voluto riprendere qui un argomento tanto noto? Per rispondere a questa domanda, è necessario ritornare al mito di Ifi e Anassarete. Si è visto che la metamorfosi in pietra interviene nel momento in cui la giovane guarda per la prima volta il cadavere del suo amante disprezzato e che la descrizione della trasformazione in atto rimanda tanto all'ambito semantico del terrore che a quello della morte. Ma se lo sconvolgimento fisico arrecato dal contatto visivo è tale da provocare paura e da scatenare sensazioni simili a quelle del sopraggiungere della morte; se tale contatto visivo, inoltre, ad un piano simbolico, conduce alla rovina dell'innamorato stesso, alla sua 'morte', allora si può dire che il caso di Anassarete rappresenti la concretizzazione di un ulteriore *topos* elegiaco: questa volta, ad essere preso alla

---

<sup>427</sup> Vd. FERRARI 2001.

lettera, ad ‘uscir di metafora’, è esattamente il motivo del *et vidi et perii*<sup>428</sup>.

Con ciò ovviamente non si vuole affatto affermare che Anassarete, vedendo il cadavere di Ifi, se ne innamori: la sua rimane una reazione di terrore che viene a coincidere con la descrizione della pietrificazione stessa. Piuttosto, il tutto fa parte della vendetta divina, che agisce secondo un diabolico contrappasso dantesco, e che non si limita all’inverarsi della metafora ‘cuore di pietra’, ma va ben oltre: la fanciulla è destinata a morire non appena vedrà l’amato, e la sua non sarà una morte metaforica, ma reale. A tanto non era arrivato nemmeno Ifi: egli aveva desiderato, sì, che la giovane almeno da morto lo guardasse, ma, anzi, ne aveva prefigurato la gioia allo scorgere il proprio feretro (v. 728, *corpore ut exanimi crudelia lumina pascas*). In realtà, si è già notato che egli stava parlando con amara ironia, e che non si augurava di certo che Anassarete provasse diletto nel guardare il suo corpo. Ma se Ifi non desiderava nemmeno la terribile punizione che sarebbe stata impartita alla giovane dagli dei, che cosa si aspettava davvero dall’amata con la sua morte? Il testo non lo dice, ma un raffronto con l’idillio XXIII può essere utile<sup>429</sup>:

Ps. Theocr. 23, 35-48

ἀλλὰ τί, παῖ, καὶ τοῦτο πανύστατον ἀδύ τι ῥέξον·  
ὀππότεν ἐξενθὼν ἀρταμένον ἐν προθύροισι  
τοῖσι τεοῖσιν ἴδης τὸν τλάμονα, μὴ με παρένθης,  
στᾶθι δὲ καὶ βραχὺ κλαῦσον, ἐπισπείσας δὲ τὸ δάκρυ  
λῦσον τᾶς σχοίνω με καὶ ἀμφίθεες ἐκ ῥεθέων σῶν  
εἶματα καὶ κρύψον με, τὸ δ’ αὖ πύματόν με φίλασον·  
κᾶν νεκρῶ χάρισαι τεὰ χεῖλεα. μὴ με φοβαθῆς·  
οὐ δύναμαι σίνεσθαι· ἀπαλλάξεις με φιλάσας.

<sup>428</sup> A questo proposito, vale la pena ricordare brevemente che la formulazione ovidiana riprende l’*ut vidi, ut perii* di Verg. *Ecl.* 8, 41, che, a sua volta, è resa latina di Theocr. 2, 82 (χῶς ἴδων, ὡς ἐμάνην). Occupandosi del passo virgiliano, TIMPANARO 1978 ha dimostrato come i due *ut* debbano essere intesi in correlazione tra loro, in modo da rendere la simultaneità tra l’atto del vedere e quello dell’innamorarsi: “non appena ti vidi, fui perduto” (lett: “come ti vidi, così fui perduto”). Tale interpretazione, di fatto quasi sempre seguita nelle traduzioni del passo, era fino ad allora stata smentita dai commentatori, che, sulla scorta di Servio, ritenevano che il secondo *ut* avesse valore esclamativo, poiché non è attestata nella lingua latina una correlazione *ut... ut* con il valore di *ut... ita*. Servendosi anche del parallelismo con l’*et vidi et perii* di Ovidio, Timpanaro mostrò come l’uso correlativo di *ut... ut* sia stato un grecismo un po’ azzardato di Virgilio, che Ovidio sentì la necessità di regolarizzare (pp. 277ss.): egli volge l’espressione in una forma che non violi le norme della sintassi latina, ma, nel fare ciò, dà prova di aver capito perfettamente il senso degli *ut* virgiliani. A riprova di ciò, si potrebbe ora aggiungere anche il nostro episodio, in cui il motivo teocriteo e virgiliano esce fuori di metafora per diventare realtà: *non appena* Anassarete guardò Ifi (*vixque bene prospexerat*), fu rovinata (*deriguere oculi, calidusque ex corpore sanguis / inducto pallore fugit*). Nella descrizione della pietrificazione di Anassarete, che avviene simultaneamente al suo atto di guardare Ifi, dunque, può essere vista un’ulteriore conferma a quanto già ottimamente argomentato dallo studioso.

<sup>429</sup> Anche in considerazione di questo parallelo, ritengo, in definitiva, che sia molto probabile che Ovidio conoscesse il testo e vi alludesse in modo esplicito, a prescindere dalla questione della sua autenticità.

χῶμα δέ μοι κοίλανον ὃ μευ κρύψει τὸν ἔρωτα,  
 κῆν ἀπίης, τόδε μοι τρίς ἐπάυσον· “ὦ φίλε, κεῖσαι.”  
 ἦν δὲ θέλης, καὶ τοῦτο· “καλὸς δέ μοι ὄλεθ’ ἑταῖρος.”  
 ἦν δὲ θέλης, καὶ τοῦτο· “καλὸς δέ μοι ὄλεθ’ ἑταῖρος.”  
 γράψον καὶ τόδε γράμμα τὸ σοῖς τοίχοισι χαράσσω·  
 “τοῦτον ἔρωτος ἔκτεινεν· ὀδοιπόρε, μὴ παροδεύσης,  
 ἀλλὰ στὰς τόδε λέξον· ἀπηνέα εἶχεν ἑταῖρον.”

Ma tu, ragazzo, fammi quest’ultima grazia: quando, uscendo di casa, vedrai me infelice appeso nell’atrio, non passare oltre, ma fermati e versa per me qualche lacrima; e dopo il tributo di pianto, dal laccio discioglami, avvolgi il mio corpo di vesti tolte da te, e ricoprimi; un bacio dammi alla fine, a me pur morto le tue labbra concedi. Non avere paura: non posso farti del male; da me sarai libero con un bacio. Una tomba scavami, che seppellirà il mio amore; e andando via di’ per tre volte: “Riposa, amico”, e, se vuoi, anche questo: “È morto il mio bel compagno”. Scrivi poi queste parole che segno qui sul tuo muro: “Amore ha ucciso costui; viandante, non passare oltre, ma fermati e di’: aveva un amico crudele”.

Esattamente questo si aspettava Ifi: infrangere l’indifferenza di Anassarete, farla soffrire per la sua morte, indurne il pianto, ricevere da lei gli estremi onori funebri. Si tratta di una *rêverie* largamente sviluppata dagli elegiaci latini<sup>430</sup>:

Tib. 1, 1, 61-6

Flebis et arsuero positum me, Delia, lecto,  
 tristibus et lacrimis oscula mixta dabis.  
 Flebis: **non tua sunt duro praecordia ferro**  
**vincta, neque in tenero stat tibi corde silex.**  
 Illo non iuvenis poterit de funere quisquam  
**lumina**, non virgo, **sicca** referre domum.

Prop. 1, 16, 29-32

sit licet et **saxo patientior** illa Sicano,  
 sit licet et **ferro durior** et chalybe,  
**non tamen illa suos poterit compescere ocellos,**  
 surget et invitis spiritus in lacrimis.

Prop. 1, 17, 11-2

An poteris **siccis** mea fata repscere **ocellis,**  
 ossaque nulla tuo nostra tenere sinu?

Prop. 1, 17, 19-24

Illic si qua meum sepelissent fata dolorem,  
 ultimus et posito staret amore lapis,  
 illa meo caros donasset funere crines,  
 molliter et tenera poneret ossa rosa;  
 illa meum extremo clamasset pulvere nomen,  
 ut mihi non ullo pondere terra foret.

<sup>430</sup> Vd. ROSATI 1992, pp. 75ss., che cita parecchi casi, sui quali si avrà modo di tornare.

Entrambi i poeti giocano sul contrasto tra l'insensibilità e la crudeltà presente di Delia o di Cinzia, per entrambe delle quali ricorre l'immane paragone con la durezza della pietra o del ferro, e il dolore che le vincerà quando i loro amanti saranno morti. In ambedue i testi, inoltre, tale dolore è espresso con la classica immagine del pianto, degli occhi che vengono vinti dalle lacrime. Da notare che, come per Ifi, questa rassicurante fantasia si alterna ad un'altra molto più inquietante, ovvero all'immagine di un'amata che rimane sprezzante anche dopo l'estremo sacrificio del *partner*, di cui gode a oltraggiare il cadavere:

Prop. 2, 8, 11-20

Munera quanta dedi vel qualia carmina feci!  
 Illa tamen numquam ferrea dixit "Amo".  
 Ergo iam multos nimium temerarius annos,  
 improba, qui tulerim teque tuamque domum?  
 Ecquandone tibi liber sum visus? An usque  
 in nostrum iacies verba superba caput?  
 Sic igitur prima moriere aetate, Properti?  
 Sed morere; interitu gaudeat illa tuo!  
 Exagitet nostros Manis, sectetur et umbras,  
 insultetque rogis, calcet et ossa mea!

In realtà, quello che accade è pure peggio di un lieto trionfo sul corpo dell'amato: sia Anassarete che il fanciullo dell'idillio pseudo-teocriteo non gioiscono alla morte degli spasimanti (reazione che avrebbe pur sempre provato la presenza di un qualche sentimento nei loro confronti), ma rimangono totalmente indifferenti, come prima. Il ragazzino addirittura schiva il cadavere che vede penzolari di fronte a casa sua<sup>431</sup>, mentre Anassarete, come abbiamo visto, si fa prendere da un moto di pietà o di curiosità solo all'ultimo momento. Il sogno segreto di Ifi non si realizzerà mai, ed il giovane si limita ad esprimere il desiderio di essere guardato: Anassarete non piangerà mai ai suoi funerali (sarà solo la madre a farlo, pallida sostituzione della fanciulla), ma uno sguardo, almeno quello, Ifi lo otterrà.

Infine, c'è un altro testo che, pur non influenzando direttamente la costruzione del nostro episodio come quelli sopra richiamati di Propertio e di Tibullo, può servire a capire come il desiderio di ottenere *post mortem* un'attenzione non ricevuta in vita fosse un tema centrale della riflessione della poesia latina, destinato a simboleggiare tutta la vanità e il *nonsense* di un amore unilaterale: si tratta del poema virgiliano.

<sup>431</sup> Ps. Theoc. 23, 53-6: ὁ δ' αὐτ' ὤϊξε θύρας καὶ τὸν νεκρὸν εἶδεν / ἀλείας ἰδίας ἀρταμένον, οὐδ' ἐλυγίχθη / τὰν ψυχάν, οὐ κλαῦσε νέον φόνον, ἀλλ' ἐπὶ νεκρῷ / εἴματα πάντ' ἐμίανεν ἐφαβικά ("Il ragazzo aprì la porta, e dal suo cortile vide il corpo che pendeva; non si turbò nel cuore, non pianse la recente morte, ma sul cadavere contaminò tutte le vesti efebiche").



Di fronte all'inflessibilità di Enea, Didone lo apostrofa così:

Verg. *Aen.* 4, 362-70

Talia dicentem iamdudum aversa tuetur  
huc illuc voluens oculos totumque pererrat  
luminibus tacitis et sic accensa profatur:  
“Nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor,  
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens  
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.  
Nam quid dissimulo aut quae me ad maiora reservo?  
Num fletu ingemuit nostro? Num lumina flexit?  
Num lacrimas victus dedit aut miseratus amantem est?”

Ritorna in bocca alla regina l'usuale accusa di freddezza, rimarcata dal ricorso alla parte del corpo che dovrebbe esprimere pietà e partecipazione emotiva: gli occhi, che, nel caso di Enea, rimangono impassibili ed asciutti. Si è già avuto modo di commentare il passo in cui Didone minaccia di vendicarsi perseguitando Enea da morta: *cum frigida mors anima seduxerit artus, / omnibus umbra locis adero. Dabis, improbe, poenas* (*Aen.* 4, 385-6). Per saziare la sua ira, ella non si accontenta di fantasticare un Enea distrutto che assiste ai suoi funerali, ma si immagina come eterno assillo dell'amato. È il suo modo orgoglioso per riuscire a non essergli indifferente, per illudersi che la propria morte possa cambiare qualcosa nell'imperturbabilità di lui.

Eppure, se si esamina la scena dell'incontro dei due personaggi nell'Ade, Enea si comporta come tutti gli amanti elegiaci – ad eccezione di Didone stessa, che all'elegia non appartiene ancora – si aspetterebbero dall'amato. L'eroe cerca di giustificare la sua scelta con parole ricche di *pathos*, accompagnate, prima e dopo, dalla descrizione delle manifestazioni di dolore a cui si lasciò andare:

Verg. *Aen.* 6, 450-5

Inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido  
errabat silva in magna; quam Troius heros  
ut primum iuxta stetit agnovitque per umbras  
obscuram, qualem primo qui surgere mense  
aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,  
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est:

Verg. *Aen.* 6, 467-8

Talibus Aeneas ardentem et torva tuentem  
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.

Enea guarda Didone (mentre nella sequenza precedente non aveva avuto il coraggio di alzare gli occhi da terra), piange, cerca di trattenerla: di meglio non avrebbero

potuto sperare gli aspiranti suicidi dell'elegia. Tuttavia, così reagisce la regina:

Verg. *Aen.* 6, 469-74

Illa solo fixos oculos aversa tenebat  
nec magis incepto vultum sermone movetur  
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.  
Tandem corripuit sese atque inimica refugit  
in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi  
**respondet curis aequatque Sychaeus amorem.**

È lei, ora, che non sostiene lo sguardo dell'amato, che rimane fredda e ostile, e che, infine, se ne va, lasciandolo interdetto e piangente: il paradigma si è invertito. E si capisce anche facilmente il perché. Pur in lacrime, Enea non rinnega le ragioni della sua scelta. Negli inferi, invece, la regina ha riscoperto che cosa significhi amare ed essere amati: ha ritrovato il primo marito, Sicheo, che risponde alle sue premure e contraccambia il suo amore (*respondet curis aequatque amorem*). È sufficiente questo esametro a racchiudere la definizione di quell'*amor mutuus* che invano Didone si era affaticata a chiedere ad Enea da viva. Quelle attenzioni ella le ritrova nell'oltretomba<sup>432</sup>, non nei lamenti tardivi di Enea, però, bensì nella figura del *coniunx* a cui era stata accanto fino alla fine senza essere mai a sua volta abbandonata. A questo proposito, si ricordi quanto si è argomentato nella sezione precedente riguardo all'uso ambiguo con cui Didone utilizza il termine *coniugium* (nell'*Eneide*) o *coniunx* (nelle *Heroides*), per poi rendersi conto dell'inganno in cui è caduta: nell'Ade, ogni dubbio finale le si è dissipato, ed ella ritorna a dare pieno valore al proprio legame con Sicheo.

Questo breve *excursus* sull'*Eneide* esula probabilmente dagli stretti scopi della presente trattazione. Tuttavia, la grandezza dell'opera virgiliana impone a tutta la letteratura successiva – fosse anche solo a livello inconscio – un modello d'amore bipartito destinato a rimanere per sempre: la passione squilibrata e violenta, selvaggia, offre materia di lettura avvincente, è quella da raccontare; una relazione bilanciata e armoniosa, invece, sebbene meno interessante e da liquidarsi in poche parole (*respondet curis aequatque amorem, mutua vulnera sensit*), è pur sempre l'ideale a cui tendono invano tutte le altre, da guardare a distanza con ammirazione. È questo il motivo per cui l'*amor mutuus* rimane onnipresente, anche *in absentia*, anche quando viene evocato come esempio e sperato almeno *post mortem*.

Si è detto che l'aspirazione alla reciprocità di cui si alimenta – senza sfamarsi –

---

<sup>432</sup> Vd. LABATE 1975, pp.123-4.

l'elegia latina la porta a chiudersi in universi altri, alternativi: il mito e la campagna, ma anche l'aldilà, la morte. Con l'episodio di Pomona e Vertumno, Ovidio sostanzia l'utopia e riporta tutto a un piano concreto, terreno: le due divinità italiche, personaggi di un mito mai scritto e che si può guardare senza reverenziale timore, non hanno bisogno della morte per amarsi, né si rifugiano in una campagna ideale o in un tempo mitico. Le loro vicende avvengono in età 'storica', sotto il regno di Proca, e la loro campagna è sui colli Albani: proprio alle porte di Roma.

#### 8. Il giardino di Pomona: tra simbolo e concretezza

Negli episodi precedenti si è molto insistito sul concetto di liminalità, sottolineando come la posizione incerta delle ambientazioni presentate rifletta anche quella in cui si trovano i protagonisti, sospesi tra mare e terra, Grecia e Italia, tradizione ed innovazione. A questo concetto si potrebbe ora aggiungere quello di transitorietà o 'nomadismo', che si adatta ad esprimere la condizione di una Scilla, di un Polifemo o di una Circe. Si tratta, cioè, di personaggi che vengono colti sempre in movimento, mentre errano per spiagge, boschi e mari, fuggono, inseguono, si inseguono.

Tutto questo è esattamente l'opposto di quello che si riscontra per Pomona e Vertumno. Differentemente da tutte le ninfe, Pomona si rinchiede nel suo giardino e lì rimane; anche Vertumno entra in uno spazio chiuso, lo stesso dell'amata, e non si muove per tutta la durata dell'episodio (anzi, si siede), premurandosi di sottolineare di non essere un giramondo, di amare la sedentarietà della campagna. "Sedentarietà" è proprio la parola adatta a indicare la condizione di questi personaggi. Del resto, dove dovrebbero mai andare? Sono in Italia, nel centro del Lazio, sui colli Albani, là dove la parabola dalla Grecia all'Italia si chiude: non c'è ragione di spostarsi, né per loro, né per la narrazione del poema, che con loro si riposa.

La stessa contrapposizione tra 'nomade' e 'sedentario' richiama quella tra cacciatore e contadino. Ed ecco, infatti, che Pomona vive non già in luoghi impervi e selvatici, come Scilla o Galatea, ma in una campagna ordinata e curata, che lei stessa ha reso adatta alla coltivazione. E non si tratta di una campagna qualsiasi, indeterminata, ma della campagna laziale, in cui la dea si è ricavata uno spazio suo: un *hortus*. Si tratta di una parola antica<sup>433</sup>, che contiene in se stessa quell'idea di

---

<sup>433</sup> Per questo concetto, vd. GRIMAL 1990, pp. 48-9, che, citando Plin. *nat.* 19, 50, fa notare come *hortus*, nel significato di quella che poi sarebbe divenuta la *villa romana*, compare già nelle leggi delle dodici tavole.

separazione dal selvaggio, di controllo e dominio della natura che rimase per sempre un cardine delle speculazioni romane (dalla filosofia alla politica, dalla poesia alla manualistica) sull'organizzazione delle attività agricole nella penisola italiana.

Non si vuole qui cercare di ripercorrere un noto fenomeno che attraversò la cultura e la società romana a partire almeno dai tempi delle guerre puniche: l'idealizzazione dell'antico mondo rurale italico, in cui ai grandi latifondi diffusisi con le grandi espansioni (e le grandi confische) di Roma si contrappone l'ideale del piccolo appezzamento di terra, gestito da un *agricola* rude nei modi ma sano e integro nei costumi. È un argomento ampiamente trattato<sup>434</sup>, a cui – si sa – la propaganda augustea cercò di dare nuovo impulso dopo le lacerazioni delle guerre di Perugia e delle guerre civili. Inoltre, all'epoca in cui Ovidio scrisse gli ultimi libri delle *Metamorfosi*, si trattava di tensioni ormai appianate, che potevano sopravvivere per lo più come facili *cliché*, a volte addirittura messi un po' in ridicolo dal cantore delle piaceri urbane<sup>435</sup>. Si è già notato, infatti, come l'*hortus* della dea sia ben lontano da un simile modello nostalgico ed arcaizzante, e si avvicini semmai al giardino di una moderna *villa* d'età primo-imperiale, in cui la natura è rimodellata e 'civilizzata' secondo i canoni estetici di un raffinato *cives* romano.

Il giardino di Pomona, di conseguenza, non deve essere visto in modo un po' semplicistico come un'esaltazione della campagna italiana<sup>436</sup>, 'opportuna' perché la narrazione ormai si trovava in Italia e bisognava conferire agli ultimi libri una patina di forzata romanità, più o meno sentita, più o meno ironica. Il discorso, a mio parere, si inserisce nel progetto dell'inveramento dei *topoi* elegiaci di cui si è parlato prima.

Si è già accennato al ruolo che la campagna assume come luogo di evasione e di fuga dalla realtà e, più nello specifico, dalle sofferenze d'amore<sup>437</sup>. Emblematico, da questo punto di vista, è il caso di Cornelio Gallo, che qui si rifugia in Verg. *Ecl.* 10,

---

<sup>434</sup> Si rimanda ancora a GRIMAL 1990, pp. 33ss.

<sup>435</sup> Per un approfondimento di questo aspetto, vd. LABATE 2010b, in cui si mostra come in svariati passi dei *Fasti* (in particolare, nell'episodio della volpe di Carseoli) l'autore sembri mettere in luce, dei contadini delle campagne italiane, la goffaggine e la scarsa avvedutezza più che la rude e sana integrità morale.

<sup>436</sup> Così principalmente LITTLEFIELD 1965 e LIEBERG 1997.

<sup>437</sup> Non si vogliono, infatti, aprire parentesi che ci condurrebbero troppo lontano e che non sarebbero utili al nostro scopo, andando a richiamare l'attenzione sull'ampia gamma di forme e di significati che tale evasione può assumere: basti pensare ai toni malinconici e di struggente fuga dal mondo urbano che si trovano nelle *Bucoliche* virgiliane nel loro insieme o nel secondo epodo oraziano. Per chi volesse avere un'utile e veloce panoramica sulle valenze che la campagna, e in particolar modo l'*hortus*, assunse nei vari autori della letteratura latina, un buon punto di riferimento è ancora rappresentato da GRIMAL 1990, pp. 352-408.

ma soprattutto quello di Tibullo, che, come si è avuto modo di ricordare, fece del mondo agreste l'universo altro su cui proiettare le sue frustrate aspirazioni amorose. Tra i numerosissimi passaggi che si potrebbero riportare a modello esemplificativo, ne bastino un paio che sono particolarmente rilevanti per il nostro discorso, perché uniscono la celebrazione della campagna ad un particolare desiderio del poeta:

Tib. 1, 1, 43-52

Quam iuvat inmites ventos audire cubantem  
et dominam tenero continuisse sinu  
aut, gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster,  
securum somnos igne iuvante sequi.  
Hoc mihi contingat. Sit dives iure, furorem  
qui maris et tristes ferre potest pluvias.  
O quantum est auri pereat potiusque smaragdi,  
quam fleat ob nostras ulla puella vias.

Tib. 1, 2, 73-6

Iipse boves mea si tecum modo Delia possim  
iungere et in solito pascere monte pecus,  
et te, dum liceat, teneris retinere lacertis,  
mollis et inculta sit mihi somnus humo.

In entrambi i casi Tibullo si dimostra sprezzante nei confronti di una vita ricca di glorie militari e/o di ricchezze e per sé non chiede altro che di trovarsi in una rustica dimora di campagna con la propria donna tra le braccia. Nel secondo caso il desiderio viene espresso proprio all'interno di un *paraclausithyron*, di fronte alla residenza cittadina di Delia, che contemporaneamente sta giacendo con un *dives amator*. L'aspirazione alla reciprocità del sentimento amoroso, dunque, viene proiettata in un mondo semplice ed agreste, simbolicamente rappresentato da un'umile casa, un umile giaciglio. Al pari di Vertumno, Tibullo rifiuta l'immagine dell'uomo sempre in viaggio e abbraccia l'ideale di una sedentarietà che si identifica nell'*angulus* tradizionalmente rappresentato dalla campagna, ma che non si limita alla campagna fine a stessa: perché la dolce e tranquilla vita agreste abbia un senso, la figura della donna amata si configura come imprescindibile.

Properzio e Ovidio – poeti cittadini – non nutrono per la campagna la stessa considerazione di Tibullo. Tuttavia, nelle *Metamorfosi*, e non solo con l'*hortus* raffinato di Pomona, il poeta recupera il modello tibulliano, adattandolo alla propria immagine modernizzante del mondo agreste. Si può citare, a questo proposito, il caso di un altro amante infelice che si perde nel miraggio di una 'rustica' esistenza accanto alla fanciulla desiderata. Si tratta di Polifemo, che aveva cercato invano di

sedurre la marina e sfuggente Galatea con le piacevolezze dei doni della terra:

Ov. *Met.* 13, 812-20

sunt poma gravantia ramos,  
sunt auro similes longis in vitibus uvae,  
sunt et purpureae: tibi et has servamus et illas.  
Ipsa tuis manibus silvestri nata sub umbra  
mollia fraga leges, ipsa autumnalia corna  
prunaeque non solum nigro liventia suco,  
verum etiam generosa novasque imitantia ceras.  
Nec tibi castaneae me coniuge, nec tibi deerunt  
arbutei fetus: omnis tibi serviet arbor.

Nel corso della presente trattazione si è avuto modo di paragonare la situazione del Ciclope a quella di Vertumno, sottolineando come la Galatea ideale che il primo ha in mente vada a coincidere con il modello femminile rappresentato da Pomona. Nel passaggio appena riportato, non c'è dubbio che il parallelismo sfiori l'evidenza. Polifemo si immagina di mettere a disposizione dell'amata, divenuta sua compagna di vita (*me coniuge*), tutte le ricchezze di cui dispone. Nell'interpretazione ovidiana, il Ciclope, ben lontano dal rozzo pastore dell'*Odissea*, è un fiorente proprietario di terre. Nel suo frutteto, che assomiglia a quello di Pomona, Galatea sarebbe assunta al rango di assoluta e indiscussa *dea pomorum: omnis tibi serviet arbor*.

Ancora una volta, l'ideale dell'*amor mutuus* è calato all'interno di una realtà rurale (ma piacevole e opulenta) che ne esalta e rispecchia la stabilità, la sicurezza, l'armonia. Questa perfetta sintonia tra contenitore e contenuto, che non ha modo di tradursi in realtà per Polifemo, si avvera per Vertumno, il cui successo amoroso garantisce il mantenimento della puntuale corrispondenza tra vicenda esposta e tipologia di ambientazione che si è osservata anche nei precedenti episodi del poema.

In conclusione, dunque, il giardino di Pomona non vuole essere solo una propagandistica celebrazione della campagna romana e della sua fertilità e abbondanza, che così tanto spazio incontrava anche nelle rappresentazioni iconografiche di età augustea<sup>438</sup>, né, all'opposto, la frivola e graziosa collocazione di un episodio leggero, distensivo, in cui ritrovare la conferma del disinteresse ovidiano per le grandi tematiche nazionali<sup>439</sup>. Al contrario, esso riveste un ruolo astratto e

---

<sup>438</sup> Fondamentale da questo punto di vista ZANKER 1989, pp.184ss., che, relativamente ai rilievi dell'*Ara Pacis*, ha mostrato il ricorrere di allegorie riguardanti la fecondità e la crescita: in particolare, una figura femminile con dei frutti in grembo e una ghirlanda di spighe e papaveri sul capo.

<sup>439</sup> Così per FRÄNKEL 1945, pp. 106-7, che definisce l'episodio di Pomona e Vertumno "sheer delight", "a very simple tale, steeped in the homely spirit of Italian countryfolk", e per WILKINSON 1955, p. 222, in cui esso si caratterizzerebbe per il ritorno di "a touch of the old whimsical humour", smarrito da Ovidio nella parte finale del poema. Sottolinea il falso interesse ovidiano per

concreto insieme, che proprio in questa unione trae la sua forza. In quanto luogo letterario, esso rappresenta il simbolo dell'inveramento del 'sogno elegiaco' che la stessa narrazione porta a compimento con il *mutua vulnera sensit* di Pomona. Contemporaneamente, però, il fatto che tale luogo letterario sia collocato proprio nella campagna romana – e una campagna ricca ed esteticamente gradevole – non è affatto privo di significato, ma non per i vuoti fini celebrativi (o fintamente celebrativi<sup>440</sup>) a cui si può pensare e si è pensato in passato.

Il dolce e prosperoso giardino di Pomona esprime – lo si è visto – un'idea di stabilità, di centralità, e non solo per la dea che vi risiede. Il Lazio ricco di vigneti e frutteti rappresenta la meta del percorso tracciato dalla narrazione principale del poema dalla Grecia all'Italia, la traslazione dall'oriente all'occidente di un intero patrimonio di miti e di testi letterari. Ora che tale passaggio è avvenuto, e il viaggio si è compiuto, si può finalmente inventare: Ovidio, il 'rielaboratore' per eccellenza, diventa creatore. Lo fa uscendo dall'elegia e inverandone l'aspirazione alla reciprocità amorosa, e non perché volesse celebrare la politica matrimoniale di Augusto o demolirla con una pericolosa ironia, e neanche perché fosse animato da una volontà di sperimentazione a tal punto corrosiva da indurlo a ridicolizzare il genere letterario con cui aveva esordito e a cui tornerà ai tempi dell'esilio. No: la scelta di Ovidio vuole semplicemente mostrare l'autonomia che il poeta (e con lui la grande poesia augustea) ha raggiunto nei confronti dei modelli greci, e che fino all'approdo del poema nel territorio laziale gli era stata preclusa: basti pensare, ancora una volta, al destino omerico giù predeterminato di Circe, per la quale, al massimo, il poeta aveva potuto inventare una controfigura laziale, quella di Canente, che era 'obbligata' a sparire silenziosa e senza fama alla fine del racconto.

La libertà di poter determinare in piena autonomia un finale, in un universo letterario dominato da finali già scritti, era la più grande libertà che Ovidio, abituato a inserirsi negli interstizi o a dilatare dettagli ininfluenti, poteva prendersi. E, una volta 'arrivato a Roma', se la prende, invertendo il segno degli eventi narrati. Quale

---

l'ambientazione italica e ciò che esso comporta dal punto di vista ideologico OTIS 1970, p. 295, per cui la storia è un "piquant reversal of pattern" e "the Latin colouring of this episode is rather faint and, at that, diminished by an inserted tale that is not Latin at all", e LITTLE 1972, pp. 398-9. Al contrario, la presenza di un mito greco all'interno della cornice latina serve, a mio parere, a rendere più vivido il contrasto tra i due, a 'far saltare all'occhio' le differenze. Sulla stessa linea di pensiero di Otis e Little, più recentemente, JOHNSON 1997, pp. 372-3: la vicenda sarebbe "a butterfly writing for butterflies", un'ulteriore prova dell'indifferenza dell'autore nei confronti della costruzione di una storia augustea che veda al centro la fondazione e la crescita di Roma.

<sup>440</sup> Così, in particolar modo, MYERS 1994b e 2004-05 e GENTILCORE 1995.

novità sarebbe stata far seguire al racconto del rifiuto di Ifi un altro, scontato rifiuto? Un'altra violenza, un'altra metamorfosi riparatoria? Ecco perché il lieto fine e la 'contro-metamorfosi', con quel ritorno ad un aspetto naturale tanto 'contro natura' in un poema in cui ogni forma vera si cela<sup>441</sup>. Ecco perché, infine, accanto a Pomona, non poteva esserci che Vertumno, il dio delle sorprese e degli imprevisti.

Ovidio non poteva intuire il successo a cui sarebbe andata incontro la coppia divina di sua invenzione, destinata ad entrare stabilmente nell'immaginario delle epoche seguenti. Saranno i poeti successivi, questa volta, a riempire gli spazi vuoti lasciati dall'autore latino, ad ipotizzare il 'futuro' di Pomona e Vertumno insieme. Lo farà Boccaccio, mostrandoci una *routine* familiare in cui Vertumno diventa quasi un assistente della sua consorte, e lo farà Goethe, che, al contrario, si ferma all'attimo immediatamente dopo la fine fissata dal modello:

J. W. Goethe, *Die Liebhaber*, 65-72

Kein Pinsel mahlt unser Entzücken  
da sank sie mit sterbenden Blicken,  
o welche unsterbliche Lust!  
An meine hochfliegende Brust.  
So lag einst Vertumn und Pomone  
als er auf dem grünenden Throne  
das sprödeste Mädchen bekehrt  
zuerst sie die Liebe gelehrt.

Con la sua sensibilità tipicamente romantica, Goethe colma una lacuna avvertita di sicuro già dal lettore antico, indulge alla nostra curiosità, ammorbida l'*asprosdoketon*. A lui il merito di aver smussato con parole sensuali la compiaciuta reticenza di un Ovidio, che, per una volta, non voleva stare a ricamare il dettaglio.

---

<sup>441</sup> Non può sfuggire, infatti, che, se si esclude la dubbia presenza della trasformazione in vecchina, in questo episodio l'unica metamorfosi 'avviene' nel racconto di Vertumno a Pomona, ma non nella 'realtà', ovvero non nel piano principale della narrazione. Questo conferma ulteriormente la stranezza dell'episodio nel poema: un racconto che si conclude senza una metamorfosi è, nelle *Metamorfosi*, la vera eccezione, la vera meraviglia.



**IPPOLITO ED EGERIA:  
DALLA TRAGEDIA GRECA AL LIETO FINE ITALICO**

Al termine della lunga sezione occupata dal discorso di Pitagora, il quindicesimo libro delle *Metamorfosi* ovidiane si riaggancia alla storia di Roma con una breve descrizione delle opere compiute dal re Numa durante il suo regno, cui segue la menzione della morte e del cordoglio delle genti del Lazio alla notizia della scomparsa del saggio sovrano. In tale contesto l'autore, come sempre incline a deviazioni impreviste rispetto alla linea principale del racconto, inserisce l'incontro tra la ninfa Egeria, afflitta per la scomparsa del caro consorte e in cerca di sfogo al proprio dolore, e Virbio, divinità italica del corteggio di Diana, che, per tentare di consolare la vedova, le racconta la propria triste storia, di certo ben nota al pubblico ovidiano: non si tratta altro, infatti, che del mito di Fedra ed Ippolito, riferito da Ippolito stesso nella nuova identità di Virbio.

Riagganciandosi alla notizia secondo la quale il figlio di Teseo, ucciso dal mostro emerso dal mare per volontà del padre, che lo credeva reo di avere sedotto la matrigna Fedra, sarebbe stato resuscitato da Esculapio, ecco che Ovidio ci presenta il giovinetto, redivivo, ospite eterno della dea sua protettrice, Diana, nel sacro bosco di Nemi. Qui, dove l'antica tradizione italica collocava la residenza di Egeria, nonché il luogo prediletto dei suoi convegni con Numa, la fantasia del poeta escogita un punto di contatto tra la storia della ninfa e quella del novello dio. Nel farlo, egli adotta un metodo espositivo che, pur essendo caratteristico del poema nel suo complesso, suona particolarmente 'fuori luogo', come già riscontrato nei capitoli precedenti, in questa ultima sezione: abbandonata la narrazione principale, che è ormai giunta a trattare del passato storico di Roma, l'autore lascia volentieri la parola a un personaggio illustre della mitologia greca, chiamato a rievocare, in questo caso, una delle vicende tragiche più conosciute e rappresentate dell'antichità, di cui lo stesso Ovidio si era già estesamente occupato, in particolar modo nelle *Heroides*<sup>1</sup>.

Un'ambientazione italica come cornice di un racconto su un amore non corrisposto del repertorio mitologico greco costituisce un indizio di per sé sufficiente per provare a supporre l'esistenza di un parallelismo con gli episodi già considerati. In sede preliminare, dunque, si rende necessario ripercorrere alcuni dei dati che

---

<sup>1</sup> La quarta epistola, come noto, è interamente dedicata alla figura di Fedra.

possono risultare di maggior rilievo per capire come, e perseguendo quale obiettivo, il poeta abbia selezionato il suo materiale, così da poter poi accedere in modo consapevole alla rielaborazione ovidiana.

Cercare di riassumere in modo efficace tutta l'enorme tradizione che nell'antichità si è sviluppata intorno alle vicende di Fedra, Ippolito e il bosco di Aricia, in cui l'incontro tra i due personaggi ha luogo, sarebbe un lavoro poco innovativo e di scarsa utilità per i fini della presente ricerca. Quello che appare importante considerare è, invece, l'insieme di quelle testimonianze delle quali poté servirsi l'autore per creare una linea di continuità tra i miti precedentemente presi in considerazione e questo. In primo luogo, quindi, si ricercheranno quegli elementi che, nell'ambito della tradizione della passione di Fedra per Ippolito, potevano suscitare l'interesse di Ovidio. In secondo luogo, esaurita l'analisi delle fonti riguardanti il 'versante greco' dell'episodio, si indagherà il suo radicamento in territorio romano, nel tentativo di spiegare quanto fosse diffusa e da dove nascesse la leggenda della resurrezione dell'eroe di Trezene nelle vesti del dio laziale Virbio. Quindi, l'indagine si sposterà sul 'versante italico' della vicenda, andando ad esplorare il materiale riguardante la relazione tra Numa ed Egeria. Infine, ci si interrogherà sul valore da attribuire all'ambientazione dell'episodio nel bosco di Nemi, e si potrà quindi passare al testo ovidiano.

### 1. Una storia di rifiuto e di vendetta

Tra le tante testimonianze che il mondo antico offre in merito alla ricezione del mito di Fedra e Ippolito in età greco-romana, è di particolare rilievo, per l'avvio della presente indagine, quella offerta da Plutarco nel *Teseo*:

Plut. *Thes.* 28, 2-3

τῆς δ' Ἀντιόπης ἀποθανούσης ἔγημε Φαίδραν, ἔχων υἱὸν Ἰππόλυτον ἐξ Ἀντιόπης, ὡς δὲ Πίνδαρός φησι, Δημοφῶντα. τὰς δὲ περὶ ταύτην καὶ τὸν υἱὸν αὐτοῦ δυστυχίας, ἐπεὶ μηδὲν ἀντιπίπτει παρὰ τῶν ἱστορικῶν τοῖς τραγικοῖς, οὕτως ἔχειν θετέον ὡς ἐκεῖνοι πεποιήκασιν ἅπαντες.

Teseo sposò Fedra, dopo la morte di Antiope, dalla quale aveva avuto un figlio, Ippolito o, come lo chiama Pindaro, Demofonte. Le tragiche vicende a proposito della donna e di suo figlio debbono essersi svolte così come tutti, sia gli storici che i tragici, hanno raccontato, perché tra di loro non c'è discordanza.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Traduzione (in parte modificata) a cura di C. Ampolo e M. Manfredini, Plutarco, *Le vite di Teseo e di Romolo*, Milano 1988.

L'intellettuale greco, sul volgere del I sec. d. C., sostiene che le versioni della vicenda riguardante lo sfortunato amore di Fedra per il figliastro, per quanto numerose, non si discostino in modo significativo l'una dall'altra. Se si legge, però, l'*hypothesis* che introduce l'*Ippolito incoronato* di Euripide, ormai unanimemente attribuita ad Aristofane di Bisanzio<sup>3</sup>, il testo di Plutarco mostra di peccare di una certa superficialità:

ἔστι δὲ οὗτος ὁ Ἰππόλυτος δεύτερος καὶ στεφανίας προσαγορευόμενος. ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος· τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι.

Questo è il secondo *Ippolito*, quello che viene chiamato anche *incoronato*. È evidente che è stato scritto per secondo: infatti quello che sembrava non conveniente e degno di riprovazione è stato corretto in questo dramma.

In merito alla doppia redazione dell'*Ippolito* da parte di Euripide si è accumulata nel tempo una bibliografia immensa<sup>4</sup>. Obiettivo principale degli studiosi è stato quello di riuscire a determinare i caratteri del primo *Ippolito* (generalmente noto con l'appellativo di *καλυπτόμενος*, “velato”<sup>5</sup>), a partire dalle scarse testimonianze che ci sono giunte dalla tradizione indiretta e papiracea<sup>6</sup>, nonché dalle rielaborazioni del mito seguite ai drammi di Euripide, ovvero la quarta epistola delle *Heroides* ovidiane e soprattutto la *Phaedra* di Seneca. Le differenze che si sono riscontrate nel testo dei due autori latini rispetto all'*Ippolito incoronato* (da *στεφανηφόρος* o *στεφανίας*<sup>7</sup>, in riferimento alla scena iniziale dell'opera, in cui il giovane incorona la statua di Artemide) sono state variamente attribuite al *Velato*, oppure, in alternativa, alla *Fedra* di Sofocle, anch'essa perduta<sup>8</sup>. Non è certo questa la sede per ritornare

<sup>3</sup> Per un'esauritiva ricapitolazione sull'argomento, vd. MAGNANI 2007, pp. 44ss.

<sup>4</sup> Per citare solo gli studi più importanti, in ordine di tempo: KALKMANN 1882, WILAMOWITZ 1891, FRIEDRICH 1933, BARRET 1964, ZINTZEN 1960, HERTER 1971 (che riporta all'inizio del suo studio, in nota, un elenco dettagliatissimo dei contributi a riguardo), ZWIERLEIN 1987, PASCUCCI 1990, CASANOVA 2007 (che, però, concentra la sua attenzione più sulla datazione e l'interpretazione dei frammenti della *Fedra* di Sofocle).

<sup>5</sup> Così viene citato in Poll. *Onom.* 9, 50 e negli *scolia* a Theocr. 2, 10.

<sup>6</sup> Un'efficace sintesi delle principali ipotesi avanzate a riguardo viene offerta da JOUAN-VAN LOOY 2000, pp. 230ss. Oggi questa linea di pensiero viene per lo più ritenuta inutile e infruttuosa (è il punto di vista, ad es., di GAMBERALE 2007), sebbene i recenti ritrovamenti papiracei di nuovi frammenti del primo *Ippolito* abbiano contribuito a rinnovare l'interesse a riguardo, soprattutto per quanto riguarda la questione del nome del dramma, ma anche importanti dati dell'intreccio (vd. JOUAN-VAN LOOY 2000, pp. 235ss. e MAGNANI 2007, pp. 44ss.). Su questo aspetto si tornerà a breve.

<sup>7</sup> La prima accezione si ritrova in Stob. *Flor.* 4, 44, 34, mentre la seconda nella didascalia al dramma.

<sup>8</sup> Non mancano, tuttavia, coloro che riconducono tali differenze alla personale inventiva di Ovidio e Seneca. Per quanto riguarda Ovidio, si segnalano soprattutto le considerazioni di ROSATI 1985, che riconosce nella Fedra ovidiana l'immagine della donna intraprendente e smaliziata che il poeta ha in mente quando scrive l'*Ars*: quelli che erano già stati motivi della tradizione euripidea verrebbero sapientemente riletti alla luce dei costumi della società romana contemporanea così come questa era stata rappresentata dai poeti elegiaci. Per quanto riguarda Seneca, si è assistito dal dopoguerra in poi

sull'insolubile problema, né per valutare nel merito i risultati più o meno plausibili raggiunti dai singoli studi. Ciò che ci interessa sottolineare è piuttosto il dato di fatto da cui si sono mossi tutti quelli che si sono occupati della questione, ovvero che, in accordo con la testimonianza offerta dall'ipotesi al dramma, doveva esserci qualcosa di poco conveniente nel primo *Ippolito* che aveva indotto Euripide a ritornare sull'argomento nel secondo. Il rifacimento aveva come scopo quello di offrire una versione del mito che non disturbasse il senso di decoro del pubblico ateniese e di sicuro dovette risultare convincente, se riuscì a procurare al tragediografo, nel 428, la vittoria di uno dei pochi primi premi che occorsero nella sua carriera poetica<sup>9</sup>. L'opera si affermò nel tempo come uno dei lavori di Euripide più lodati dai posteri, anche al di là dei confini del mondo greco-romano<sup>10</sup>.

In che cosa consistesse l'indecenza del *Velato*, ce lo svela Aristofane nelle *Rane*, nella scena in cui Eschilo, ricordando i suoi meriti, si contrappone orgogliosamente a Euripide affermando di non aver mai rappresentato donne dai facili costumi come Fedra o Stenebea<sup>11</sup>, e neanche eroine innamorate (Aristoph. *Ran.* 1043-4, ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας, / οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρῶσαν πώποτ' ἐποίησα γυναῖκα). Alla risposta sdegnata di Euripide – certo Eschilo non aveva mai avuto a che fare con l'amore (v. 1045) – il rivale controbatte che le tragedie devono ispirare nel popolo nobili sentimenti e che, se anche la storia di Fedra così come era stata raccontata da Euripide fosse stata vera, non per questo era necessario portarla sulle scene (vv. 1052-5).

Ora, considerando che, nell'*Incoronato*, Fedra appare come lo strumento incolpevole della vendetta di Afrodite ai danni di Ippolito, e ci viene descritta come una donna virtuosa e divorata dalla riprovazione per se stessa, capace perfino di togliersi la vita per salvaguardare il suo onore allorché scopre il tradimento della nutrice, sembra strano pensare che il suo nome si trovi accanto a quello di una

---

alla rivendicazione (ad es., in PARATORE 1952 e GIOMINI 1955) dell'originalità della composizione della *Phaedra*, che non deve essere considerata semplicemente come luogo nel quale rintracciare la presenza dei modelli greci (per un riassunto della questione vd. HERTER 1971, pp. 47ss.). Attualmente questa posizione, che gode ancora di generale condivisione, è stata mitigata da GAMBERALE 2007 (in particolare, p. 79) e DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007 (in particolare, pp. 96-7): se considerare il testo di Seneca come fonte per la ricostruzione dell'*Ippolito* perduto è sbagliato, lo è anche ignorare i rapporti che questo sicuramente intrattiene con la tradizione greca e latina (Ovidio) a lui precedente.

<sup>9</sup> Così ci informa anche l'ipotesi all'inizio del dramma.

<sup>10</sup> A testimonianza di ciò, basti l'osservazione di Paus. 1, 22, 1: perfino i barbari avrebbero conosciuto la storia d'amore di Fedra e l'azione rischiosa compiuta dalla nutrice.

<sup>11</sup> Moglie di Preto, re di Tirinto, la sua storia, raccontata già in Hom. *Il.* 6, 160ss., dove è chiamata Antea, è molto simile a quella di Fedra: innamoratasi di Bellerofonte, ospite del marito, e da lui respinta, accusò l'eroe di aver tentato di sedurla e cercò di convincere Preto ad ucciderlo.

Stenebea nelle immaginarie accuse formulate da Eschilo al suo avversario. Evidentemente qui Aristofane si stava riferendo al primo *Ippolito*<sup>12</sup>, e ciò che doveva aver creato tanto sdegno nel pubblico ateniese non poteva essere altro che un comportamento audace e sfacciato<sup>13</sup> di Fedra stessa, che sarebbe stato poi corretto da Euripide a mo' di gesto riparatore<sup>14</sup> nel secondo, in correlazione o meno con la quasi

---

<sup>12</sup> Non la pensa così PARATORE 1972, p. 306, che ritiene che Aristofane potrebbe alludere qui alla Fedra del secondo *Ippolito*, dal momento che nello scolio corrispondente al passo delle *Rane* si affermerebbe che Stenebea aveva reso nota la propria passione tramite il ricorso alla nutrice, come aveva fatto anche Fedra nell'*Incoronato*. Andando a controllare gli *scolia*, però, non si è trovata alcuna menzione di una presunta nutrice di Stenebea. Adduce motivazioni diverse, ma si dimostra sempre scettico, MAGNANI 2007, pp. 50ss., secondo il quale il riferimento alla figura di Fedra in questi versi sarebbe generico, quasi stereotipato, poiché ella è condannata da Eschilo solo in quanto donna innamorata, “non in ragione di particolari esibizioni di impudicizia o di oscenità” (p. 51). Se la citazione fosse riferita solo allo stereotipo di Fedra, a maggior ragione Aristofane non avrebbe potuto avere in mente la regina virtuosa che è Fedra nell'*Ippolito* conservato; che poi l'accusa di Eschilo si riferisse al solo fatto di essere Fedra in preda alla passione, mi pare smentito dall'accostamento con Stenebea e dal chiarissimo *πόρνας*. Infine, il fatto che Eschilo, a differenza di Euripide, affermi di non aver messo in scena *nemmeno* una donna innamorata, costituisce la seconda parte della sua argomentazione, come a voler rimarcare l'opposizione tra sé e il rivale: non ha mai parlato di donne innamorate, figuriamoci di una Fedra o di una Stenebea!

<sup>13</sup> Non è dello stesso parere MORICCA 1915, secondo il quale il carattere della protagonista sarebbe rimasto invariato nei due drammi, e ciò che Euripide volle correggere nel secondo dramma riguardò alcuni “difetti di natura tecnica” (p. 167). Per PARATORE 1972, invece, ciò che avrebbe scandalizzato il pubblico ateniese sarebbe stato il ricorso di Fedra alla magia per sedurre il figliastro. Su quest'aspetto della tesi dello studioso si tornerà più approfonditamente tra poco.

<sup>14</sup> Riguardo alle correzioni operate da Euripide tra il primo e il secondo rifacimento del dramma si sono succedute le più svariate ipotesi. Secondo WILAMOWITZ 1891, pp. 44ss., l'*Ippolito* perduto sarebbe stata la terza parte di una trilogia dedicata alla figura di Teseo, condannato ad avere sempre a che fare con donne intriganti e perverse, appartenenti tutte alla medesima stirpe: probabilmente Medea nel primo dramma, che irretisce con il suo fascino il vecchio Egeo, Pasifae nel secondo, e Fedra nel terzo. Scegliendo di concentrare il fulcro del motivo tragico nella colpa che passa di generazione in generazione, però, Euripide avrebbe costretto la personalità di Fedra alla riproposizione di uno schema fisso che ne avrebbe precluso anche la simpatia del pubblico. Non così nel secondo *Ippolito*, dove l'autore, non più legato alla presentazione delle colpe e degli errori che ricadono su una stirpe per volontà divina, sarebbe stato libero di concentrarsi sul carattere di Fedra, mostrandone tutto il dolore e le contraddizioni e rendendolo così più umano. Dopo di lui, e fino agli anni Novanta, si impose la linea interpretativa di Barrett, che, in BARRETT 1964, pp. 13-5 e 29ss., ripercorre in modo dettagliato molti elementi della prima tragedia che, a suo parere, Euripide dovette cambiare nella seconda per diversificare il più possibile le due versioni. Tra questi cito solo quelli che contribuiscono a mitigare le colpe di Fedra: la durata e i fini del viaggio di Teseo, che è solo temporaneo e non consiste in avventurose imprese con Piritoo, bensì nella pia azione di una visita ad un tempio (viene meno, così, il presupposto che avrebbe portato la regina, nell'*Ippolito Velato*, a lusingare il figliastro con la promessa del trono per la prolungata assenza di un padre poco responsabile); la caratterizzazione dello stesso Ippolito, la cui scelta di vita casta e pura al servizio di Artemide assume tinte troppo rigorose, che, traducendosi nello sprezzo arrogante del genere femminile e della funzione procreativa della famiglia nella società, non potevano fare del giovinetto un modello del tutto positivo. Oggi, dopo il ritrovamento di nuovi frammenti papiracei, alcuni dei capisaldi della teoria di Barrett – ma non quelli che ci interessano, che ho appena elencato – sono caduti: ad esempio, l'ambientazione del dramma sarebbe stata in ambo i drammi euripidei a Trezene, mentre Barrett sosteneva che nel primo i fatti si svolgessero ad Atene (vd. CASANOVA 2007, pp. 13 e 17, secondo il quale l'assenza prolungata di Teseo nell'*Ade*, così come l'ambientazione ateniese dei fatti, sarebbero state un'invenzione di Sofocle).

contemporanea messa in scena della *Fedra* del rivale Sofocle<sup>15</sup>. La critica è concorde nell'affermare che l'impudenza di Fedra si doveva rivelare nel dramma attraverso un approccio diretto a Ippolito<sup>16</sup>: la regina, cioè, senza provare vergogna alcuna per i sentimenti illeciti nutriti nei confronti del figliastro, lo avrebbe invitato ad una relazione adulterina di propria spontanea volontà, molto probabilmente in prima persona, con una dichiarazione verbale. La scandalosa confessione e l'indecente proposta avrebbero spinto il casto giovinetto, per la vergogna, a coprirsi il capo, gesto dal quale sarebbe derivato all'opera il suo nome<sup>17</sup>. Rifiutata e terribilmente offesa, Fedra avrebbe poi ordito la falsa accusa ai danni del figliastro per ansia di vendetta e si sarebbe data la morte solo dopo la morte di lui, forse in un tardivo

---

<sup>15</sup> Ancora discussa tra gli studiosi è la questione della datazione dell'opera in rapporto ai due drammi di Euripide. Vi sono alcuni (BARRETT 1964, pp. 1 e 12-3, ROSCHER III, 2, 2223, PASCUCCI 1990, p. 15) che ritengono che la tragedia sofoclea sia stata scritta tra il primo e il secondo *Ippolito* di Euripide, forse in risposta alla versione scandalosa del mito offerta dal rivale. Altri, invece, sono del parere che l'opera sia del tutto autonoma, e vada posta prima (ROHDE 1974, pp. 31ss.) o dopo i due drammi euripidei (WILAMOWITZ 1891, pp. 57-8, CASANOVA 2007, pp. 6-7 e 19ss., GELLI 2004 pp. 201ss. e 2007, pp. 24ss.). Ciò che possiamo dedurre dai frammenti conservati è che il carattere di Fedra doveva essere più mite rispetto a quello dell'aggressiva regina che aveva scioccato il pubblico ateniese: così la pensavano già LEO 1878, p. 174 e WILAMOWITZ 1891, p. 57, nonché, in tempi più recenti, PASCUCCI 1990, pp. 15-16 e CASANOVA 2007, p. 15. Isolata la posizione di ROHDE 1974, p. 32, secondo il quale, invece, la *Fedra* di Sofocle dovette essere la prima tragedia in assoluto a portare sulla scena la forza dell'amore come devastante e distruttiva.

<sup>16</sup> Non così PARATORE 1972, per il quale anche nel primo *Ippolito* Fedra si servi della nutrice per rendere nota la propria passione. Ammettendo che ciò sia vero, l'elemento che sicuramente rendeva radicalmente diversa la prima dalla seconda Fedra era l'esplicita volontà di dichiararsi e di vedere corrisposto il proprio amore. Dal momento che tale volontà viene ammessa dallo stesso Paratore, poiché egli dichiara che la regina – come si vedrà tra poco – avrebbe fatto uso di filtri magici per avvincere a sé il figliastro, mi pare che lo studioso si affanni contraddittoriamente a negare una tesi che avvalorebbe la sua: 'statisticamente' una donna innamorata ricorre alla magia – si veda la Didone virgiliana e la stessa Circe ovidiana – dopo che ogni altro approccio verbale è risultato vano.

<sup>17</sup> Riguardo al significato da attribuire al termine *καλυπτόμενος*, si sono scatenate varie discussioni, efficacemente riassunte da GELLI 2007, p. 27, n. 17: sulla scorta di HILLER 1864, di MORICCA 1915, pp. 173ss. e di PARATORE 1972, pp. 318ss., GELLI ritiene 'suggestiva' l'ipotesi secondo la quale il nome deriverebbe alla tragedia dalla scena finale dell'opera, nella quale Ippolito sarebbe ricomparso in scena già risorto col capo coperto (così accade nell'*Alceste*). Tuttavia, sorprendenti e del tutto rivoluzionarie appaiono, da questo punto di vista, le ultime interpretazioni proposte per i papiri P. Mich. inv. 6222A e P. Oxy. LXVIII 4640C. Come mettono in luce gli studi di Luppe (in particolare, LUPPE 1994, pp. 28ss. e 37ss.), di JOUAN-VAN LOOY 2000, pp. 237-8 e di MAGNANI 2004, pp. 237ss. e 2007, pp. 44ss., nel fr. B del P. Mich. inv. 6222A sembrerebbe che qualcuno (probabilmente Teseo, vd. LUPPE 2003, p. 25) ordini ad un servitore di indossare le vesti di Ippolito e di sedersi presso il focolare, dopo essersi velato gli occhi, per verificare l'amore di Fedra nei confronti del figliastro: l'epiteto *καλυπτόμενος* si riferirebbe, dunque, al travestimento dello schiavo, che inserirebbe all'interno della tragedia una scena quasi comica. Proprio per il notevole cambiamento apportato alla trama originale che viene suggerito dai due papiri, riguardo al quale il silenzio delle fonti sia letterarie che iconografiche appare assai strano, MAGNANI 2004, pp. 234 e 240 è del parere che il testo dei frammenti non debba costituire l'*argomentum* al primo *Ippolito*, quanto una delle *narrative hypotheses* che spesso introducono il dramma e si discostano dall'intreccio originale.

Per quanto concerne, invece, la tesi di ROISMAN 1999, pp. 407ss., secondo la quale il vero lato scandaloso dell'*Ippolito velato* sarebbe stato rappresentato da un consumato adulterio di Ippolito con la matrigna – solo questo giustificerebbe l'atto di velarsi il capo per la vergogna –, essa viene confutata da MAGNANI 2007, pp. 44-5, che si stupisce che la studiosa non abbia tenuto presente della pubblicazione dei due papiri.

pentimento per aver causato la rovina dell'amato innocente. Il motivo che avrebbe spinto la regina a tendere il tranello al ragazzo e ad uccidersi, dunque, non sarebbe stata la disperazione di una moglie e di una madre che cerca di salvare l'onore proprio e dei figli, bensì la furia cieca di una donna innamorata e respinta<sup>18</sup>.

Dei circa venti frammenti rimastici della tragedia, ce ne sono alcuni che, al di là delle divergenze d'opinione dovute alla collocazione all'interno del testo, non sembrano lasciar adito a dubbi su quella che doveva essere la personalità dell'eroina. Si tratta dei frammenti 430-5, che, ad eccezione del 431, da alcuni assegnato alla *Fedra* di Sofocle<sup>19</sup>, e al 435, del quale si dubita se a parlare sia Fedra o Ippolito<sup>20</sup>, sono stati attribuiti ad un discorso che la regina avrebbe rivolto al figliastro<sup>21</sup>, e che è presumibile costituisca la sua dichiarazione d'amore al giovinetto, con un invito ad osare e ad esporsi, andando anche contro le leggi divine e umane:

(430) ἔχω δὲ τόλμης καὶ θράσους διδάσκαλον  
ἐν τοῖς ἀμηχάνοισιν εὐπορώτατον,  
Ἔρωτα, πάντων δυσμαχώτατον θεόν.

Ho come maestro di coraggio e audacia Eros, il più industrioso nelle difficoltà, il dio di tutti più difficile da combattere.

(432) αὐτός τι νῦν δρῶν εἶτα δαίμονας κάλει·  
τῷ γὰρ πονοῦντι καὶ θεὸς συλλαμβάνει

Fa' ora tu qualcosa e poi invoca gli dei; certamente anche il dio assiste chi si dà da fare.

(433) ἔγωγε φημί καὶ νόμον γε μὴ σέβειν  
ἐν τοῖσι δεινοῖς τῶν ἀναγκαίων πλέον.

---

<sup>18</sup> Tale ricostruzione dei fatti viene portata avanti da PASCUCCI 1990, pp. 11ss., e, nell'incertezza in cui si travano ancora gli studi riguardo ai recenti ritrovamenti papiracei, rimane al giorno d'oggi ancora la più plausibile.

<sup>19</sup> (431) Ἔρωσ γὰρ ἄνδρας οὐ μόνους ἐπέρχεται / οὐδ' αὖ γυναῖκας, ἀλλὰ καὶ θεῶν ἄνω / ψυχὰς χαράσσει ἀπὶ πόντον ἔρχεται / καὶ τόνδ' ἀπείργειν οὐδ' ὁ παγκρατῆς σθένει / Ζεὺς, ἀλλ' ὑπέικει καὶ θέλων ἐγκλίνεται. ("Eros non assale solo gli uomini o le donne, ma sconvolge anche gli animi degli dei in cielo e procede sopra il mare; neanche l'onnipotente Zeus ha la forza di tenerlo lontano, ma vi soggiace e volentieri vi si piega"). L'attribuzione ad Euripide sembra più plausibile, dal momento che, anche nell'*Ippolito* conservato, la nutrice si rivolge a Fedra con parole molto simili a queste ai vv. 444 ss., laddove si dimostra che la potenza di Cipride non risparmia neppure gli dei, e viene citato l'esempio di Zeus e Semele. Per CASANOVA 2007, p. 12, invece, il frammento sarebbe sofocleo in quanto *lectio difficilior*.

<sup>20</sup> (435) τί δ' ἦν λυθεῖς με διαβάλης, παθεῖν σε δεῖ; ("E che cosa patiresti, se, una volta rilasciato/a, mi calunniassi?"). Il frammento potrebbe riferirsi tanto a Fedra che ordina ad Ippolito di mantenere il silenzio riguardo alla confessione che gli ha appena fatto, tanto ad Ippolito che promette di non tradirla (vd. BARRETT 1964, p. 19). In ogni caso parrebbe indubbio che il contesto rimanga quello di un diretto scambio linguistico tra i due.

<sup>21</sup> Non così in MORICCA 1915, pp. 179ss., per il quale tali frammenti dovevano appartenere ad un discorso pronunciato dalla nutrice, e in PARATORE 1972, pp. 317ss., secondo il quale nessuno dei frammenti – neanche il 430 – può essere attribuito con sicurezza alla dichiarazione di Fedra.

Io stessa ritengo che non si debba rispettare la legge nei casi difficili più di quanto sia necessario<sup>22</sup>.

(434) οὐ γὰρ κατ' εὐσέβειαν αἱ θνητῶν τύχαι,  
τολμήμασιν δὲ καὶ χερῶν ὑπερβολαῖς  
ἀλίσκεται τε πάντα καὶ θηρεύεται.

La fortuna dei mortali non si accorda con la loro pietà, ma ogni cosa è ottenuta e conquistata con azioni audaci e violente.

Se riguardo all'attribuzione dei fr. 431-5, a mio parere, non è possibile sciogliere completamente ogni riserva, il 430 sembra indiscutibilmente appartenere alla dichiarazione di una Fedra intraprendente e smaniosa d'amore, che non può che rivolgersi ad Ippolito, salvo ammettere – nel caso in cui si ipotizzi che la sua interlocutrice sia la balia – una nutrice ostile e restia alla causa della padrona.

Un ultimo importante indizio a favore della passione dirompente di Fedra nel dramma verrebbe, inoltre, da uno scolio a Theocr. 2, 10-1 (νῦν δέ νιν ἐκ θυέων καταδήσομαι. ἀλλά, Σελάνα, / φαῖνε καλόν, “Ora lo voglio avvincere con incantesimi. Ma tu, Selene, rifulgi con splendore”), che sarebbe suggestivo leggere come una prova dei tentativi da parte dell'eroina di conquistare Ippolito anche attraverso il ricorso a mezzi magici:

*Schol. in Theocr. 2, 10-1*

10C. ταῖς ἔρωτι κατεχομέναις τὴν Σελήνην ἀνακαλεῖσθαισύνηθες, ὡς καὶ Εὐριπίδης ποιεῖ τὴν Φαίδραν ἐν τῷ Καλυπτομένῳ Ἰππολύτῳ.

È solito che coloro che sono prese dalla passione amorosa invocano in aiuto Selene, come anche Euripide fa agire Fedra nell'*Ippolito velato*.

Non è compito facile smentire con un'argomentazione convincente quanti hanno osservato<sup>23</sup> che, a rigore, il parallelismo stabilito dallo scoliasta si riferirebbe solo alla pratica, in verità molto diffusa tra gli innamorati, di rivolgersi alla Luna, senza che questo implichi di necessità che tale invocazione avvenisse anche nel primo *Ippolito* all'interno di un rito magico come si constata nell'idillio teocriteo<sup>24</sup>. Così accade, ad esempio, nella *Fedra* di Seneca, dove la nutrice (o Fedra stessa,

---

<sup>22</sup> BARRETT 1964, p. 21 dubita che a parlare qui sia Fedra, che, a parere dello studioso, trasgredirebbe molto più che una semplice legge con il suo comportamento.

<sup>23</sup> In tempi recenti, GAMBERALE 2007, p. 69, che si pone sulla scia delle osservazioni di GRIMAL 1965, p. 81, ROTHSTEIN 1966, p. 221 e FEDELI 2005, p. 88, contestando la tesi di PARATORE 1972, pp. 307ss.

<sup>24</sup> Così sostiene BARRETT 1964, p. 35.



l'attribuzione è dubbia<sup>25</sup>) si appella a Diana in un monologo che vale la pena riportare:

Sen. *Phaedr.* 406-22

Regina nemorum, sola quae montes colis,  
et una solis montibus coleris dea,  
converte tristes ominum in melius minas.  
O magna silvas inter et lucus dea,  
clarumque caeli sidus et noctis decus,  
cuius relucet mundus alterna vice,  
Hecate triformis, en ades coepti favens.  
Animum rigentem tristis Hippolyti doma:  
det facilis aures; mitiga pectus ferum:  
amare discat, mutuos ignes ferat.  
Innecte mentem. Torvus aversus ferox  
in iura Veneris redeat. Huc vires tuas  
intende: sic te lucidi vulnus ferant  
et nube rupta cornibus puris eas,  
sic te regentem frena nocturni aetheris  
detrahere numquam Thessali cantus queant  
nullusque de te gloriam pastor ferat.

A prescindere dalla questione dell'attribuzione della preghiera a Fedra o alla nutrice, di certo appare strano che Artemide venga invocata con l'appellativo *Ecate triformis*, lo stesso<sup>26</sup> che si riscontra in bocca a Medea nell'atto di fare i suoi incantesimi in *Ov. Met.* 7, 94 e 177 e in *Sen. Med.* 7. Ancora più strano<sup>27</sup> è che alla divinità della verginità si chieda di far sì che Ippolito riconosca la sua potenza e ceda alle fiamme di un mutuo amore, descritto utilizzando termini di chiara ispirazione ovidiana<sup>28</sup>: *mitiga pectus ferum / amare discat, mutuos ignes ferat*. Che qui Seneca abbia in mente la dea lunare che presiede ai riti di magia piuttosto che la casta Artemide di cui era devoto Ippolito? Non sarebbe così assurdo sostenere, come hanno già dichiarato alcuni studiosi<sup>29</sup>, che in tale invocazione il filosofo risentisse del ricordo della preghiera di Fedra alla Luna nel primo *Ippolito*, e che questa avvenisse all'interno di un rituale di magia per propiziarsi l'amore di Ippolito.

<sup>25</sup> Vd. GAMBERALE 2007 p. 69, che, sostenendo l'attribuzione a Fedra, si appella allo scolio teocriteo, salvo limitarne l'influenza ad un generico appello alla Luna senza implicazioni di tipo magico.

<sup>26</sup> Vd. GAMBERALE 2007, p. 63.

<sup>27</sup> L'incongruenza viene notata già da GHIRON-BISTAGNE 1981, p. 294 e GAMBERALE 2007, p. 64.

<sup>28</sup> Vd. GAMBERALE 2007, pp. 66-7, n. 38.

<sup>29</sup> Vd. FRIEDRICH 1933, pp. 38-9 e PARATORE 1972, p. 332. Secondo GHIRON-BISTAGNE 1981, pp. 294ss., invece, Seneca dimostrerebbe qui di conoscere l'indissolubile legame esistente tra Artemide e Afrodite: Artemide, dea della verginità, era, però, anche dea che presiedeva al passaggio delle vergini stesse al matrimonio e alle nozze, e per questo veniva onorata dalle spose con l'offerta della propria chioma. Su questo aspetto della divinità di Artemide si tornerà meglio tra poco. Non pare, però, che questa sia la spiegazione più probabile per rendere ragione del passo senecano: qui non si sta parlando di matrimonio, ma di piegare la volontà di Ippolito ad un amore non lecito.

Se è vero<sup>30</sup>, del resto, che i tratti moralmente più riprovevoli del carattere di Fedra furono ‘spostati’ da Euripide nel secondo *Ippolito* dall’eroina alla figura della nutrice, di modo che risulti essere lei, e non la sua padrona, la responsabile dell’infamante confessione al figlio di Teseo, si potrebbe ipotizzare che anche le competenze magiche<sup>31</sup> vantate dalla balia nell’*Incoronato* fossero, nella prima versione del dramma, una prerogativa della regina stessa<sup>32</sup>:

Eur. *Hip.* 476-81

τόλμα δ’ ἐρῶσα· θεὸς ἐβουλήθη τάδε·  
νοσοῦσα δ’ εὖ πως τὴν νόσον καταστρέφου.  
εἰσὶν δ’ ἐπωιδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι·  
φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου.  
ἢ τᾶρ’ ἂν ὀψέ γ’ ἄνδρες ἐξεύροιεν ἄν,  
εἰ μὴ γυναῖκες μηχανὰς εὐρήσομεν.

Abbi il coraggio di amare: un dio ha voluto così. E se sei malata, cerca un buon sistema per vincere la tua infermità. Esistono delle formule magiche, degli incantesimi: verrà fuori, prima o dopo, un rimedio per la tua malattia. Gli uomini ci impiegherebbero troppo tempo a scoprirlo, ma noi donne siamo piene di risorse.

Eur. *Hip.* 509-15

ἔστιν κατ’ οἴκουσ φίλτρα μοι θελκτήρια  
ἔρωτος, ἦλθε δ’ ἄρτι μοι γνώμης ἔσω,  
ἅ σ’ οὐτ’ ἐπ’ αἰσχροῖσ οὐτ’ ἐπὶ βλάβηι φρενῶν  
παύσει νόσου τῆσδ’, ἦν σὺ μὴ γένηι κακή.  
δεῖ δ’ ἐξ ἐκείνου δὴ τι τοῦ ποθουμένου  
σημεῖον, ἢ πλόκον τιν’ ἢ πέπλων ἄπο,  
λαβεῖν, συνάψαι τ’ ἐκ δυοῖν μίαν χάριν.

Mi è venuto in mente proprio ora che ho in casa dei filtri d’amore magici: potranno liberarti dalla tua malattia senza vergogna, senza alcun danno mentale; basta che tu abbia un po’ di coraggio. Ma ho bisogno di qualche contrassegno della persona che ami: una ciocca di capelli, un lembo di mantello per congiungere due persone in un solo piacere.<sup>33</sup>

Se ciò non fosse ritenuto sufficiente per dimostrare la consuetudine della prima Fedra con le arti magiche, un luogo di Properzio viene a costituire il riscontro decisivo:

Prop. 2, 1, 51-8

Seu mihi sunt tangenda novercae pocula Phaedrae,  
pocula privigno non nocitura suo,  
seu mihi Circaeο pereundum est gramine, sive  
Colchis Iolciacis urat aena focus,  
una meos quoniam praedata est femina sensus,

<sup>30</sup> Vd. PASCUCCI 1990, pp. 19-20.

<sup>31</sup> A riguardo vd. SEGAL 1965, pp. 128-9.

<sup>32</sup> Così sostiene WILAMOWITZ 1891, p. 46.

<sup>33</sup> Per il testo dell’*Ippolito* euripideo si seguirà sempre la traduzione a cura di U. Albini, Euripide, *Ippolito*, Milano 1990.

ex hac ducentur funera nostra domo.  
Omnis humanos sanat medicina dolores:  
solus amor morbi non amat artificem.

Il passo si impone all'attenzione perché il poeta, nel mostrare come nemmeno il ricorso a incantesimi ed altri artifici riuscirebbe a mettere in pericolo la sua assoluta fedeltà a Cinzia, si serve di alcuni *exempla* mitici: il primo di questi è proprio quello di Fedra, che viene affiancato, significativamente, a quelli di Circe e di Medea. Come già è stato notato<sup>34</sup>, i *pocula Phaedrae* sembrerebbero costituire un riferimento all'*Ippolito* perduto<sup>35</sup>, dove l'eroina stessa, e non la sua nutrice, si sarebbe invano servita della magia per cercare di attirare l'amore del figliastro, o quantomeno ne avrebbe manifestato l'intenzione.

È impossibile determinare con sicurezza altri particolari dell'azione. Di certo, però, per tornare al passo di Plutarco citato in apertura, si deve riconoscere che, al contrario di quanto affermato dall'autore greco, la storia di Fedra era stata modificata notevolmente per opera di Euripide e che, se fu il secondo *Ippolito* a portare al successo le sfortunate vicende della regina di Atene, questo era potuto succedere solo grazie ad un notevole scostamento dal carattere originario dell'eroina. Da ciò si può dedurre, dunque, che nel primo *Ippolito* Euripide si era mantenuto più fedele alla versione originale del mito che non nel secondo, e che quando leggiamo, in Ovidio o in Seneca, di una Fedra che avanza spudoratamente le proprie richieste, non è direttamente o solo all'*Ippolito* perduto che i due autori si ricollegano, bensì, in senso lato, alla caratterizzazione più antica e primitiva del personaggio, così come questo si

---

<sup>34</sup> ROTHSTEIN 1966, p. 221 e PARATORE 1972, pp. 315ss. Non si sbilancia FEDELI 2005, p. 88, che ritiene si possa trattare anche di un'innovazione properziana, ed è decisamente contrario GAMBERALE 2007, secondo il quale i filtri menzionati dalla nutrice nell'*Ippolito* conservato non obbedirebbero al medesimo fine riscontrato in Properzio: se cioè, nel carne del poeta latino, il fine dell'incantesimo di Fedra sarebbe quello di attirare a sé Ippolito (e così sembrerebbe indicare anche il parallelismo istituito dallo scolio a Teocrito con l'idillio secondo), la nutrice, nel secondo *Ippolito*, parla di ἐπωιδᾶι καὶ λόγοι θελκτικῆριοι che dovrebbero guarire Fedra dalla sua malattia, e non far innamorare il figliastro. Successivamente, però, sebbene alluda ad una liberazione dalla passione amorosa, aggiunge che tra gli ingredienti per il filtro le servirebbe "un lembo di mantello per congiungere due persone in un solo piacere", come se – analogamente a quanto succede anche nel quarto dell'*Eneide* con Didone e la maga massila – ella fosse in realtà a conoscenza di ambo gli incantesimi (per liberare dall'amore e per indurlo), e spettasse a Fedra decidere quale adottare. È noto, del resto, come ambo i propositi fossero ambiguamente presenti nella mente dei poeti elegiaci nei momenti di più viva disperazione circa la possibilità di vedere corrisposto il loro amore.

<sup>35</sup> Sarebbe assai vantaggioso citare, a sostegno della presente tesi, la proposta avanzata da GELLI 2004, pp. 195-6, n. 14 per il θερταλι alla r. 7 del fr. A del papiro PMichigan inv. 6222A. Normalmente la parola viene integrata di modo che si legga "Tessaglia" (θερταλι[αν]), e da qui si ricava l'indicazione dell'ambientazione a Trezene della tragedia. Gelli, invece, propone l'integrazione θερταλι[κᾶ φάρμακα], che verrebbe a costituire una precisa corrispondenza con i *pocula* properziani. Per quanto utile ai nostri fini, una tale ipotesi poggia su dati di fatto troppo scarsi per poter essere accolta con un certo margine di sicurezza.

era imposto alla memoria collettiva al di là della geniale reinterpretazione euripidea<sup>36</sup>. Se, infatti, si scorrono velocemente i riassunti ‘tecnici’ della vicenda in nostro possesso, forniti più o meno dettagliatamente da storici, mitografi, scoliasti e commentatori, l’immagine di Fedra che se ne ricava è sempre una sola: quella di una donna che, trascinata dalla passione, non dimostra alcuno scrupolo nel cercare di ottenere l’oggetto dei suoi desideri, e che, vistasi rifiutata, architetta la sua vendetta senza nessun tardivo pentimento.

Una rapida lettura di questi testi permette di stabilire che, se l’amore di Fedra per il figliastro, la denuncia al marito dopo il rifiuto subito e la morte di entrambi i protagonisti rimangono di certo immutati, molti altri elementi della storia, niente affatto irrilevanti, cambiano considerevolmente rispetto all’*Ippolito incoronato*. Da Diodoro, apprendiamo, per esempio, che Fedra, per nulla timorosa di nascondere la propria passione, erige un tempio ad Atene in direzione di Trezene, città di residenza del giovane. Sia la confessione ad Ippolito che la delazione a Teseo avvengono per via verbale, ma le parole della donna non sono immediatamente ritenute vere: il sovrano richiama il figlio in città per verificare l’accaduto e Fedra, per paura di essere scoperta, si uccide. Ecco il testo dello storico nella sua interezza:

Diod. 4, 62, 2-4

μικρὸν δ’ ὕστερον Ἰππολύτου ἐπανελθόντος εἰς τὰς Ἀθήνας πρὸς τὰ μυστήρια, Φαίδρα διὰ τὸ κάλλος ἐρασθεῖσα αὐτοῦ τότε μὲν ἀπελθόντος εἰς Τροιζῆνα ἰδρύσατο ἱερὸν Ἀφροδίτης παρὰ τὴν ἀκρόπολιν, ὅθεν ἦν καθορᾶν τὴν Τροιζῆνα, ὕστερον δὲ παρὰ τῷ Πιτθεῖ μετὰ τοῦ Θησέως καταλύσασα ἤξιον τὸν Ἰππόλυτον μιγῆναι αὐτῇ. ἀντειπόντος δ’ ἐκείνου φασὶ τὴν Φαίδραν ἀγανακτῆσαι, καὶ ἐπανελθοῦσαν φασὶ τὴν Φαίδραν ἀγανακτῆσαι, καὶ ἐπανελθοῦσαν εἰς τὰς Ἀθήνας εἰπεῖν τῷ Θησεῖ διότι ἐπεβάλετο Ἰππόλυτος αὐτῇ μιγῆναι. Θησέως δὲ διστάζοντος περὶ τῆς διαβολῆς, καὶ τὸν Ἰππόλυτον μεταπεμπομένου πρὸς τὸν ἔλεγχον, Φαίδρα μὲν φοβηθεῖσα τὸν ἐξετασμὸν ἀνεκρέμασεν ἐαυτήν, Ἰππόλυτος δ’ ἀρματηλατῶν, ὡς ἤκουσε τὰ περὶ τῆς διαβολῆς, συνεχύθη τὴν ψυχὴν, καὶ διὰ τοῦτο τῶν ἵπων ταραχθέντων καὶ ἐπισπασαμένων αὐτὸν ταῖς ἡνίαις, συνέβη τὸν μὲν δίφρον συντριβῆναι, τὸ δὲ μειράκιον ἐμπλακέν τοῖς ἱμάσιν ἐλκυσθῆναι καὶ τελευτῆσαι. Ἰππόλυτος μὲν οὖν διὰ σωφροσύνην τὸν βίον καταστρέψας παρὰ Τροιζηνίοις ἔτυχεν ἰσοθέων τιμῶν,

Poco tempo dopo Ippolito tornò ad Atene per i misteri, e Fedra, innamoratasi di lui a causa della sua bellezza, al suo rientro a Trezene eresse un tempio in onore di Afrodite nelle vicinanze dell’acropoli, nel luogo da cui era possibile guardare verso Trezene. In seguito, mentre soggiornava insieme a Teseo da Pitteo, chiese a Ippolito di giacere insieme a lei. Al rifiuto di quello, Fedra – così raccontano – si sentì terribilmente offesa, e, tornata ad Atene, raccontò a Teseo che Ippolito le aveva chiesto di giacere con lui. Ma poiché Teseo, avendo dei dubbi sull’accusa della moglie, aveva mandato a chiamare Ippolito per metterlo alla prova, Fedra, per paura dell’interrogatorio, si impiccò; Ippolito, invece, che era alla guida di un carro quando sentì dell’accusa, perse la testa, così che i cavalli si imbizzarrirono e lo trascinarono con tutte le redini, e

<sup>36</sup> Di questo parere sono PUNTONI 1884, pp. 23ss., BARRETT 1964, p. 11 e CASANOVA 2007, p. 20.

accadde che il cocchio si rovesciò e il giovane, impigliato nelle cinghie, venne trascinato e morì. Ippolito, che aveva perso la vita a causa della sua castità, ricevette dagli abitanti di Trezene onori divini.

Molto simile la versione dei fatti che ci viene presentata nello scolio all'*Odissea*, all'*Ibis* e, in parte, nello pseudo-Apollodoro: Fedra approccia apertamente l'amato<sup>37</sup> e, una volta rifiutata, lo calunnia alla presenza del consorte<sup>38</sup> (o ne simula il tentativo di violenza, come nella singolare testimonianza pseudo-apolloniana<sup>39</sup>), perché teme una denuncia da parte di Ippolito stesso; decide, infine, di darsi la morte non perché pentita, ma semplicemente perché smascherata<sup>40</sup>. Analogamente in Igino e in Servio si può intuire che sia stata la rabbia per il rifiuto subito, unita alla frustrazione per non essere riuscita a soddisfare il proprio desiderio, a portare la regina alla morte<sup>41</sup>. Come in Diodoro e nello scolio ad Omero, anche in Servio la delazione a Teseo viene fatta personalmente da Fedra<sup>42</sup>, mentre in Igino, in Plutarco e Stobeo ella ricorre ad una lettera<sup>43</sup>. Solo in Plutarco e Stobeo, che probabilmente dipendono entrambi da Zopiro, compare la figura della nutrice come intermediaria tra Fedra ed Ippolito<sup>44</sup>: anche in questo caso, tuttavia, il mandato viene affidato all'anziana donna su esplicito comando della sua padrona. Ciò confermerebbe l'ipotesi secondo la quale, come già suggerito poco sopra, il personaggio, se anche già esistente fin dalle prime versioni del mito, avrebbe avuto una funzione del tutto secondaria<sup>45</sup>, e che l'intraprendenza di cui si carica nel *Coronato* sarebbe stata un'invenzione escogitata

<sup>37</sup> *Schol. in Hom. Od.* 11, 321, διενοεῖτο πείθειν τὸν νεανίσκον ὅπως αὐτῇ μιγείη (“progettava di convincere il giovane a unirsi con lei”), *Ps. Apoll. Epit.* 1, 18, δεῖται συνελθεῖν αὐτῇ (“gli chiese di giacere con lei”), *Schol. in Ov. Ib.* 279, *multotiens rogaverat illum, ut patrium lectum commacularet.*

<sup>38</sup> *Schol. in Hom. Od.* 11, 321, πρὸς Θησέα διαβάλλειν ὡς Ἴππολύτου πείθοντος αὐτήν (“presso Teseo incolpò Ippolito, come se lui avesse voluto sedurla”), *Schol. in Ov. Ib.* 279, *ob id huius rei culpa Phaedra faciente versa est in Hippolytum. Quo audito, Theseus, [...].*

<sup>39</sup> *Ps. Apoll. Epit.* 1, 19, ἢ δὲ Φαίδρα, δείσασα μὴ τῷ πατρὶ διαβάλλῃ, κατασχοῦσα τὰς τοῦ θαλάμου θύρας καὶ τὰς ἐσθῆτας σπαράξασα κατεψεύσατο Ἴππολύτου βίαν (“allora Fedra, temendo che riferisse l'accaduto al padre, sfondate le porte della camera da letto e strappatasi le vesti, accusò Ippolito di aver tentato di farle violenza”).

<sup>40</sup> *Schol. in Hom. Od.* 11, 32, τὴν δὲ Φαίδραν φανερᾶς γενομένης τῆς διαβολῆς ἀπάγξασθαι (“Fedra, venuta alla luce la falsità della sua accusa, si impiccò”), *Ps.-Apoll. Epit.* 1, 19, γενομένου δὲ τοῦ ἔρωτος περιφανοῦς ἑαυτὴν ἀνήρτησε Φαίδρα (“venuta alla luce la sua passione, Fedra si impiccò”).

<sup>41</sup> *Hyg. Fab.* 47, *quem cum non potuisset ad suam perducere voluntatem, [...] seque ipsa suspendio necavit*, *Serv. ad Aen.* 6, 445, *despecta [...] Phaedra amoris impatientia laqueo vitam finivit.*

<sup>42</sup> *Serv. ad Aen.* 6, 445, *apud maritum, eum falsi criminis detulit.*

<sup>43</sup> *Plut. Parall.* 314A e *Stob. Flor.* 4, 20B, 75, τῆς δὲ προαιρέσεως ἢ ἀσελγῆς ἀποτυχοῦσα ψευδεῖς κατὰ τοῦ σώφρονος ἐπιστολὰς ἐχάραξε (“a questo punto la svergognata, mancato il suo obiettivo, vergò lettere mendaci contro l'onesto giovane”), *Hyg. Fab.* 47, *tabellas scriptas ad suum virum misit, se ab Hippolyto compressam esse.*

<sup>44</sup> *Plut. Parall.* 314A, ἥτις τοῦ προγόνου εἰς ἐπιθυμίαν ἐμπεσοῦσα τὴν τροφὸν ἐπεμψεν (“costei, presa da passione amorosa per il primogenito, fece fare alla nutrice la mezzana”), *Stob. Flor.* 4, 20B, 75, αὕτη τοῦ προγόνου εἰς ἐπιθυμίαν ἐμπεσοῦσα τὴν τροφὸν αὐτῷ περὶ συνόδων ἀπέστειλεν (“questa, presa da passione amorosa per il primogenito, inviò ad Ippolito la nutrice per fissare un incontro”).

<sup>45</sup> Vd. PASCUCCI 1990, p. 14.

da Euripide per alleggerire il carattere di Fedra di quelle connotazioni moralmente biasimevoli che, come in una sorta di doppio negativo, assunse su di sé, al suo posto, la figura della nutrice.

Si può dunque affermare, con un certo grado di probabilità, che la storia del mito di Fedra abbia subito, con l'*Ippolito incoronato*, una deviazione, importantissima, ma – per quanto riguarda le fonti superstiti – isolata. Nell'impossibilità di determinare lo sviluppo che la vicenda conobbe nella poesia ellenistica<sup>46</sup> – unico indizio in nostro possesso è che dell'argomento si occupò il tragico Licofrone, del cui *Ippolito* ci rimane solo il nome –, le prime rielaborazioni letterarie di cui disponiamo dopo Euripide ci portano direttamente al mondo dell'elegia romana. Nell'ambito di una produzione come quella elegiaca – come già visto nel precedente passo di Propertio – doveva sembrare molto più affascinante la figura di una donna totalmente sconvolta dalla passione, capace di invocare Ecate e le sue magie, piuttosto che quella di una moglie che combatte ferocemente contro il proprio amore e non si abbandona totalmente ad esso. È proprio la prima e originaria Fedra quella che interessa Ovidio e che lo porta ad occuparsi del personaggio sia in *Her.* 4 che in *Fast.* 6, 737ss. e nel nostro episodio delle *Metamorfosi*. Qui, in realtà, la storia della regina e della sua infausta passione è solo brevemente riassunta. Tuttavia, da quanto precedentemente argomentato riguardo al carattere di Fedra così come è emerso dall'analisi fin qui condotta, non sembra azzardato anticipare fin da ora che la regina

---

<sup>46</sup> KALKMANN 1882, pp. 55 ss. ha cercato di ricostruire le presumibili tappe della fortuna del mito in età ellenistica, ipotizzando che della storia si fosse occupato Callimaco, ma senza essere in grado di supportare tale proposta con dati di fatto. Importanti si rivelano le testimonianze offerte dall'iconografia, per la maggior parte posteriori ai drammi euripidei e da essi dipendenti. Rispetto a quanto si legge in Euripide, però, le rappresentazioni iconografiche di età ellenistica mostrano una vistosa innovazione: una lettera recapitata dalla nutrice ad Ippolito, espediente attraverso il quale Fedra dichiara il proprio amore al figliastro. Riguardo a tale presenza sono state sollevate le più svariate ipotesi: c'è chi ritiene che si tratti di un'innovazione introdotta da Callimaco (vd. *RE* VIII, 2, 1869-70); alcuni sono del parere che l'epistola fosse già presente in Sofocle (CASANOVA 2007 e AVEZZÙ 2003, p. 155); altri, infine, affermano che sarebbe una variazione spontanea dell'arte figurativa, che doveva rendere in modo visivamente evidente la proposta avanzata da Fedra (*ASR* III, 169). Sta di fatto che la lettera di seduzione si ritrova nella quarta delle *Heroides*, sollevando un'importante questione: si tratta di un'innovazione ovidiana o della ripresa di un qualche modello greco? *ASR* III, 169 e PARATORE 1972, pp. 303ss. sostengono che fosse una creazione dell'autore, facilmente riconducibile al principio costitutivo su cui si reggono le *Heroides*: si tratta, infatti, di una raccolta di lettere per le quali, a parte il caso di Fedra, nessuno ha mai preteso di trovare una fonte greca estranea alla creatività di Ovidio, perché appare evidente che ciascuna epistola rappresenta solo l'*escamotage* inventato dal poeta per dare voce alle diverse eroine. Ovidio stesso sottolinea questo aspetto in varie occasioni. In *Am.* 2, 18, 19-38, citando esplicitamente le *Heroides*, egli nomina alcune delle storie da lui trattate, e, tra queste, al v. 24, fa menzione di ciò che *Hippolytique parens Hippolytusque legant*. Il contesto sembra rendere chiaro che le lettere furono create appositamente sulla base di ciò che era probabile che le diverse protagoniste avrebbero potuto scrivere ai loro amati. L'originalità della raccolta epistolare viene proclamata anche in *Ars* 3, 346, quando l'autore afferma: *ignotum hoc aliis ille novavit opus*.

d'Atene sembri andare ad occupare, nella struttura narrativa dell'episodio, il posto lasciato vacante dall'uscita di scena di Circe. Per la consorte di Teseo, però, irrigidita nel ruolo che la tradizione le aveva assegnato, Ovidio pare non preoccuparsi di escogitare alcuna 'attenuante' o 'ipotesi alternativa', come, invece, aveva fatto con la figura della figlia del Sole.

## 2. Ippolito in Italia

Il punto di partenza di un'indagine sulla figura di Virbio<sup>47</sup> deve di necessità risalire alle informazioni in nostro possesso in merito alla resurrezione e all'apoteosi di Ippolito, con il quale il dio laziale venne ad essere identificato a partire da fonti e secondo motivazioni che sono destinate a rimanere oscure.

Una volta travolto dai suoi cavalli, l'eroe di Trezene, come vuole una parte della tradizione, sarebbe stato resuscitato dal dio Esculapio. Così testimonia lo Pseudo-Apollodoro, che cita come fonte l'anonimo autore del poema epico *Ναυπακτικὰ*, risalente all'incirca alla seconda metà del VI sec.<sup>48</sup>:

Ps. Apoll. 3, 121

εὔρον δέ τινας λεγομένους ἀναστῆναι ὑπ' αὐτοῦ, Καπανέα καὶ Λυκοῦργον, ὡς Στησίχορός φησιν <ἐν> Ἐριφύλῃ, Ἴππόλυτον, ὡς ὁ τὰ *Ναυπακτικὰ* συγγράψας λέγει, Τυνδάρεων, ὡς φησι Πανύασσις, Ὑμέναιον, ὡς οἱ Ὀρφικοὶ λέγουσι, Γλαῦκον τὸν Μίνωος, ὡς Μελησαγόρας λέγει.

Ho trovato alcuni che si dice fossero stati riportati alla vita da costui [Esculapio], ovvero Capaneo e Licurgo, come sostiene Stesicoro nell'*Erifile*; Ippolito, come narra il compositore dei *Ναυπακτικὰ*; Tindareo, come sostiene Paniassa; Imeneo, come affermano gli Orfici; Glaucio figlio di Minosse, come racconta Melesagora.

Se consideriamo la fonte attendibile, la leggenda della restituzione di Ippolito a nuova vita sarebbe molto antica. Così lascerebbe supporre anche un passo della *Pitica* terza di Pindaro:

Pind. *Pyth.* 3, 54-60

ἀλλὰ κέρδει καὶ σοφία δέδεται.  
ἔτ' ῥαπεν καὶ κεῖνον ἀγάνορι μισθῶ  
χρυσὸς ἐν χερσὶν φανείς  
ἄνδρ' ἐκ θανάτου κομίσει  
ἤδη ἄλωκότα· χερσὶ δ' ἄρα Κ'ρονίων  
ρίψαις δι' ἀμφοῖν ἀμπνοῶν στέρνων κάθειλεν  
ὠκέως, αἴθων δὲ κεραυνὸς ἐνέσκιμμεν μόρον.

<sup>47</sup> Un sintetico profilo con elenco di tutte le fonti che parlano di Virbio, separatamente da Ippolito, in RADKE 1966, pp. 338-40.

<sup>48</sup> Vd. HUXLEY 1969, pp. 68-73.

Ma pure il sapere è messo in catene dal guadagno. E l'oro che apparve nelle mani spinse anche lui pel cospicuo compenso a ridestare dalla morte chi ne era già preda. Ma il figlio di Crono con le sue mani folgorandoli entrambi rapido tolse dai petti il respiro, e la fulva saetta inflisse loro la morte.<sup>49</sup>

È molto probabile che l'uomo riportato alla vita da Esculapio sia Ippolito, ma non certo<sup>50</sup>: gli *scolia* al passo, infatti, oltre al nome del figlio di Teseo, avanzano anche altre possibili ipotesi<sup>51</sup> in merito all'identità del personaggio a cui si allude cripticamente nel carne di Pindaro. Certamente, però, se si trattasse di Ippolito, il suo ritorno tra gli uomini sarebbe stato di breve durata, perché subito seguito da una nuova morte inflitta da Zeus, che avrebbe colpito con il suo fulmine sia l'autore (Esculapio) che il beneficiario (Ippolito) del prodigio contro natura. Avremmo qui, dunque, una tradizione alternativa rispetto a quella più comune, che vedrebbe il solo dio punito per l'atto compiuto. Così, ad esempio, ci testimonia Eratostene in *Catast.* 6, dove il poeta, descrivendo il Serpentario, si sofferma a raccontare la storia di Esculapio, trasformato in costellazione da Zeus, che sperava così di lenire l'ira di Apollo in seguito all'uccisione del figlio<sup>52</sup>. È da notare, in realtà, che molte delle fonti più antiche che ci danno testimonianza<sup>53</sup> della resurrezione di Ippolito – Pindaro in testa, ma anche Euripide all'inizio dell'*Alceste* – riportano questa notizia solo perché causa del vero fulcro d'interesse della loro narrazione, la punizione di Esculapio, ma non si soffermano né sul destino né sull'identità dell'eroe di Trezene dopo la miracolosa rinascita<sup>54</sup>.

Quelle che, al contrario, si concentrano sulle vicende di Ippolito, una volta giunte alla tragica morte, non sembrano specificare la natura del risarcimento elargito da Artemide al giovane per le pene subite, oppure alludono ad onori legati alla fama

---

<sup>49</sup> Traduzione a cura di B. Gentili, Pindaro, *Le pitiche*, Milano 1995.

<sup>50</sup> Per avere ulteriori informazioni a riguardo, vd. BENEDUM 1990, pp. 217ss.

<sup>51</sup> Così anche in Igino che, riportando la notizia della resurrezione di Ippolito e della successiva punizione operata da Zeus ai danni di Esculapio, afferma che le fonti sono discordi: alcuni parlano di Ippolito, altri di Glauco, figlio di Minosse (*Hyg. Fab.* 49 e *Astr.* 2, 14, dove per Ippolito viene citata come fonte Eratostene).

<sup>52</sup> È la stessa tradizione seguita anche da Ovidio in *Fast.* 6, 757-62, allorché, giunto al 21 giugno, il poeta menziona il levarsi nel cielo della costellazione del Serpentario, identificata con Esculapio, e si sofferma sulla punizione che toccò al figlio di Giove per aver riportato alla vita Ippolito.

<sup>53</sup> Tra quelle più tarde, invece, vanno annoverate: Sesto Empirico, in *Pros Mathematicous* 261-2, che riporta come sua fonte Stafilo; gli scolii a *Eur. Alc.* 1, che si rifanno invece ad Apollodoro; Lattanzio Placido nel commento a *Stat. Theb.* 353 (375); gli scolii a *Ov. Ib.* 279; *Serv. ad Aen.* 6, 398, che, spiegando come mai Apollo fosse stato costretto a spogliarsi della sua divinità per servire Admeto, racconta che *ideo quia occiderat Cyclopes fabricatores fulminum, [a] quibus [fulminibus] Aesculapius extinctus est Apollinis filius, quia Hippolytum ab inferis herbarum potentia revocaverat.*

<sup>54</sup> Questo dato di fatto verrebbe confermato anche dalla tesi di FEHR 1982, pp. 39ss., secondo il quale la metopa sud 16 del Partenone, a coronamento della raffigurazione della storia di Fedra ed Ippolito nelle metope 13-16 sud, avrebbe mostrato l'incenerimento di Esculapio colpito da Zeus.



della tomba dell'eroe, senza far riferimento alla sua resurrezione. Così sembra di poter intuire dal fr. 446 dell'*Ippolito Velato* e nella chiusura dell'*Incoronato*, dove leggiamo:

(446) ὦ μάκαρ, οἷας ἔλαχες τιμάς,  
Ἴππόλυθ' ἦρωσ, διὰ σωφροσύνην·  
οὔποτε θνητοῖς  
ἀρετῆς ἄλλη δύναμις μείζων·  
ἦλθε γὰρ ἢ πρόσθ' ἢ μετόπισθεν  
τῆς εὐσεβίας χάρις ἐσθλή

O beato, quali onori hai ricevuto per la tua saggezza, eroe Ippolito! Per i mortali non vi è mai alcuna forza più grande del valore, ché prima o poi arriva il compenso glorioso per la religiosità mostrata nei confronti degli dei.

Eur. *Hip.* 1423-30

σοὶ δ', ὦ ταλαίπωρ', ἀντὶ τῶνδε τῶν κακῶν  
τιμάς μεγίστας ἐν πόλει Τροζηνίαι  
δώσω· κόραι γὰρ ἄζυγες γάμων πάρος  
κόμας κεροῦνταί σοι, δι' αἰῶνος μακροῦ  
πένθη μέγιστα δακρύων καρπουμένωι·  
ἀεὶ δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων  
ἔσται μέριμνα, κοῦκ ἀνώνυμος πεσῶν  
ἔρωσ ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται

E tu, sventurato, avrai un compenso per questi mali: io ti garantisco un culto straordinario nella città di Trezene. Fanciulle non ancora sposate si recideranno per te le chiome, prima delle nozze: per lungo tempo godrai del profondo compianto delle loro lacrime. Canti in tuo onore saranno per sempre il ricordo delle vergini, non cadrà nel silenzio, sconosciuto, l'amore di Fedra per te.

Alcuni studiosi<sup>55</sup> hanno ipotizzato che con la comparsa in scena del redivivo Ippolito sulla scena si concludesse il primo dramma di Euripide, e che il giovane si sarebbe mostrato in pubblico coperto da un velo (da qui il titolo della tragedia), similmente a quanto accadeva nella chiusura dell'*Alceste*: gli onori ai quali si allude nel frammento, dunque, non sarebbero altro che l'intervento miracoloso di Esculapio a favore del giovinetto. Più recentemente, Gelli<sup>56</sup> ha proposto che della resurrezione dell'eroe si parlasse nei versi conclusivi della *Fedra* di Sofocle, e non in Euripide, dove ambo i drammi si sarebbero concentrati sul culto eroico dedicato a Trezene al figlio di Teseo.

<sup>55</sup> Vd. MORICCA 1915, pp. 173-6 e PARATORE 1972, p. 318. A questa tesi si è già accennato in precedenza a proposito del significato da attribuire a *καλυπτόμενος*.

<sup>56</sup> Vd. GELLI 2004, pp. 201ss. e 2007, pp. 26ss. La tesi dello studioso è molto suggestiva e suscita solo una perplessità: in un dramma incentrato sulla figura dell'eroina – come denuncia il titolo e come lo stesso studioso ammette in GELLI 2004, p. 196 – è verosimile pensare che l'attenzione nel finale venisse concentrata sulle sorti del figlio di Teseo e non sulla protagonista?

In realtà, però, a Trezene Ippolito era venerato anche come dio, mentre una simile considerazione sembra mancare ad Atene, dove era ambientata la tragedia sofoclea e dove è testimoniata la presenza di un solo monumento funerario dedicato ad Ippolito sulla strada che portava dal tempio di Esculapio all'acropoli (il che farebbe pensare che qui egli fosse onorato solo in quanto eroe). A Trezene, al contrario, come emerge dalla testimonianza offerta da Pausania nel II sec. d. C., sembra di poter scorgere una certa ambigua compresenza di culti eroici e divini, come se lo *status* del personaggio non fosse chiaro, o avesse subito un cambiamento nel tempo:

Paus. 2, 32, 1

Ἴππολύτῳ δὲ τῷ Θησέως τέμενός τε ἐπιφανέστατον ἀνεῖται καὶ ναὸς ἐν αὐτῷ καὶ ἄγαλμά ἐστιν ἀρχαῖον. ταῦτα μὲν Διομήδην λέγουσι ποιῆσαι καὶ προσέτι θῦσαι τῷ Ἴππολύτῳ πρῶτον· Τροϊζηνίοις δὲ ἱερεὺς μὲν ἐστὶν Ἴππολύτου τὸν χρόνον τοῦ βίου πάντα ἱερώμενος καὶ θυσία καθεστήκασιν ἐπέτειοι, δρῶσι δὲ καὶ ἄλλο τοιόνδε· ἐκάστη παρθένος πλόκαμον ἀποκείρεται οἱ πρὸ γάμου, κειραμένη δὲ ἀνέθηκεν ἐς τὸν ναὸν φέρουσα. ἀποθανεῖν δὲ αὐτὸν οὐκ ἐθέλουσι συρέντα ὑπὸ τῶν ἵππων οὐδὲ τὸν τάφον ἀποφαίνουσιν εἰδότες· τὸν δὲ ἐν οὐρανῷ καλούμενον ἠνίοχον, τοῦτον εἶναι νομίζουσιν ἐκεῖνον Ἴππολύτον τιμὴν παρὰ θεῶν ταύτην ἔχοντα.

A Ippolito, figlio di Teseo, è dedicato un famosissimo recinto sacro; vi sorge un tempio, con una statua antica. Dicono che il tutto sia opera di Diomede e che egli abbia anche per primo sacrificato ad Ippolito: ma i Trezenii hanno un sacerdote di Ippolito che esercita la sua funzione a vita, e sogliono compiere sacrifici annuali. Inoltre celebrano un altro rito, per il quale ogni ragazza prima delle nozze si taglia una ciocca di capelli in onore di Ippolito e, tagliatala, la porta e dedica al suo tempio. Non vogliono poi ammettere che egli sia morto trascinato dai suoi cavalli, né mostrano la sua tomba, benché la conoscano: ritengono che la costellazione celeste, detta dell'auriga, sia appunto Ippolito, che godrebbe di questo onore da parte degli dei.<sup>57</sup>

Nella città, dunque, si estendeva una vasta area sacra dedicata ad Ippolito, all'interno della quale sorgeva il suo tempio; egli disponeva di un proprio sacerdote e ogni anno riceveva sacrifici, al pari di una vera divinità. Sempre nella stessa zona, però, come si scopre in Paus. 2, 32, 3-4, era possibile ammirare la casa di Ippolito e il luogo in cui sorgeva lo stadio nel quale si allenava e dal quale Fedra, innamorata, lo spiava, nonché due monumenti in ricordo di Ippolito e Fedra. Andando verso il mare Psifeo, inoltre, si vedeva un antico olivo, che avrebbe indicato il punto preciso in cui l'eroe era caduto dal suo cocchio (Paus. 2, 32, 10).

In sostanza, quindi, pare che, intorno al tempio, Ippolito ricevesse onori di tipo divino, mentre, intorno alla sua tomba, venisse venerato come eroe<sup>58</sup>. Di conseguenza, sulla base dell'analisi degli aspetti del culto di Ippolito a Trezene

<sup>57</sup> Traduzione a cura di D. Musti, Pausania, *Guida della Grecia. Libro II. La Corinzia e l'Argolide*, Milano 1986.

<sup>58</sup> Così *RE* VIII, 2, 1866.

piuttosto che ad Atene, sembra difficile poter riuscire a stabilire se o in quale delle tragedie non conservate si parlasse della sua resurrezione, né è questa la sede adatta, del resto, per prendere posizione a riguardo. Quello che ai fini di questa ricerca interessa rilevare è, piuttosto, che, ad un certo punto della storia di Ippolito, qualcuno, inserendosi all'interno della tradizione che voleva che il giovane fosse stato riportato alla vita da Esculapio, inventò per il novello dio una nuova identità, un nuovo nome e una nuova patria: egli non sarebbe stato più uomo, ma dio; non più Ippolito, ma Virbio; non più residente in Grecia, ma in Italia.

Nella tradizione seguita dai poeti latini che si occuparono della vicenda l'associazione tra l'eroe greco e la divinità laziale appare scontata, e non ci si cura di specificare come l'identificazione dell'una con l'altra figura sia stata possibile. Nel mondo romano, il primo testo<sup>59</sup> che si sofferma sulla storia della resurrezione e della nuova identità di Ippolito è l'*Eneide*:

Verg. *Aen.* 7, 761-82

Ibat et Hippolyti proles pulcherrima bello,  
 Virbius, insignem quem mater Aricia misit,  
 eductum Egeriae lucis umentia circum  
 litora, pinguis ubi et placabilis ara Dianae.  
 Namque ferunt fama Hippolytum, postquam arte novercae  
 occiderit patriasque explerit sanguine poenas  
 turbatis distractus equis, ad sidera rursus  
 aetheria et superas caeli venisse sub auras,  
 Paeoniis revocatum herbis et amore Dianae.  
 Tum pater omnipotens, aliquem indignatus ab umbris  
 mortalem infernis ad lumina surgere vitae,  
 ipse repertorem medicinae talis et artis  
 fulmine Phoebigenam Stygias detrusit ad undas.  
 At Trivia Hippolytum secretis alma recondit  
 sedibus et nymphae Egeriae nemorique relegat,  
 solus ubi in silvis Italis ignobilis aevom  
 exigeret versoque ubi nomine Virbius esset.  
 Unde etiam templo Triviae lucisque sacratis  
 cornipedes arcentur equi, quod litore currum  
 et iuvenem monstris pavidi effudere marinis.  
 Filius ardentis haud setius aequore campi  
 exercebat equos curruque in bella ruebat.

Il testo di Virgilio<sup>60</sup> riporta questi dati fondamentali:

<sup>59</sup> Che la storia fosse conosciuta già da prima, però, ce lo testimonia Orazio, che, parlando dell'ineluttabilità della morte, cita in tono polemico l'esempio di Ippolito in *Carm.* 4, 7, 25-6: *infernis neque enim tenebris Diana pudicum / liberat Hippolytum.*

<sup>60</sup> Per un'analisi dettagliata, si rimanda a HORSFALL 2000, pp. 494ss. e GREEN 2007, pp. 210-1, che ritengono che la presenza di un figlio di Ippolito sia invenzione virgiliana.

- una volta dilaniato dai suoi cavalli (da notare che *distractus equis* è una traduzione latina di quella che all'epoca si credeva essere l'etimologia del nome "Ippolito"<sup>61</sup>), Ippolito viene richiamato alla vita grazie all'amore di Diana nei suoi confronti<sup>62</sup> e per mezzo delle arti magiche di Esculapio;
- Giove, sdegnato che qualcuno avesse potuto infrangere le leggi della morte, punisce Esculapio colpendolo con un fulmine e scaraventandolo nell'Ade;
- Diana, preoccupata per il suo protetto, nasconde Ippolito nel bosco di Aricia, sotto la protezione di Egeria, dove il giovane prende il nome di Virbio;
- nell'area sacra al novello dio è vietata l'introduzione di cavalli;
- anni dopo, il figlio di Ippolito, di nome Virbio come il padre, prende parte alla guerra che Enea conduce contro Turno, schierandosi dalla parte dell'esercito latino.

Tutta la tradizione posteriore è largamente dipendente dal testo dell'*Eneide*. Lo stesso Ovidio, che si afferma accanto a Virgilio come il più importante testimone della tradizione del culto di Ippolito/Virbio in Italia, gioca consapevolmente col modello del grande poeta latino. Degne di nota, tra le rielaborazioni posteriori, sono soltanto le osservazioni di Servio, che, pur partendo dal testo virgiliano, sembra metterlo in discussione:

Serv. *ad Aen.* 7, 761

Theseus mortua Hippolyte Phaedram, Minois et Pasiphae filiam, superduxit Hippolyto. Qui cum illam de stupro interpellantem contempsisset, falso delatus ad patrem est, quod ei vim voluisset inferre. Ille Aegeum patrem rogavit ut se ulcisceretur. Qui agitantibus cursibus Hippolyto inmisit focam, qua equi territi eum traxerunt. Tunc Diana eius castitate commota revocavit eum in vitam per Aesculapium, filium Apollinis et Coronidis [...]. Hunc postea Iuppiter propter revocatum Hippolytum interemit [...]. Sed Diana Hippolytum, revocatum ab inferis, in Aricia nymphae commendavit Egeriae et eum Virbium, quasi bis virum, iussit vocari. Cuius nunc filium cognominem dicit in bellum venire: adeo omnia ista fabulosa sunt. Nam cum castus ubique inductus sit et qui semper solus habitaverit, habuisse tamen fingitur filium. Re vera autem, ut et supra diximus, Virbius est numen coniunctum Dianae, ut matri deum Attis, Minervae Erichthonius, Veneri Adonis.

<sup>61</sup> L'osservazione in AHL 1985, p. 63.

<sup>62</sup> Singolarmente, secondo Claud. *bell. Got.* 440-1, sarebbe stata Diana stessa a ridare la vita al suo protetto: *et iuvenem spretae laniatum fraude novercae / non sine Circaeis Latonia reddidit herbis*. Il suo intervento diretto a favore di Ippolito sembrerebbe confermare il parallelismo che si era individuato con il caso di Circe e Pico.

L'attento commentatore<sup>63</sup>, dopo aver riportato la storia secondo quanto poteva trarre dal testo virgiliano, nota che la tradizionale rappresentazione di Ippolito come giovinetto casto e sprezzante del genere femminile entra in contraddizione con l'informazione fornita da Virgilio, secondo il quale, per l'appunto, egli sarebbe stato il padre di un guerriero omonimo che avrebbe preso parte alla guerra tra Enea e Turno. Per questa ragione Servio non solo critica l'attendibilità della notizia (la presenza di un figlio di Ippolito alla guerra tra Latini e Teucro), ma sembra anche mettere in dubbio la stessa equivalenza Ippolito/Virbio: la divinità laziale, ben lungi da rappresentare la seconda identità dell'eroe di Trezene, sarebbe da considerarsi come un dio minore legato alla cerchia di Diana, in un rapporto analogo a quello riscontrabile, ad esempio, tra Venere e Adone<sup>64</sup>.

Insieme a una breve menzione nella prefazione al *Cento Nuptialis*<sup>65</sup> di Ausonio, il testo di Servio è l'unico, dunque, che sembra rilevare la natura fittizia dell'associazione tra le due figure mitologiche. Quando, perché e a opera di chi ciò sia avvenuto è avvolto nell'ombra. Probabilmente la sovrapposizione avvenne a partire dalla leggenda, diffusasi già in Grecia in epoca ignota, secondo la quale Ippolito, una volta resuscitato, si sarebbe recato in Italia, e lì si sarebbe insediato, fondando un tempio in onore di Diana<sup>66</sup>. Così testimonia Pausania, che, nel descrivere le steli che i fedeli guariti da Esculapio lasciavano in ringraziamento nel tempio del dio ad Epidauro, si sofferma su quella che Ippolito avrebbe dedicato al suo salvatore:

Paus. 2, 27, 4-5

χωρίς δὲ ἀπὸ τῶν ἄλλων ἐστὶν ἀρχαία στήλη· ἵππους δὲ Ἰππόλυτον ἀναθεῖναι τῷ θεῷ φησὶν εἴκοσι. ταύτης τῆς στήλης τῷ ἐπιγράμματι ὁμολογοῦντα λέγουσιν Ἄρικιεῖς, ὡς τεθνεῶτα Ἰππόλυτον ἐκ τῶν Θησεῶς ἀρῶν ἀνέστησεν Ἀσκληπιός· ὁ δὲ ὡς αὐθις ἐβίω, οὐκ ἤξιον νέμειν τῷ πατρὶ συγγνώμην, ἀλλὰ ὑπεριδὼν τὰς δεήσεις ἐς Ἰταλίαν ἔρχεται

<sup>63</sup> La cura mostrata da Servio nel riprendere fatti mitologici in chiave critico-razionalistica trova qui un suo emblematico esempio, come notato da DELVIGO 2012.

<sup>64</sup> Vd. STOK 2004, pp. 158-9, che evidenzia un atteggiamento di Servio quasi evemeristico. Il parallelismo con la coppia Venere-Adone, su cui, come si vedrà meglio in seguito, ha molto insistito Frazer nella sua interpretazione circa la figura di Ippolito/Virbio, è riproposto da Servio in *ad Aen.* 5, 95 (*singula enim numina habent inferiores potestates quasi ministras, ut Venus Adonin, Diana Virbium*) e 7, 84 (*alii Mephitim deum volunt Leucotheae conexum, sicut est Veneri Adonis, Dianae Virbium*). Lo stesso collegamento è testimoniato anche in Claud. *Fescenn.* 1, 16-7: *Venus reversum spernit Adonidem; / damnat reductum Cynthia Virbium*.

<sup>65</sup> Il poeta cita l'associazione tra Virbio e Ippolito come esempio delle inverosimili favole narrate dai poeti: *ne in sacris et fabulis aut Thyonianum mireris aut Virbium, illum de Dionyso, hunc de Hippolyto reformatum*.

<sup>66</sup> Così sosterrà Boccaccio in *Gen.* 10, 50, 3. Egli citerà a supporto della sua posizione anche un certo Teodonzio, che viene menzionato soltanto da Serv. *ad Aen.* 1, 28 e in uno scolio medioevale ad Ovidio.

παρὰ τοὺς Ἀρικιεῖς, καὶ ἐβασίλευσέ τε αὐτόθι καὶ ἀνῆκε τῇ Ἀρτέμιδι τέμενος, ἔνθα ἄχρι ἐμοῦ μονομαχίας ἄθλα ἦν καὶ ἱεράσθαι τῇ θεῷ τὸν νικῶντα· ὁ δὲ ἀγὼν ἐλευθέρων μὲν προέκειτο οὐδενί, οἰκέταις δὲ ἀποδρᾶσι τοὺς δεσπότας

Distinta dalla altre c'è una stele antica, che attesta che Ippolito dedicò venti cavalli al dio. Con l'iscrizione di questa stele s'accorda ciò che narrano gli Aricini, che cioè Ippolito, morto per effetto delle maledizioni di Teseo, fu resuscitato da Esculapio: quando tornò in vita, non volle perdonare al padre, ma ne disattese le preghiere, e venne in Italia ad Aricia, e qui regnò e consacrò un recinto ad Artemide, dove, ancora ai miei tempi, si svolge un duello che, fra i vari premi per il vincitore, comporta il conferimento del sacerdozio della dea: ma la gara non è aperta a liberi, bensì a schiavi fuggiti via dai loro padroni.

Il racconto dello scrittore greco è del tutto particolare, perché documenta il viaggio in Italia come frutto di un'autonoma decisione presa da Ippolito per allontanarsi dal padre, e non come un atto di protezione voluto da Artemide per paura della punizione di Zeus. Dal testo sembra anche di poter intuire che Ippolito rimanga un mortale dopo la resurrezione, e non viene citato il nome di Virbio. L'assimilazione con il dio italico<sup>67</sup> sarebbe avvenuta in un secondo momento, quasi sicuramente in epoca ellenistica, forse ad opera di Callimaco, come suggerirebbero Servio e uno scolio alla *Ibis* di Ovidio<sup>68</sup>:

Serv. ad Aen. 7, 778

Exponit τὸ αἴτιον: nam Callimachus scripsit Αἴτια, in quibus etiam hoc commemorat.

Schol. in Ov. Ib. 279

Tangit fabulam de Hippolyto. Unde Callimachus:  
*Noluit Hippolytus Phaedrae violare pudorem.*  
*Et quia noluerat, habuit pro munere mortem.*  
*Sed qui recta facit quod in aeternum moriatur,*  
*denegat Hippolytus, qui vitae bis reparatur.*

Sul valore da attribuire a queste testimonianze si è discusso a lungo<sup>69</sup>. Certamente, però, se si considera che Virgilio e Ovidio costituiscono le principali fonti di cui disponiamo circa l'identificazione di Ippolito con Virbio, si può concludere che la

<sup>67</sup> Interessante quanto oscura è la glossa di Virbius Sequester, p. 152, 6 Riese: tra i fiumi viene citato *Virbius Laconices, ubi Hippolytum Aesculapius arte medicinae redditi vitae, unde et Virbius dictus*. Se in *Laconices* si intende un errore per *lacu Aricino* o per *in agro Ariciae* si avrebbe forse una soluzione alla sovrapposizione avvenuta tra le due divinità: Ippolito sarebbe stato riportato in vita da Esculapio nei pressi del lago Aricino, dove era venerato Virbio, e ciò lo portò ad essere chiamato "Ippolito Virbio", finché le due divinità non vennero ad essere identificate. Per un approfondimento di questa tesi, vd. *RE IX, A1, 180-1*.

<sup>68</sup> I due passi costituiscono il fr. 190 Pfeiffer.

<sup>69</sup> In particolar modo ROBERT 1921, p. 749, n. 9 ha messo in dubbio l'attendibilità della notizia serviana, rivendicata come affidabile, recentemente, da COARELLI 2004, p. 17, che individua in Timeo la fonte di Callimaco: secondo lo studioso, l'interesse callimacheo per miti non ellenistici rientrerebbe perfettamente nel clima culturale di Tolomeo Filadelfo, che, nel 273 a. C., aveva stabilito un trattato di *amicitia* con Roma.

storia, a prescindere dal suo ideatore, fosse ritornata in auge tra gli intellettuali della cerchia augustea, interessati a rivalutare riti e costumi dell'antica Roma e le loro relazioni con la greicità: un impulso a tale riscoperta potrebbe essere stato costituito dagli studi antiquari di Varrone<sup>70</sup>, che ben si prestavano ad essere utilizzati a tali fini.

Riportato alla luce in una temperie culturale molto attenta alle corrispondenze tra mondo greco e mondo latino, il mito di Ippolito/Virbio si sarebbe imposto all'attenzione per la presenza di alcuni elementi comuni ad entrambi i personaggi, che, a posteriori, gli studiosi odierni<sup>71</sup> hanno individuato come probabile causa della sovrapposizione tra le due figure: innanzitutto, la connessione con il culto di Diana; in secondo luogo, il divieto di introdurre cavalli nell'area sacra di Aricia; in terzo luogo, l'etimologia del nome "Virbio".

Per quanto riguarda il primo aspetto, maggiori e più accurate informazioni verranno fornite tra poco, quando si andranno ad analizzare alcuni aspetti del culto della dea di Nemi e il suo legame con le figure di Ippolito ed Egeria. Per quanto concerne il secondo, invece, la lettura delle testimonianze in nostro possesso permette di rilevare che l'interdizione di introdurre cavalli all'interno del recinto sacro di Nemi era stata avvertita fin dai tempi antichi come un ovvio rinvio alla tragica vicenda di Ippolito: il novello dio, una volta risorto dopo aver incontrato la morte a causa dei suoi cavalli, ne vieta la presenza all'interno della propria area<sup>72</sup> (Verg. *Aen.* 7, 778, *unde etiam templo Triviae lucisque sacratis cornipedes arcentur equi* e Ov. *Fast.* 3, 266, *unde nemus nullis illud aditur equis*). Un'eco della persistenza della leggenda della morte di Ippolito nei luoghi dedicati a Virbio si rintraccia anche nella notizia<sup>73</sup> che vorrebbe che Servio Tullio fosse stato travolto e ucciso dal carro guidato da sua figlia proprio all'altezza del colle aricino, tra Bovillae e Aricia, che era noto con il nome di *clivus Virbi*<sup>74</sup>. L'incidente avrebbe provocato l'elevazione sul posto di un *Danium*.

---

<sup>70</sup> Vd. HORSFALL 2000, p. 495.

<sup>71</sup> Tra gli studi più recenti, si segnala quello di GREEN 2007, pp. 208-22, che, però, arriva a proporre un'interpretazione un po' fantasiosa della figura di Virbio. Egli sarebbe stato un giovane cacciatore amante di Diana, che sarebbe morto di morte violenta (forse per annegamento nel lago di Nemi) e poi resuscitato dall'intervento della dea stessa. Tali somiglianze avrebbero reso possibile l'identificazione con Ippolito.

<sup>72</sup> Vd. FRAZER 1906-15 V, 2, pp. 40ss.

<sup>73</sup> Vd. *RE* IX, A1, 179-80.

<sup>74</sup> Così testimonia lo scolio a Pers. 6, 56: *quattuor milibus ab urbe est Virbii clivus, qua iter est ad Ariciam et ad nemus Dianae, ubi Virbius colitur*.

Per quanto riguarda il terzo aspetto, infine, diversi studiosi hanno scorto tracce della doppia personalità di Virbio nel nome stesso del dio<sup>75</sup>. Si è già vista la spiegazione di Serv. *ad Aen.* 7, 761, che intende *Virbius* come *quasi bis virum*; ad essa si potrebbero aggiungere lo scolio a Pers. 6, 56 (*Virbium vocavit merito, quod bis in vitam prolatus esset*), la testimonianza di Teodonio in Boccaccio (*quia bis vir fuisse*<sup>76</sup>) e quella di Cassiod. *Ort.* 7, 181 (*Virbius enim abstractus a regula quoniam virum bis factum esse memorant, quem numerum per b mutam scribi ante dicta declarant*).

La compresenza di due diverse identità è riscontrabile anche nell'iconografia di Virbio. Sebbene non ci sia rimasto nulla che possa essere attribuito con sicurezza al dio laziale, nell'area della valle di Aricia è stato ritrovato un reperto che rappresenta una doppia erma di Tritone<sup>77</sup>. Le due facce della statua mostrano un anziano barbuto e un adolescente, caratteristica che ha indotto alcuni a riconoscere i tratti di Ippolito/Virbio<sup>78</sup>. Come sappiamo dallo stesso Ovidio (*Met.* 15, 539-40), infatti, Virbio veniva raffigurato con le fattezze di un vegliardo<sup>79</sup>, mentre la rappresentazione classica di Ippolito è quella di un giovinetto senza barba, spesso vestito da cacciatore e armato di lancia: a questa immagine corrisponderebbe una statua rinvenuta negli scavi di Despuig nel 1791<sup>80</sup>, che, attribuita in un primo momento a Dioniso, è più probabile sia riferibile ad Ippolito, il cui culto era molto forte nella zona.

Si potrebbe pensare, dunque, che il processo di identificazione tra Ippolito e Virbio avesse portato alla contemporanea presenza, nello stesso luogo, di ritratti dell'uno e dell'altro, sia separatamente che insieme, quasi a rendere visibile l'avvenuta fusione dell'elemento greco e di quello romano in un'unica figura. È proprio questa fusione che interessa ad Ovidio, e che lo porta a scegliere Ippolito come il più adatto rappresentante del nuovo mondo delle *Metamorfosi*.

---

<sup>75</sup> Vd. BARCHIESI 1994, pp. 250-1, che nota non solo come il nome “significhi doppio”, ma sia anche doppio, perché lo si può far derivare sia dal latino (*vir + bis*) sia dal greco (*heros + bios*).

<sup>76</sup> Boc. *Gen.* 10, 50, 3.

<sup>77</sup> Queste e altre informazioni a riguardo in VINCENTI 2010, pp. 96-7.

<sup>78</sup> Che Virbio sia rappresentato come un Tritone non creerebbe difficoltà, perché se Ippolito viene nascosto in un lago (come testimonia Ovidio), è presumibile pensare che si fosse trasformato in una divinità acquatica. L'attribuzione, tuttavia, rimane a tutt'oggi incerta, e alcuni pensano che si tratti di Mercurio.

<sup>79</sup> Ciò ha portato alcuni a supporre che il dio originariamente appartenesse alla cerchia di Esculapio, o addirittura si sovrapponesse ad Esculapio stesso, notoriamente venerato nella forma di un uomo anziano con la barba.

<sup>80</sup> Vd. VINCENTI 2010, p. 98.



### 3. Alle origini di una relazione 'screditata': Numa ed Egeria

Le origini della leggenda che lega il re Numa alla ninfa Egeria hanno rappresentato da sempre un argomento controverso tra gli studiosi che si sono occupati della biografia del secondo sovrano di Roma<sup>81</sup>. L'incertezza o lo scetticismo con cui già gli antichi hanno considerato la vicenda conferma che si tratti di un mito diffusosi in epoca molto remota<sup>82</sup>. Questa supposizione sembra essere confermata dalla prima testimonianza letteraria che documenta l'esistenza di una relazione tra Egeria e Numa, e che si ritrova in *Enn. Ann. 2, 119: olli respondit suavis sonus Egeriai*. Dal frammento, però, non è possibile capire chi fosse Egeria e in quali termini fosse configurata la relazione tra i due personaggi. Per quanto concerne il primo aspetto, infatti, la tradizione sembra essere unanime nel ritenere Egeria una ninfa delle acque<sup>83</sup>, ma non manca chi afferma che ella sarebbe una delle Muse, anche in considerazione del rapporto particolare che intratteneva con le Camene:

Mart. 6, 47

Nympha, mei Stellae quae fonte domestica puro  
laberis et domini gemmea tecta subis,  
sive Numae coniunx Triviae te misit ab antris  
sive Camenarum de grege nona venis.

Dion. Hal. *Ant. Rom.* 2, 60, 5

νύμφην γάρ τινα μυθολογοῦσιν Ἥγερίαν φοιτᾶν πρὸς αὐτὸν ἐκάστοτε διδάσκουσιν τὴν βασιλικὴν σοφίαν, ἕτεροι δὲ οὐ νύμφην, ἀλλὰ τῶν Μουσῶν μίαν.

E infatti raccontano che una certa ninfa, Egeria, andasse a trovarlo con regolarità e gli insegnasse l'arte del regnare; altri, invece, sostengono che non fosse una ninfa, ma una delle Muse.

Molto più complicata, invece, la definizione del rapporto che intercorreva tra Numa e la dea acquatica<sup>84</sup>. C'è chi le assegna il ruolo di semplice consigliera del re, come si

---

<sup>81</sup> Le informazioni che si riporteranno su Egeria e il suo rapporto con Numa sono tratte da RADKE 1966, pp. 11-12, ROSCHER I, 1, 1215-7, *RE* V, 5, 1980-1 e VIII, 1, 1242ss., BÖMER 1958, pp. 161ss.

<sup>82</sup> Così BÖMER 1958, p. 162, che ipotizza si trattasse di una leggenda importata dal mondo etrusco.

<sup>83</sup> VINCENTI 2010, pp. 96ss., parlando del culto di Egeria nella valle di Aricia e ripercorrendo la storia degli scavi di quanti hanno cercato di localizzarne l'ubicazione nell'area sacra a Diana, afferma che la figura mitologica corrisponderebbe alle fonti che vanno a creare il pantano di Ariccia: non un vero lago, dunque, ma uno stagno che si forma nella stagione delle piogge.

<sup>84</sup> PAIS 1913, p. 451 sostiene che Numa, in origine, sarebbe stato anch'egli una divinità delle acque, come proverebbe l'affinità tra il suo nome con quello del dio fluviale Numico e con quello di Numitore, nonno di Romolo, che, secondo Dion. Hal. *Ant. Rom.* 2, 65, avrebbe instaurato il culto delle Vestali a Roma, alle quali Numa era particolarmente legato: egli, infatti, incentivò i culti di purificazione per i quali bisognava prelevare acqua dalla fonte Giuturna, che scorreva accanto al tempio delle Vestali e che era legata al fiume Numico. Lo stretto legame con il mondo acquatico viene individuato dallo studioso anche nella vicinanza tra Numa e Giano, dio delle montagne e dell'acqua,

può dedurre dal passo appena riportato di Dionigi di Alicarnasso, e chi parla di lei, invece, come dell'amante o della sposa del saggio sovrano. Particolarmente attento a questo aspetto è Plutarco, che si sofferma a descrivere i particolari della relazione amorosa tra Egeria e il monarca sia nella biografia<sup>85</sup> a lui dedicata sia nel *De fortuna Romanorum*:

Plut. *Num.* 4, 1-2

Ὁ δὲ Νομᾶς ἐκλείπων τὰς ἐν ἄστει διατριβὰς ἀγραυλεῖν τὰ πολλὰ καὶ πλανᾶσθαι μόνος ἤθελεν, ἐν ἄλλεσσι θεῶν καὶ λειμῶσιν ἱεροῖς καὶ τόποις ἐρήμοις ποιούμενος τὴν δίαταν. ὅθεν οὐχ ἦκιστα τὴν ἀρχὴν ὁ περὶ τῆς θεᾶς ἔλαβε λόγος, ὡς ἄρα Νομᾶς ἐκεῖνος οὐκ ἀδημονία τινὶ ψυχῆς καὶ πλάνῃ τὸν μετὰ ἀνθρώπων ἀπολέλοιπε βίον, ἀλλὰ σεμνοτέρας γεγευμένος ὁμιλίας καὶ γάμων θείων ἠξιωμένος, Ἡγερίᾳ δαίμονι συνῶν ἐρώση καὶ συνδιαιτώμενος, εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ τὰ θεῖα πεπνυμένος γέγονεν.

Allora [dopo la morte di Tazia, prima moglie di Numa e sua sposa per dodici anni, come viene detto nel paragrafo precedente] Numa, abbandonate le occupazioni cittadine, amava dimorare per lo più in campagna e vagare da solo, vivendo in boschi sacri agli dei, in prati sacri e in luoghi solitari. Da ciò soprattutto prese inizio la leggenda della dea. Secondo questa leggenda, Numa non aveva abbandonato la vita associata per qualche inquietudine o aberrazione mentale; egli era un uomo beato e saggio nelle cose divine, perché aveva gustato il sapore di una compagnia più augusta ed era stato ritenuto degno di nozze divine: era sposato e conviveva con la ninfa Egeria che lo amava.<sup>86</sup>

Plut. *fort. Rom.* 9 (vel 321B-C)

Καὶ μὴν τὴν γε Νομᾶ βασιλείαν πολυχρονωτάτην γενομένην ὁμολογουμένως εὐτυχία διεκυβέρνησε θαυμαστή. τὸ μὲν γὰρ Ἡγερίαν τινά, νυμφῶν μίαν δρυάδων, δαίμονα σοφὴν ἔρωτι τάνδρὸς ἐν συνουσίᾳ γενομένην, παραπαιδαγωγεῖν καὶ συσχηματίζειν τὴν πολιτείαν ἴσως μυθωδέστερόν ἐστι. καὶ γὰρ ἄλλοι λεχθέντες ἄψασθαι γάμων θείων καὶ θεοῖς ἐράσμιοι γενέσθαι, Πηλεῖς καὶ Ἀγχῖσαι καὶ Ὠρίωνες καὶ Ἡμαθίωνες, οὐ πάντως ἀγαπητῶς οὐδ' ἀλύπως διεβίωσαν. ἀλλὰ Νομᾶς ἔοικε τὴν ἀγαθὴν Τύχην ἔχειν ὡς ἀληθῶς σύνοικον καὶ σύνεδρον καὶ συνάρχουσαν.

E ancora, come concordemente si ammette, una meravigliosa buona Fortuna guidò il regno di Numa, che durò per così tanti anni. Il fatto che una certa Egeria, una delle ninfe driadi, una divinità sapiente, divenuta sua convivente per amore, l'abbia aiutato nel conformare e nel delineare la costituzione dello Stato, è forse alquanto favoloso.

---

padre di Fontus e amante di Giuturna e di Camena. Come Giano, Numa ha delle relazioni con il calendario e la sua tomba si trovava ai pini del Gianicolo, il colle dedicato a Giano, nelle vicinanze dell'altare di Fontus, suo figlio. Non lontano da questo luogo si elevava il ponte Sublicio, alla cui sorveglianza Numa aveva preposto il collegio dei pontefici. Ulteriori tracce del passato divino di Numa sarebbero da individuare nel noto episodio della cattura di Pico e Fauno e dell'interrogatorio di Zeus (Var. 1, 1, 6, 95, Liv. 1, 20, Ov. *Fast.* 3, 285ss., Dion. Hal. *Ant. Rom.* 2, 60, Plut. *Num.* 15, Plin. *nat.* 2, 140, Arnob. 5, 1), che potrebbe essere visto come prova di uno stadio intermedio in cui la considerazione di Numa presso il popolo passò da quella di dio a quella di stregone ed esperto di magia. Per un inquadramento di questo episodio nei *Fasti*, vd. LABATE 2003 e 2010, pp. 207-10 e FANTHAM 2009, pp. 79-85.

<sup>85</sup> Si tratta di uno dei documenti più dettagliati a nostra disposizione per ricostruire il regno e la vita del secondo re di Roma. Altre fonti importanti sono costituite dal già citato Dion. Hal. *Ant. Rom.* 2, 57-76 e Cic. *rep.* 2, 23-30, dove, singolarmente, non viene citato il rapporto tra Numa ed Egeria.

<sup>86</sup> Traduzione a cura di M. Manfredini, Plutarco, *Le vite di Licurgo e di Numa*, Milano 1980.

Infatti si dice che anche altri mortali siano giunti ad annodare matrimoni divini e siano riusciti cari a dee, come Peleo, Anchise, Orione e Emazione, ma non vissero del tutto amorevolmente, né senza dolori, invece pare che Numa avesse la buona Fortuna come sua vera convivente, consigliera e compagna del regno.<sup>87</sup>

Nel riportare la favolosa leggenda, Plutarco non si astiene, tuttavia, dal fornire una spiegazione di chiave razionalizzante sulla sua origine:

Plut. *Num.* 8, 6

τῷ δὲ Νομᾷ δρᾶμα θεᾶς τινος ἢ νύμφης ὀρείας ἔρωσ ἦν καὶ συνουσία πρὸς αὐτὸν ἀπόρρητος, ὥσπερ εἴρηται, καὶ κοιναὶ μετὰ Μουσῶν διατριβαί.

La messa in scena di Numa era invece il suo amore e la sua relazione segreta con una dea o ninfa dei monti, come ho detto, e i suoi incontri con le Muse. A queste attribuiva infatti la maggior parte dei vaticini.

Plut. *Num.* 15, 1-3

Ἐκ δὲ τῆς τοιαύτης παιδαγωγίας πρὸς τὸ θεῖον οὕτως ἡ πόλις ἐγγόνει χειροήθης καὶ κατατεθαμβημένη τὴν τοῦ Νομᾷ δύναμιν, ὥστε μύθοις εὐκότας τὴν ἀτοπίαν λόγους παραδέχεσθαι, καὶ νομίζειν μηδὲν ἄπιστον εἶναι μηδὲ ἀμήχανον ἐκείνου βουληθέντος. λέγεται γοῦν ποτε καλέσας ἐπὶ τὴν τράπεζαν οὐκ ὀλίγους τῶν πολιτῶν, σκευὴ τε φαῦλα καὶ δεῖπνον εὐτελὲς πάνυ προθέσθαι καὶ δημοτικόν· ἀρξαμένων δὲ δειπνεῖν ἐμβαλὼν λόγον ὡς ἡ θεὸς ἦ σύνεστιν ἦκοι πρὸς αὐτόν, αἰφνίδιον ἐπιδείξει τόν τε οἶκον ἐκπαμάτων πλήρη πολυτελῶν καὶ τὰς τραπέζας ὄψων τε παντοδαπῶν καὶ παρασκευῆς δαψιλοῦς γεμούσας. πᾶσαν δὲ ὑπερβέβληκεν ἀτοπίαν τὸ ὑπὲρ τῆς τοῦ Διὸς ὁμιλίας ἱστορούμενον.

Con una simile educazione religiosa, la città diventò così docile e stupita davanti alla potenza di Numa, da accettare racconti simili a favole e da ritenere che nulla fosse incredibile o impossibile se egli lo voleva. Così si narra che una volta egli invitò a tavola parecchi cittadini e fece servire loro un pranzo molto semplice e ordinario in stoviglie di poco valore; quando avevano già iniziato a pranzare, Numa fece capire che la dea, con la quale era in relazione, era arrivata da lui, e all'improvviso mostrò la casa piena di coppe preziose e le mense colme di vivande d'ogni genere e di splendidi servizi. Quello che però supera qualsiasi assurdità è il racconto della sua conversazione con Giove [Segue il racconto dettagliato della vicenda, con la precisazione che le risposte date al padre degli dei erano state suggerite al sovrano da Egeria].

Secondo lo storico greco, dunque, l'assistenza amorosa e divina della ninfa a Numa sarebbero un'invenzione del re stesso, che in questo modo avrebbe voluto rendere le sue riforme in ambito statale e religioso più facilmente accettabili dal popolo. Questa scettica interpretazione<sup>88</sup>, ben lungi dal rimanere prerogativa del solo Plutarco, si

<sup>87</sup> Traduzione a cura di G. Forni, Plutarco, *La fortuna dei Romani*, Napoli 1989.

<sup>88</sup> Su questo aspetto ulteriori approfondimenti in MONELLA 2008, pp. 5ss. Recentemente WITTCROW 2009, pp. 85-8 ha sottolineato come l'invenzione della relazione con Egeria si inserisse in un più generale progetto di governo di Numa fondato sul *dolus*, nella convinzione che il popolo romano potesse essere piegato alle leggi solo se reso obbediente dal timor divino. Numa, in sostanza, sarebbe la perfetta incarnazione del precetto di Machiavelli (e già prima di Cicerone) secondo cui la religione sarebbe il miglior *instrumentum regni*.

riscontra in modo pressoché generalizzato in tutti gli altri storici e commentatori che si occuparono della questione, sia sul fronte greco che su quello latino:

Dion. Hal. *Ant. Rom.* 2, 61

Οἱ δὲ τὰ μυθώδη πάντα περαιοῦντες ἐκ τῆς ἱστορίας πεπλάσθαι φασὶν ὑπὸ τοῦ Νόμα τὸν περὶ τῆς Ἡγερίας λόγον, ἵνα ῥᾶον αὐτῷ προσέχωσιν οἱ τὰ θεῖα δεδιότες καὶ προθύμως δέχωνται τοὺς ὑπ’ αὐτοῦ τιθεμένους νόμους, ὡς παρὰ θεῶν κομιζομένους.

[Segue alla descrizione del banchetto riccamente imbandito da Egeria, con il quale Numa voleva mostrare agli increduli di essere assistito dalla divinità] Ma quelli che rimuovono tutti gli elementi fantastici dalla storia sostengono che la storia intorno ad Egeria sia stata inventata da Numa, affinché coloro che temono i prodigi divini gli obbedissero più facilmente e accettassero di buon animo le leggi da lui stabilite, come portate dagli dei.

Liv. 1, 19

Qui cum descendere ad animos sine aliquo commento miraculi non posset, simulat sibi cum dea Egeria congressus nocturnos esse: “eius se monitu quae acceptissima dis essent sacra instituire, sacerdotes suos cuique deorum praeficere”.

Lact. *inst.* 1, 22, 1-2

Harum vanitatum apud Romanos auctor et constitutor Sabinus ille rex fuit, qui maxime animos hominum rudes atque imperitos novis superstitionibus implicavit. Quod ut faceret aliqua cum auctoritate, simulavit cum dea Egeria nocturnos se habere congressus. Erat spelunca quaedam peropaca in nemore Aricino, unde rivus perenni fonte manabat. Huc se remotis arbitris inferre consueverat, ut mentiri posset monitu deae coniugis ea sacra populo se tradere, quae acceptissima diis essent.

Serv. *ad Aen.* 7, 763

Nympha in Aricino nemore, quam amicam suam Numa esse fingebat, ad firmandam legum suarum auctoritatem.

*Schol. in Iuven.* 3, 17

Egeria nympha, quae colebatur in Aricino luco, cum qua Numa et concubium et colloquium se habere simulavit super cultu religionum, quo armorum et pugnae studio [populum] flagrantem populum Romanum abstraheret.

Sempre in chiave razionalistica, ma non così malpensante nei confronti dell’operato di Numa, è la spiegazione addotta da Varrone, secondo il quale – così ci testimonia Agostino nel *De civitate Dei* – la leggenda sarebbe derivata dalla pratica dell’idromanzia<sup>89</sup> a cui si dedicava il re. La tradizione intorno ad Egeria sarebbe nata dall’atto con cui il sovrano usava estrarre (*egerere*) l’acqua dalla fonte sacra per trarne presagi:

---

<sup>89</sup> Tale tesi viene sposata anche da VINCENTI 2010, p. 95, secondo la quale “l’acqua di Egeria aveva sicuramente delle proprietà mantiche” e “i suoi ‘consigli’ non sono altro che la pratica del culto oracolare idromantico ad incubazione presso un antro”.

Aug. *civ.* 7, 35

Quod ergo aquam egresserit, id est exportaverit, Numa Pompilius, unde hydromantian faceret, ideo nympham Egeriam coniugem dicitur habuisse, quem ad modum in supradicto libro Varronis exponitur.

Oltre alla natura e all'origine della relazione tra Numa ed Egeria, altro oggetto di discussione è il luogo di nascita del culto della dea, che era praticato sia nell'area di Aricia, dove è ambientato il nostro episodio delle *Metamorfosi* e dove anche Virgilio e Ovidio nei *Fasti* menzionano la presenza della ninfa<sup>90</sup>, sia nel boschetto presso Porta Capena a Roma, dove Numa avrebbe ricevuto gli ancili e instaurato il culto delle Camene e di Egeria, che gli aveva rivelato il significato del sacro dono:

Plut. *Num.* 13, 1-3

ἀθυμούντων δὲ τῶν ἀνθρώπων ἱστορεῖται χαλκῆν πέλτην ἐξ οὐρανοῦ καταφερομένην εἰς τὰς Νομᾶ πεσεῖν χεῖρας. ἐπὶ δὲ αὐτῇ θαυμάσιόν τινα λόγον λέγεσθαι ὑπὸ τοῦ βασιλέως, ὃν Ἠγερίας τε καὶ τῶν Μουσῶν πυθέσθαι. [...] ἔτι δὲ χρῆναι Μούσαις καθιερωῖν τὸ χωρίον ἐκεῖνο καὶ τοὺς περὶ αὐτὸ λειμῶνας, ὅπου τὰ πολλὰ φοιτῶσαι συνδιατρίβουσιν αὐτῶ. τὴν δὲ πηγὴν ἢ κατάρδει τὸ χωρίον, ὕδωρ ἱερὸν ἀποδεῖξαι ταῖς Ἑστιάσι παρθένοις, ὅπως λαμβάνουσαι καθ' ἡμέραν ἀγνίζωσι καὶ ραίνωσι τὸ ἀνάκτορον.

Mentre la gente era in preda allo sconforto, uno scudo di bronzo – così si tramanda – piombò giù dal cielo e cadde nelle mani di Numa. Su di esso il re raccontò una storia strabiliante, che diceva di aver appreso da Egeria e dalle Muse. [...] bisognava consacrare alle Muse quel luogo e i prati circostanti, dove di solito esse venivano a conversare con lui, e dichiarare sacra l'acqua della sorgente che irrigava quel luogo, perché ogni giorno le vergini vestali ne attingessero per purificare e aspergere il santuario.

La maggior parte degli studiosi<sup>91</sup> ritiene che il culto originario della ninfa fosse ad Aricia, e che solo in un secondo momento questo sarebbe giunto a Roma. Qui<sup>92</sup> si sarebbe sviluppata la leggenda degli incontri del re con la ninfa presso Porta Capena:

Liv. 1, 21, 3

Lucus erat, quem medium ex opaco specu fons perenni rigabat aqua: quo quia se persaepe Numa sine arbitris velut ad congressum deae inferebat, Camenis eum lucum sacravit, quod "earum ibi concilia cum coniuge sua Egeria essent".

<sup>90</sup> Vd. i già citati *Aen.* 7, 763-4 (*eductum Egeriae lucis umentia circum / litora, pinguis ubi et placabilis ara Dianae*) e 774-5 (*at Trivia Hippolytum secretis alma recondit / sedibus et nimphae Egeriae nemorique relegat*), nonché *Fast.* 3, 261 (*nympha, mone, nemori stagnoque operata Dianae*).

<sup>91</sup> Tra essi, FRAZER 1906-15 I, 1, pp. 17ss. Non è d'accordo BÖMER 1958, p. 162, che ritiene che questo rapporto sia difficile da definire, e forse neanche così importante, perché è probabile che Egeria fosse una divinità etrusca importata in Lazio. Dovendo scegliere, però, lo studioso, al contrario degli altri, propende per l'antiorità del culto a Roma piuttosto che a Nemi, proprio sulla base dell'origine etrusca della divinità, che renderebbe più verosimile un suo insediamento prima a Roma e poi nella regione circostante.

<sup>92</sup> Alcuni autori, però, come si può desumere dai passi sopra riportati di Lattanzio e Servio, collocano il luogo degli incontri tra i due amanti nel boschetto di Aricia.

Iuv. 3, 10-20

Sed dum tota domus raeda componitur una,  
substitut ad veteres arcus madidamque Capenam.  
Hic, ubi nocturnae Numa constituebat amicae,  
nunc sacri fontis nemus et delubra locantur  
Iudaeis, quorum cophinus faenumque supellex  
(omnis enim populo mercedem pendere iussa est  
arbor et eiectis mendicat silva Camenis).  
In vallem Egeriae descendimus et speluncas  
dissimiles veris. Quanto praesentius esset  
numen aquis, viridi si margine clauderet undas  
herba, nec ingenuum violarent marmora tofum.

Nel nostro episodio delle *Metamorfosi*, invece, Ovidio sembra presentare una versione tutta particolare della vicenda, perché Egeria si sarebbe rifugiata nel boschetto di Nemi in seguito alla morte del coniuge e Diana, disturbata dal frastuono provocato dai lamenti della sposa afflitta, avrebbe deciso di trasformarla in una fonte. Anche in Ovidio, dunque, gli incontri tra Numa ed Egeria sarebbero avvenuti nella città di Roma, vicino a Porta Capena, ma il culto della ninfa si sarebbe instaurato a Nemi solo in un secondo momento, ovvero dopo la morte di Numa stesso.

Questo creerebbe anche una discordanza<sup>93</sup> con il testo dell'*Eneide*, dove Egeria accoglie Ippolito/Virbio ad Aricia, e non viceversa, e porrebbe un problema di cronologia interna al mito. Nell'*Eneide*, infatti, lo spunto che permette di introdurre la storia di Ippolito è la presenza di suo figlio tra i partecipanti alla guerra di Enea contro Turno. Ora, stando a quello che racconta Virgilio, se la ninfa Egeria abitava già il bosco di Nemi al sopraggiungervi di Virbio-padre, ciò significa che la sua presenza nei luoghi risaliva ad un'epoca imprecisata più lontana nel tempo rispetto all'arrivo di Enea nel Lazio. Di conseguenza, il suo culto a Roma doveva essere stato di necessità importato ben più tardi rispetto all'originaria presenza della ninfa ad Aricia. In Ovidio, invece, accadrebbe esattamente il contrario, perché Egeria arriverebbe ad Aricia solo dopo la morte di Numa, secondo re di Roma, vissuto secoli dopo Enea.

Tuttavia, se si esamina con maggior attenzione il testo ovidiano, l'apparente divergenza rispetto alla versione dell'*Eneide* non appare né così netta né così rilevante. È vero, infatti, che, alla morte di Numa, Egeria lascia la città e si ritira a Nemi, ma questo non significa che non ci fosse stata prima, e che, anzi, essendo una

---

<sup>93</sup> La stessa osservazione in GALASSO 2000, p. 1587 e FANTHAM 2009, p. 79.

ninfa, quella non fosse stata la sua dimora originaria. Semmai, il cambiamento importante rispetto a Virgilio non è tanto chi sia arrivato per primo ad Aricia, quanto il motivo che ha indotto Egeria a giungervi (o a ritornarvi) e a incontrarsi con Ippolito: l'amore per il consorte. Al contrario delle testimonianze che ci parlano di Numa ed Egeria, dunque, Ovidio riabilita la relazione del sovrano con la ninfa: non solo ella esiste 'sul serio' e non è un trucchetto escogitato da Numa, ma sopravvive alla morte del coniuge stesso ed eterna il dolore per la sua scomparsa nella fonte che da lei prenderà il nome.

Un'ultima questione rimane da affrontare in sede preliminare. Dopo aver indagato sui singoli personaggi e sulla natura delle loro reciproche relazioni, bisogna cercare di capire in che misura l'ambientazione che l'autore ha scelto per l'incontro tra Ippolito ed Egeria – la foresta di Nemi – possa aver inciso sul significato da dare all'episodio nella sua totalità. È rintracciabile, in altre parole, quello stesso legame tra 'scena' e 'attori', tra territorio e storia, che si è riscontrato nei racconti precedenti? Per cercare di rispondere a questa domanda, è necessario analizzare meglio le caratteristiche del bosco di Aricia e del culto che vi aveva luogo: quello di Diana *Nemorensis*.

#### 4. Aricia: dove il mito greco e il mito italico si incontrano

Una descrizione accurata<sup>94</sup> dell'area sacra dove sorgeva il tempio di Diana *Nemorensis* ad Aricia ci viene offerta da Strabone:

Strab. 5, 3, 12

μετὰ δὲ τὸ Ἀλβανὸν Ἀρικήα ἐστὶ πόλις ἐπὶ τῇ ὁδῷ τῇ Ἀππία· στάδιοι δ' εἰσὶν ἐκ τῆς Ῥώμης ἑκατὸν ἐξήκοντα· κοῖλος δ' ἐστὶν ὁ τόπος, ἔχει δ' ὅμως ἐρυμνὴν ἄκραν. ὑπέρεκειται δ' αὐτῆς τὸ μὲν Λανούιον, πόλις Ῥωμαίων, ἐν δεξιᾷ τῆς Ἀππίας ὁδοῦ, ἀφ' ἧς ἐποπτος ἢ τε θάλαττά ἐστι καὶ τὸ Ἄντιον· τὸ δ' Ἀρτεμίσιον, ὃ καλοῦσι νέμος, ἐκ τοῦ ἐν ἀριστερᾷ μέρους τῆς ὁδοῦ τοῖς ἐξ Ἀρικής ἀναβαίνουσιν. τῆς δ' Ἀρικήνης τὸ ἱερὸν λέγουσιν ἀφίδρυμά τι τῆς Ταυροπόλου· καὶ γὰρ τι βαρβαρικὸν κρατεῖ καὶ Σκυθικὸν περὶ τὸ ἱερὸν ἔθος. καθίσταται γὰρ ἱερεὺς ὁ γενηθεὶς αὐτόχειρ τοῦ ἱερωμένου πρότερον δραπέτης ἀνήρ· ξιφήρης οὖν ἐστὶν ἀεὶ περισκοπῶν τὰς ἐπιθέσεις, ἔτοιμος ἀμύνεσθαι. τὸ δ' ἱερὸν ἐν ἄλσει, πρόκειται δὲ λίμνη πελαγίζουσα, κύκλω δ' ὄρεινῇ συνεχῆς ὄφρυς περικείται καὶ λίαν ὑψηλὴ καὶ τὸ ἱερὸν καὶ τὸ ὕδωρ ἀπολαμβάνουσα ἐν κοίλῳ τόπῳ καὶ βαθεῖ. τὰς μὲν οὖν πηγὰς ὄρᾶν ἔστιν, ἐξ ὧν ἡ λίμνη πληροῦται· τούτων δ' ἐστὶν ἡ Ἡγερία καλουμένη, δαίμονός τις ἐπόνυμος· αἱ δ' ἀπορρύσεις ἐνταῦθα μὲν ἄδηλοὶ εἰσιν, ἔξω δὲ δείκνυνται πόρρω πρὸς τὴν ἐπιφάνειαν ἀνέχουσαι.

Dopo il monte Albano viene la città di Aricia, sulla via Appia: da Roma dista centosessanta stadi; il sito è incassato, ma tuttavia la città ha una rocca naturalmente

<sup>94</sup> Vd. anche GREEN 2007, pp. 3ss. e 282ss.

fortificata. Dietro Aricia, verso l'interno, c'è Lanuvio, città romana sulla destra della via Appia, da cui si gode la vista del mare e di Anzio; sulla sinistra della strada, salendo da Aricia, si incontra l'Artemisio, che chiamano *Nemus*. Dicono che la statua di Artemide e il santuario di Aricia siano copia del santuario di Artemide Tauropolos, ché nel cerimoniale sacro prevalgono elementi barbarici e scitici. Vi è proclamato sacerdote lo schiavo fuggitivo che sia riuscito ad uccidere di propria mano colui che è stato consacrato a quell'ufficio prima di lui; perciò il sacerdote è sempre armato di spada, in guardia contro eventuali aggressioni e pronto a difendersi. Il santuario si trova in un bosco, di fronte a un lago profondo come il mare, tutt'intorno gira una catena ininterrotta di colline piuttosto elevate, che chiudono il tempio e il lago in un alveo profondamente incavato. Le sorgenti da cui il lago è alimentato sono visibili; una di esse si chiama Egeria, dal nome di qualche divinità; sono invece invisibili gli emissari; si vedono riemergere in superficie più lontano.<sup>95</sup>

Il passo del geografo, oltre a fornire una descrizione precisa dell'estensione e dei confini dell'area dedicata a Diana<sup>96</sup>, ipotizza la filiazione del culto della dea di Aricia da quello di Artemide Taurica, e descrive il violento rituale<sup>97</sup> con cui era regolata la successione al potere della massima carica sacerdotale del tempio: diventava nuovo *rex nemorensis* solo lo schiavo fuggitivo che fosse riuscito a sconfiggere ed uccidere il *rex* in carica, il quale, a sua volta, aveva ottenuto il potere nello stesso modo. Altre fonti ci testimoniano che poteva osare il temibile duello solo chi fosse riuscito a svellere il ramo sacro<sup>98</sup> a Diana, che era celato nelle profondità del bosco:

Serv. *ad Aen.* 6, 136

Orestes post occisum regem Thoantem in regione Taurica cum sorore Iphigenia [...] fugit, et Dianae simulacrum inde sublatum, haud longe ab Aricia collocavit. In huius templo post mutatum ritum sacrificiorum fuit arbor quaedam, de qua infringi ramum non licebat. Dabatur autem fugitivis potestas, ut si quis exinde ramum potuisset

<sup>95</sup> Traduzione a cura di N. Biffi, *L'Italia di Strabone. Testo, traduzione e commento dei libri V e VI della Geografia*, Bari 1988.

<sup>96</sup> Il culto di Diana Aricina, dunque, si estenderebbe su un'area molto vasta, comprendente la regione di Valle Ariccia, Genzano e del lago di Nemi fino al Monte Artemisio (vd. VINCENTI 2010, p. 63). Dal momento che l'immagine della dea era posta a protezione della città di Aricia, subito fuori dalle mura, nel luogo in cui si incontravano tre vie (da qui il nome di "Trivia", vd. Var. *ling.* 7, 16), si può dedurre, come sostiene VINCENTI 2010, p. 65, che il luogo in cui si innalzava l'altare di Diana Trivia fosse all'incrocio tra la Via Appia antica, una via che saliva verso sinistra e una che scendeva verso destra, in direzione del mare. Secondo la studiosa questo luogo sacro avrebbe avuto un'importanza di tipo federale, raccogliendo tutte le città della Lega latina ed assolvendo, perciò, anche un ruolo di tipo politico.

<sup>97</sup> Alla brutalità del culto di Diana si allude anche in Lucan. 1, 444-6 (*et quibus inmit placatur danguine diro / Teutates horrensque feris altaribus Esus / et Taranis Scythicae non mitior ara Dianae*), Ov. *Ars* 1, 259-60 (*ecce suburbanae templum nemorale Dianae, / partaque per gladios regna nocente manu*) e *Fast.* 3, 271-2 (*regna tenent fortesque manu, pedibusque fugaces / et perit exemplo postmodo quisque suo*), nonché in Val. Fl. 2, 304-5 (*iam nemus Egeriae, iam te ciet altus ab alba / Iuppiter et soli non mitis Aricia regi*). Sembra opporsi a una rappresentazione tanto violenta del culto proprio Virgilio, che in *Aen.* 7, 764 definisce la dea *pinguis et placabilis*. In realtà, però, come sottolinea Servio nel commento al passo, la ricchezza di Diana sarebbe dovuta ai frequenti sacrifici che le venivano tributati e la sua clemenza limitata solo alla pietà dimostrata nei confronti di Ifigenia.

<sup>98</sup> Tale ramo sacro a Diana sarebbe quello che la Sibilla, in Verg. *Aen.* 136-9, ordina a Enea di procurarsi se vuole accedere agli Inferi: *latet arbore opaca / aureus et foliis et lento vimine ramus / Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis / lucus et oscuri claudunt convallibus umbrae*.



aufferre, monomachia cum fugitivo templi sacerdote dimicaret. Nam fugitivus illic erat sacerdos, ad pristinae imagine fugae. Dimicandi autem dabatur facultas, quasi ad pristini sacrificii reparationem. Nunc ergo istum inde sumpsit colorem.

Il testo di Servio<sup>99</sup>, oltre a confermare quanto già scritto da Strabone, si dimostra di fondamentale importanza per stabilire le origini mitiche del culto della dea ad Aricia. La tradizione, infatti, vorrebbe che Oreste, dopo aver ucciso il re Toante, si sarebbe rifugiato nella Tauride, dove Ifigenia viveva nascosta come sacerdotessa della dea. Con la sorella Oreste sarebbe fuggito ad Aricia, non prima di aver sottratto il simulacro di Artemide e averne rifondato il culto presso il bosco di Nemi. Tale culto avrebbe mantenuto i caratteri cruenti che aveva in terra taurica: il sacrificio di esseri umani, al quale era preposta Ifigenia in quella remota regione, sarebbe stato rappresentato, in Lazio, dall'uccisione del *rex* in carica da parte del suo successore.

La barbara usanza ha da sempre sollecitato l'interesse degli studiosi, e l'ipotesi addotta da Frazer nel *Ramo d'oro* e nel commentario ai *Fasti*<sup>100</sup>, per quanto criticata da varie parti<sup>101</sup>, non cessa di esercitare anche oggi un fascino notevole in tutti quelli<sup>102</sup> che si sono occupati dell'argomento. Recentemente, sulla scorta di alcune delle osservazioni avanzate dallo studioso in merito alla figura di Oreste, vi è chi<sup>103</sup> ha ipotizzato che egli rappresenterebbe il prototipo del primo *rex nemorensis*. Non bisogna dimenticare, infatti, che il figlio di Agamennone, per vendicare la morte del padre, si era recato ad Argo sotto le spoglie di uno schiavo, e come schiavo fuggitivo si era rifugiato prima in Tauride e poi in Italia.

La storia di Oreste, profugo e schiavo, troverebbe riscontro in una delle prerogative più importanti del tempio di Diana: quella di fungere da luogo di asilo per poveri e mendicanti. Così ci viene riferito da alcune testimonianze letterarie:

Pers. 6, 55-60

accedo Bovillas

clivumque ad Virbi, praesto est mihi Manius heres,  
“progenies terrae?” quaere ex me quis mihi quartus  
sit pater: haut prompte, dicam tamen; adde etiam unum,  
unum etiam: terrae est iam filius, et mihi ritu  
Manius hic generis prope maior avunculus exit.

---

<sup>99</sup> L'autore ritorna sullo stesso argomento in *ad Aen.* 2, 116: *Oreste simulacrum sustulit absconditum fasce lignorum: unde et Facelitis dicitur, non tantum a face, cum qua pingitur, propter quod et Lucifera dicitur: et Ariciam detulit.*

<sup>100</sup> Vd. rispettivamente FRAZER 1906-15 I, 1, pp. 2ss. e 1929, pp. 72ss.

<sup>101</sup> Recentemente, da GREEN 2007, pp. 150ss.

<sup>102</sup> Vd., ad es., SPINETO 2000, pp. 17ss., PASQUALINI 2006, GREEN 2007, pp. 201ss.

<sup>103</sup> Vd. VINCENZI 2010, pp. 85-6.

Iuv. 4, 116-8

dirusque a ponte satelles  
dignus Aricinos qui mendicaret ad axes  
blandaque devexae iactaret basia raedae

Mart. 2, 19, 3-4

debet Aricino conviva recumbere clivo  
quem tua felicem, Zoile, cena facit

Tale benevolenza nei confronti dei rifugiati sarebbe in armonia con le linee principali dettate dal mito: lo schiavo fuggitivo diventa *rex nemorensis*, Oreste ottiene finalmente pace e onori nella nuova terra, dove verrà seppellito, ed anche Ippolito ed Egeria, entrambi miseri e derelitti, trovano accoglienza nel tempio della dea<sup>104</sup>.

Tuttavia, in opposizione alla tradizione che vuole che fosse stato Oreste ad instaurare il culto di Artemide ad Aricia, e quindi ad assumere per primo il titolo di *rex*, Pausania<sup>105</sup>, descrivendo il rito di elezione del *rex nemorensis*, afferma che fu Ippolito ad esercitare per primo questa carica, e a dedicare alla dea il recinto sacro.

Ippolito o Oreste, dunque, sarebbe stato il fondatore del culto di Diana ad Aricia? Per Frazer, la compresenza dei due miti<sup>106</sup> sarebbe un chiaro segnale dell'antichità del culto della dea, che sarebbe stato spiegato a posteriori facendone risalire il sorgere all'uno o all'altro eroe<sup>107</sup>. È nella figura del figlio di Teseo, però, che, secondo lo studioso<sup>108</sup>, sarebbe possibile riconoscere il prototipo del primo *rex*: sulla scia di quanto affermato già da Servio, Ippolito/Virbio, scampato ad un terribile destino e risorto a nuova vita, altro non sarebbe che lo sposo di Diana, con la quale

---

<sup>104</sup> Vd. MONTEPAONE 1999, p. 81, che definisce il bosco di Nemi un "luogo d'approdo" per tutti i personaggi che vi giungono, e GREEN 2007, pp. 185ss.

<sup>105</sup> Paus. 2, 27, 4. Il brano è stato riportato *supra* tra le testimonianze relative alla resurrezione di Ippolito.

<sup>106</sup> Di questo aspetto si occupa anche MONTEPAONE 1999, pp. 82ss., che cerca di rintracciare le analogie esistenti tra Ippolito e Oreste, arrivando a constatare che in entrambi i casi si tratta di due adolescenti che si oppongono alle leggi imposte dalla città e ne vengono esclusi.

<sup>107</sup> Vd. FRAZER 1906-15 I, 1, p. 21.

<sup>108</sup> Vd. FRAZER 1906-15 I, 1, pp. 24ss. In opposizione a quanto sostenuto da Frazer, BÖMER 1958, p. 164 ritiene che l'identificazione di Virbio con lo sposo di Artemide/Diana e con il *rex nemorensis* sia una tesi troppo azzardata e mancante di solide basi. Secondo lo studioso tedesco, Frazer non terrebbe conto del ruolo del *rex nemorensis* come una sorta di predestinato, che può essere sconfitto solo da chi ha una forza a lui superiore; in secondo luogo, altro elemento da non sottovalutare sarebbe il compito rivestito dallo schiavo stesso, come residuo dell'antica usanza greca che voleva il sacrificio di uno schiavo in onore di Artemide. Il titolo di *rex*, inoltre, non deve trarre in inganno, in quanto riscontrabile anche nel *rex sacrorum* e residuo del tempo della monarchia a Roma, quando la funzione sacrale veniva rivestita dal sovrano. Tuttavia, la carica di re data a uno schiavo suona così strana nella mentalità romana che ci troviamo di fronte, anche secondo lo studioso tedesco, ad un'usanza che deve risalire ad un'età molto antica, pre-romana.

simbolicamente il suo sacerdote contrae un matrimonio<sup>109</sup>. Artemide, infatti, ben lungi dall'incarnare l'immagine della vergine casta a cui la religione tradizionale greca ci ha abituati, era, originariamente, la divinità del rigoglio della natura<sup>110</sup>, che non poteva garantire fertilità se non a condizione di essere fertile ella stessa. Ippolito, allora, avrebbe rifiutato l'amore di Fedra non perché votato al celibato, ma perché già impegnato in una relazione con la dea, in un rapporto simile a quello che, come visto in *Serv. ad Aen.* 7, 761, si riscontra tra Afrodite e Adone<sup>111</sup>. Tracce di questa antica connotazione di Artemide e della sua controparte italica, la Diana di Nemi, vengono rilevate da Frazer<sup>112</sup> in alcuni riti che si svolgevano sia a Trezene che ad Aricia.

Limitandoci al versante italico, non può sfuggire una certa apparente contraddizione tra le caratteristiche a cui siamo soliti associare Diana tradizionalmente (castità, ripudio della famiglia, vita selvaggia a contatto con la natura) e le sfere di competenza che le venivano attribuite dai fedeli<sup>113</sup>. Ecco come, infatti, si rivolge a lei il coro dei giovani del carne 64 di Catullo:

Catull. 34, 5-16

O Latonia, maximi  
 magna progenies Iovi,  
 quam mater prope Deliam  
 deposit olivam,  
 montium domina ut fores  
 silvarumque virentium  
 saltuumque reconditorum  
 amniumque sonantum:  
 tu Lucina dolentibus  
 Iuno dicta puerperis,  
 tu potens Trivia et notho es  
 dicta lumine Luna.

<sup>109</sup> Vd. FRAZER 1906-15 I, 2, pp. 120ss.

<sup>110</sup> Parafrasando FRAZER 1906-15 I, 2, p. 129. La sua tesi è stata poi ampiamente dimostrata da più recenti studi, tra i quali si segnalano quelli di MONTEPAONE 1999 (in particolare, pp. 13ss.), GIUMAN 1999 (in particolare, pp. 236ss.) e VINCENTI 2010. Un po' diversa l'opinione di GREEN 2007, secondo il quale la natura originaria di Artemide sarebbe stata quella di divinità della caccia, dalla quale sarebbero poi discese tutte le altre funzioni.

<sup>111</sup> Su quest'aspetto insiste molto, in tempi recenti, GREEN 2007, pp. 122ss., mostrando come la figura stessa del giovane cacciatore all'inseguimento della preda sia sempre stata investita, nella mitologia antica, di chiare connotazioni erotiche. Non a caso lo studioso cita un passo dell'*Ars* (1, 259-60), in cui Ovidio, nominando il bosco di Aricia, afferma che proprio quel luogo casto e puro per eccellenza, pieno di donne che lì si recavano per i riti in onore di Diana, si prestava ad essere un territorio ideale di 'caccia' per i giovani in cerca di nuovi amori. Sul rapporto tra Diana e Virbio, molto simile a quello tra Venere e Adone, Green ritorna poi a pp. 141ss. e 209ss., sulla scorta di quanto già proposto alcuni anni prima da PODEMANN SORENSSEN 2000.

<sup>112</sup> Vd. FRAZER 1906-15 I, 1, pp. 28ss.

<sup>113</sup> Per un efficace riassunto delle principali caratteristiche di Diana Aricina, vd. DUMÉZIL 1977, pp. 355-9.

La divinità di Aricia viene indicata come protettrice delle partorienti anche nel *Carmen saeculare* e nell'ode a Diana di Orazio, dove apprendiamo che era usanza che le future madri invocassero tre volte il suo nome durante il travaglio:

Hor. *Carm. Saec.* 13-5

Rite maturos aperire partus  
lenis, Ilithyia, tuere matres  
sive tu Lucina probas vocari

Hor. *Carm.* 3, 22, 1-3

Montium custos nemorumque, Virgo,  
quae laborantis utero puellas  
ter vocata audis adimisque leto.

La protezione delle donne incinte<sup>114</sup> era un aspetto centrale del culto della dea<sup>115</sup>, che si riscontra anche nel rito più importante a lei dedicato, la processione delle fiaccole dalla città di Aricia al santuario di Nemi. La celebrazione ci è testimoniata sia da fonti letterarie che da ritrovamenti archeologici, come il reperto<sup>116</sup> che presenta un gruppo di fedeli che si recano verso il tempio di Diana con delle fiaccole in mano. L'usanza viene così descritta in Properzio, Ovidio e Stazio:

Prop. 2, 32, 3-10

Nam quid Praenesti dubias, o Cynthia, sortis,  
quid petis Aeaei moenia Telegoni?  
Cur ita te Herculeum deportant esseda Tibur?  
Appia cur totiens te via Lanuvium?  
Hoc utinam spatiere loco, quodcumque vacabis,  
Cynthia! Sed tibi credere turba vetat,  
cum videt accensis devotam currere taedis  
in nemus et Triviae lumina ferre deae.

Ovid. *Fast.* 3, 269-70

Saepe potens voti, frontem redimita coronis  
femina lucentes portat ab urbe faces.

Stat. *Sil.* 3, 52-60

Tempus erat, caeli cum torrentissimus axis

---

<sup>114</sup> Vd. MONTEPAONE 1999, p. 82 e GREEN 2007, pp. 135ss., secondo il quale tale prerogativa è da collegarsi con l'identificazione tra Diana e la Luna. Lo studioso riporta a questo proposito Cic. *nat. deor.* 2, 69, in cui si istituisce un collegamento tra il periodo della gestazione e le rivoluzioni lunari: [Diana] *adhibetur autem ad partus quod ii maturescunt aut septem non nunquam aut ut plerumque novem lunae cursibus, qui quia mensa spatia conficiunt menses nominantur.*

<sup>115</sup> Così come di Artemide (vd. GIUMAN 1999, pp. 242-4). Si noti solo che uno degli appellativi a lei dedicati era "Ilizia", perché, appena venuta alla luce, aveva aiutato sua madre stessa, Latona, a partorire Apollo. Per questo aspetto vd. GIUMAN 1999, pp. 196 e 200ss.

<sup>116</sup> Vd. GLYPTOTEK 1997, p. 72, n. 839.

incumbit terris ictusque Hyperione multo  
acer anhelantis incendit Sirius agros.  
Iamque dies aderat, profugis cum regibus aptum  
fumat Aricinum Triviae nemus et face multa  
consciis Hippolyti splendet lacus; ipsa coronat  
emeritus Diana canes et spicula terget  
et tutas sinit ire feras, omnisque pudicis  
Itala terra focis Hecateidas excolit idus.

Le fiaccole<sup>117</sup> starebbero ad indicare l'essenza e le funzioni della dea stessa, in quanto simbolo sia della luce della luna che di quella che i bambini vedono non appena vengono al mondo<sup>118</sup>.

Proprio in qualità di aiutante delle partorienti, il tempio di Diana era pieno di *ex-voto* portati in ringraziamento dalle assistite, come ci racconta Ovidio stesso nei *Fasti* (Ov. *Fast.* 3, 268, *posita est meritaie multa tabella deae*). Il dato sembra confermato dal ritrovamento di terrecotte votive nell'area del tempio di Diana a Nemi, dove è possibile osservare un gruppo di fedeli con un neonato in grembo e il capo velato<sup>119</sup>. Ugualmente, un paio di iscrizioni<sup>120</sup> rinvenute nella stessa area recano i ringraziamenti di una nutrice e di una madre alla dea, accompagnati dall'offerta di *ex-voto*. Numerosi reperti, poi, mostrano modellini di organi genitali maschili e femminili, rappresentazioni di donne incinte o accompagnate dal loro bambino, coppie sedute una accanto all'altra<sup>121</sup>.

Riassumendo, dunque, sembra che il culto di Diana ad Aricia si imperniasse attorno a una serie di rituali miranti a garantire la fertilità femminile e il felice compimento del parto. In questo contesto Virbio, sia che si voglia vedere in lui l'ancestrale amante della dea della fecondità<sup>122</sup>, sia che, in maniera più cauta, si ravvisi in lui solo una delle divinità minori del corteggio di Diana, protettore assieme

---

<sup>117</sup> FRAZER 1929, p. 71 suppone che nel tempio di Diana, similmente a quanto accade in quello di Vesta, fosse acceso un eterno fuoco, come lascerebbero intuire anche i ritrovamenti archeologici nel luogo. Sulle valenze della fiaccola vd. anche GIUMAN 1999, pp. 127-8, in cui si sottolinea come la torcia serva ad evocare la benevolenza della terra.

<sup>118</sup> Da qui l'appellativo di Lucina (Philarg. *ad Verg.* Ecl. 4, 10, *Lucina id est Diana, quae lucem nascentibus facit. Quae parturientibus lucem praebere creditur*), che così viene spiegato da Cic. *nat. deor.* 2, 27, 68-9: *eadem est enim Lucina itaque ut apud Graecos Dianam eamque Luciferam sic apud nostros Iunonem Lucinam in pariendo invocant [...] Diana dicta quia noctu quasi diem efficeret. Adhibetur autem ad partus*. In sostanza dunque, la greca Artemide verrebbe ad identificarsi contemporaneamente, in ambito latino, sia con Giunone che con Diana, denominate entrambe con lo stesso epiteto.

<sup>119</sup> Vd. GLYPTOTEK 1997, p. 160, n. 63.

<sup>120</sup> *ILLRP* nn. 81-2. Vd. anche FRAZER 1929, p. 71.

<sup>121</sup> Per dettagliate informazioni a riguardo, vd. FRAZER 1906-15 I, 1, p. 12 e DUMÉZIL 1977, pp. 355-6.

<sup>122</sup> Vd. FRAZER 1906-15 I, 2, pp. 128-9.

alla dea delle partorienti<sup>123</sup>, verrebbe a definirsi in modo totalmente differente rispetto alla sua controparte greca, quantomeno calandosi in quella che poteva essere l'ottica di Ovidio. Se è probabile, cioè, per quanto non dimostrabile con certezza, che anche Ippolito, ben lungi dall'essere il giovane sprezzante che conosciamo dal mito, avesse in realtà, in origine, un ruolo ben diverso accanto ad Artemide, si può però affermare con una certa sicurezza che una tale 'consapevolezza antropologica' fosse ben lontana dalla sensibilità di un Ovidio, e che il poeta si limitasse a lavorare con il materiale che la tradizione letteraria e iconografica gli aveva consegnato. È innegabile, quindi, che, quando Ovidio parla di Ippolito, è all'orgoglioso Ippolito di Euripide che pensa, all'adolescente casto che viene condannato dalla sua stessa purezza: ancora una volta, come già notato per Fedra, l'autore fossilizza Ippolito nella sua versione più tradizionale, non sembra interessato a proporre per lui un approccio diverso.

Non così, invece, quando ci accostiamo alla considerazione che Ovidio poteva avere in merito a Virbio. Tutto, nell'atmosfera del tempio di Aricia, rappresentava un inno al trionfo della vita: lo stesso Virbio lo era, e non è un caso che il santuario di Diana fosse celebre anche per i suoi poteri guaritori. Il ritrovamento di reperti archeologici rappresentanti *ex-voto* dalla forma di parti del corpo sembrerebbe indicare che, similmente a quanto accadeva in Grecia nel tempio di Esculapio, i graziati recassero come segno di riconoscenza alla dea statuette ricordanti l'arto o l'organo colpito da malattia e guarito<sup>124</sup>. Pare che Lucina fosse una sorte di doppio femminile di Esculapio, e che Ippolito potesse essere considerato, da questo punto di vista, come un caso estremo di guarigione, nonché il primo miracolato dell'intero santuario<sup>125</sup>. D'altronde, la testimonianza virgiliana lascia quasi intendere che anche Diana avesse partecipato attivamente, insieme con il figlio di Apollo, al risveglio del suo protetto (*Aen.* 7, 769, *Paeoniis revocatum herbis et amore Dianae*).

Nell'inscenare ad Aricia l'incontro tra Virbio ed Egeria, Ovidio sfrutta i poteri miracolosi e l'atmosfera di rigogliosa vitalità che si respiravano intorno al boschetto di Nemi per indirizzare la considerazione che il suo pubblico doveva avere nei confronti dell'eroe. Questo Virbio è Ippolito ma contemporaneamente non lo è più, è diventato un altro, un personaggio capace di rivolgersi con accenti di pietà ad Egeria

---

<sup>123</sup> Così ROSCHER VI, 330, WISSOWA 1912, p. 249, PAIRAULT 1969, p. 446.

<sup>124</sup> Per maggiori informazioni a riguardo, vd. GREEN 2007, pp. 19ss. e 235ss., VINCENTI 2010, p. 151.

<sup>125</sup> Vd. VINCENTI 2010, p. 153 e SILVESTRI 2007-2008, p. 101.

e di dare origine ad una progenie, come testimoniato nell'*Eneide*, nonché in un luogo di Silio Italico:

Sil. 4, 380-1

haud secus Egeriae pubes, hinc Virbius acer,  
hinc Capys, adsiliunt paribusque Albanus in armis.

Il passo parla della battaglia combattuta coraggiosamente da tre fratelli, figli di Egeria, uno dei quali porta curiosamente il nome di Virbio. Generalmente si sostiene<sup>126</sup> che l'autore avrebbe malamente interpretato i versi del poema virgiliano, sui quali è doveroso ritornare con maggiore attenzione:

Verg. *Aen.* 7, 761-4

Ibat et Hippolyti proles pulcherrima bello,  
Virbius, insignem quem mater Aricia misit,  
eductum Egeriae lucis umentia circum  
litora, pinguis ubi et placabilis ara Dianae.

I problemi nascono dal significato da attribuire a *mater* al v. 762, che così viene giustificato da Servio:

Serv. *ad Aen.* 7, 762

Mater autem propter Augustum dicit, qui fuerat ex Aricina matre [Atia] progenitus: ac si diceret: quae tanti auctor est generis.

Per il commentatore, dunque, Aricia starebbe ad indicare la città omonima, mentre l'epiteto che la accompagna si spiegherebbe sulla base delle origini aricine della madre di Augusto, ad indicare che la località era stata all'origine della famiglia dell'imperatore. La proposta interpretativa di Servio è stata smentita da Paratore<sup>127</sup>, che, commentando il passo dell'*Eneide*, ha sostenuto che Aricia fosse il nome di una ninfa e della sposa di Ippolito, dalla quale l'eroe avrebbe avuto Virbio<sup>128</sup>. Certo questo non serve a rendere ragione dei versi di Silio Italico, dove è Egeria, e non

---

<sup>126</sup> Così RE IX A, 1, 179.

<sup>127</sup> Vd. PARATORE 1981, pp. 217-8.

<sup>128</sup> Tale interpretazione si ritrova in Boccaccio che, in *Gen.* 10, 50, 3-4, sulla scorta di Teodonzio, afferma che Ippolito avrebbe fondato Aricia chiamandola col nome della moglie, e aggiunge: "Dice inoltre Teodonzio essere falso che Ippolito abbia condotto vita da celibe, ch'è anzi amò di segreto amore Ariccia, donna nobile dell'Attica, che egli chiamava Diana perché attendeva alla caccia; e diceva di venerare Diana; e dice Teodonzio che, per opera di quest'Aricea, egli fu guarito da Esculapio, mentre Teseo lo credeva morto". Pure Racine, nella sua *Fedra*, introduce un Ippolito innamorato della giovane Aricia. La singolare innovazione viene così giustificata nell'introduzione all'opera: "Aricea non è un personaggio inventato da me. Virgilio dice che Ippolito la sposò, e ne ebbe un figlio, dopo che Esculapio l'ebbe resuscitato. Ed ho anche letto in qualche autore che Ippolito aveva sposato e condotto in Italia una giovane ateniese di nobilissima nascita, che si chiamava Aricea, e che diede il suo nome a una piccola città d'Italia". Molto probabilmente l'autore si sta riferendo al testo di Boccaccio.

Aricia, la madre del figlio di Ippolito, ma getta un po' di luce sulla tipologia di figura alla quale pensavano i poeti latini quando parlavano di Virbio. Non era per niente strano – come sarebbe già stato avvertito da Servio, lontano ormai dai tempi in cui fioriva il tempio di Nemi – che il novello Ippolito desse vita a una discendenza nel Lazio.

Che dire, invece, di Egeria? In che rapporti stava la ninfa con il culto di Diana a Nemi? In primo luogo, anche la sposa di Numa sembra essere strettamente collegata ai rituali della nascita e all'assistenza delle partorienti<sup>129</sup>:

Fest. p. 77, 10

Egeriae nymphae sacrificabant praegnantes, quod eam putabant facile conceptam alvum egerere.

Come Diana, così Egeria era oggetto di culto da parte delle donne incinte, che la invocavano nella speranza di poter avere un parto non troppo doloroso<sup>130</sup>: proprio all'etimologia del verbo *egerere* (“spingere fuori”, “estrarre”, quindi, in senso traslato, “portare alla luce”, “far nascere”) il grammatico ricollega l'origine e il significato del nome della ninfa.

Molto evocativo, da questo punto di vista, è un luogo dei *Fasti*, nel quale Ovidio racconta come Silvia rimase incinta di Romolo (*Fast.* 3, 12ss.). Come già ricordato in precedenza, il re Numa aveva stabilito il culto delle Vestali presso la fonte di Porta Capena a Roma, dove usava intrattenere i suoi colloqui con la consorte. In conformità con quanto prescritto dal re, la vestale Silvia era andata ad attingere acqua per il tempio: qui si addormenta e viene violata nel sonno da Marte. Il concepimento di Romolo, dunque, avviene nel luogo sacro ad Egeria, dea del concepimento.

In questa funzione di protettrici delle nascite, Diana ed Egeria sembrano quasi confondersi<sup>131</sup>, e lo stesso si può dire per le capacità guaritrici della dea di Nemi: anche Egeria, infatti, non rappresenta altro che il simbolo delle fonti che scorrono nel territorio sacro a Diana, utilizzate dai fedeli per le loro virtù terapeutiche<sup>132</sup>.

---

<sup>129</sup> Dettagliate informazioni a riguardo in GREEN 2007, pp. 222-31.

<sup>130</sup> Vd. FRAZER 1906-15 I, 1, pp. 17ss.

<sup>131</sup> Vd. FRAZER 1906-15 I, 2, pp. 171ss.

<sup>132</sup> Così FRAZER 1906-15 I, 1, p. 19. Addirittura VINCENTI 2010, p. 153 ipotizza che anche ad Egeria, in virtù della sua natura di fonte dalle acque curative, debba essere attribuito un ruolo simbolico nel processo di resurrezione di Ippolito nel passo in cui Virgilio racconta che le venne affidato il giovinetto.



Non bisogna dimenticare, inoltre, che la figura della consorte di Numa viene associata, come visto precedentemente, a quella delle Camene, che, a partire dall'etimologia del loro nome (che rimanda chiaramente a *carmen*), sono generalmente considerate come la 'versione latina' delle Muse<sup>133</sup>. Tra le Camene particolarmente onorata era Carmenta, la madre di Evandro. Se si vanno ad esaminare le prerogative della dea nei testi che ce ne hanno conservata memoria<sup>134</sup>, si constata che esse sono molto simili a quelle di Egeria, in quanto entrambe sono divinità delle sorgenti e vengono designate come protettrici delle nascite e profetesse. Carmenta era addirittura patrona delle levatrici e veniva rappresentata con un'arpa, simbolo delle sue abilità divinatorie, delle quali si serviva per predire il futuro dei neonati. A lei era associata una festa, i *Carmentalia*, durante la quale era invocata da donne incinte e puerpere. Tutto lascia credere, dunque, che questo gruppo di ancestrali muse latine fosse tradizionalmente associato anche alla nascita e alla procreazione: Egeria, da questo punto di vista, ne è una perfetta rappresentante, ed è del tutto probabile che, nel mettere in scena una figura come la sua, Ovidio fosse consapevole del ruolo che la ninfa rivestiva nel *pantheon* delle divinità romane.

Tirando le fila del discorso fin qui condotto, in conclusione, sembra di poter affermare che esista una stretta correlazione tra l'ambientazione scelta da Ovidio per l'incontro tra Virbio ed Egeria e il bagaglio di associazioni storiche e culturali che ogni lettore del poema doveva portare con sé e richiamare alla mente quando ne sentiva parlare. Oltre che fulcro di un culto religioso molto sentito, infatti, il santuario di Diana *Nemorensis* costituiva il serbatoio di eventi capitali del passato<sup>135</sup> di Roma e la sua influenza crebbe ancora di più in età augustea, anche in virtù delle origini aricine della madre del *princeps*<sup>136</sup>. Tale importanza è documentata da prove evidenti, sia nella monetazione dell'epoca, che in svariati casi riprende lo stemma di

---

<sup>133</sup> Vd. FRAZER 1929, p. 87 e GREEN 2007, pp. 224-6.

<sup>134</sup> Liv. 1, 7, 8, Verg. *Aen.* 8, 336ss., Ov. *Fast.* 1, 462ss.

<sup>135</sup> Si rimanda ancora una volta a PASQUALINI 2006, GREEN 2007 e VINCENTI 2010 per la descrizione degli eventi nei quali, soprattutto in età monarchica, ma anche in età repubblicana, la lega di città facenti capo al tempio della dea di Nemi giocò un ruolo decisivo.

<sup>136</sup> Di tali origini – da alcune parti criticate come poco nobili – ci offre testimonianza Svet. *Aug.* 4, 2 e Cic. *Phil.* 3, 6, 15-6, dove Cicerone difende in tribunale Atia, oggetto delle critiche di Marco Antonio che voleva ostacolare l'ascesa di suo figlio al potere. Informazioni a riguardo in GREEN 2007, pp. 34ss. e 150ss., che sottolinea come intento dell'imperatore Augusto fosse quello di trasformare delle radici apparentemente umili e denigrabili in un motivo di vanto, anche attraverso l'ausilio della letteratura.

Diana *Triformis*<sup>137</sup>, sia nelle testimonianze offerte dagli oratori del tempo, sia, da ultimo, nelle rielaborazioni poetiche di un Virgilio e di un Ovidio, volte a risvegliare l'interesse intorno a un sito di così ampie e profonde suggestioni per la romanità.

Si tratta, in sostanza, di un luogo ricco di fascino evocativo, che è legato alla politica a favore del nuovo imperatore, ma che, insieme, allude alle ancestrali origini del popolo romano ed è connesso a rituali che presiedono alla nascita e all'esaltazione della vita. Qui Ovidio fa interagire due figure che sembrano quasi incarnare lo spirito del luogo, in quanto protettrici di quella stessa fertilità che lì vi si celebrava e genuine rappresentanti di una cultura tipicamente latina. L'oggetto del racconto che Virbio indirizza ad Egeria, però, è di tutt'altra natura: si tratta di un'arcinota storia d'amore e di vendetta, consumata in terra greca, raccontata senza alcuno spunto innovativo capace di suscitare l'attenzione e la partecipazione emotiva del lettore. Essa si contrappone, ancora una volta, alla rigogliosa cornice di un Lazio che si prepara ad accogliere le future glorie di Roma, risplendente del culto vitale di Diana e delle divinità minori a lei associate, teatro di incontri nuovi e mai attestati dalla tradizione come quello tra Egeria e Virbio.

## 5. Saggio di commento

### 5.1 Il regno e la morte di Numa: il dolore di Egeria

Antefatto del racconto di Ippolito ed Egeria è la breve descrizione del regno di Numa:

Ov. *Met.* 15, 479-84

Talibus atque aliis instructum pectora dictis  
in patriam remeasse ferunt ultroque petitum  
accepisse Numam populi Latialis habenas;  
coniuge qui felix nympha ducibusque Camenis  
sacrificos docuit ritus gentemque feroci  
adsuetam bello pacis traduxit ad artes.

---

<sup>137</sup> È databile al 43 a. C. un'emissione monetaria nella quale Alföldi nel 1960 riconobbe le fattezze di una triplice divinità, il cui culto si svolgeva in un recinto sacro e che sembra ormai sicuro, oggi, si possa identificare con Diana *Triformis*. Il conio monetario viene descritto con ricchezza di dettagli da VINCENTI 2010, pp. 36ss.: le tre divinità, unite tra di loro da una barra all'altezza del collo o della nuca, rappresenterebbero ciascuna uno degli aspetti o delle forme con cui Diana veniva venerata nel *lucus* a lei dedicato ad Aricia.

Il discepolo di Pitagora, di ritorno in patria<sup>138</sup> dopo il soggiorno a Crotone<sup>139</sup>, accetta le redini del potere (*accepit habenas*<sup>140</sup>) per volontà del popolo, e si dedica a una serie di riforme volte a dare un assetto stabile a una città che Romolo aveva reso avvezza a sanguinosi conflitti. Questi i meriti riconosciuti concordemente al re dalla tradizione, che Ovidio si limita a riassumere, riagganciandosi a quanto già detto nei versi iniziali del libro XV e riecheggiando gli *auctores* principali<sup>141</sup> che si erano dedicati alla figura del mitico legislatore. In particolare, il sintagma *gentemque feroci / adsuetam bello* sembra rievocare Liv. 1, 19 (*mitigandum ferocem populum armorum desuetudine*), mentre l'espressione *ulstroque petito*<sup>142</sup> – che si riferisce alla riluttanza con cui Numa, re ‘straniero’, avrebbe accettato il potere, offertogli spontaneamente dai Quiriti – è un dato sul quale insistono anche Plutarco, Dionigi di Alicarnasso e Cicerone<sup>143</sup>.

A Numa, sovrano restauratore della pace e rispettoso delle divinità – in contrasto col rozzo e bellicoso Romolo – , Ovidio avrebbe potuto concedere più attenzione, andando a delineare un ritratto che, in linea con quanto fatto dalla propaganda imperiale, elogiasse indirettamente nel suo operato quello di Augusto<sup>144</sup>, e mostrasse in atto quegli stessi principi che erano stati insegnati al futuro sovrano da Pitagora<sup>145</sup>.

<sup>138</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* nota come *remeo* sia verbo introdotto da Virgilio in epica, e sempre in contesti in cui si parla di un ritorno in patria.

<sup>139</sup> Negato invece per ragioni cronologiche sia da Liv. 1, 18, 2-4 che da Cic. *rep.* 2, 15, 28-30 e *de orat.* 2, 154. Per la questione, sulla quale si avrà modo di tornare, vd. BARCHIESI 1989, pp. 75-7, FEENEY 1999, pp. 22-3, MONELLA 2008, pp. 100ss., DEREMETZ 2013, p. 234.

<sup>140</sup> BÖMER 1986, p. 381 e HARDIE [2015] *ad loc.* notano che si tratta di una metafora usata per indicare il governo della cosa pubblica già a partire da Cicerone (*de orat.* 1, 226) e Lucrezio (2, 1095-6), ma diventata frequente a partire da Verg. *Aen.* 7, 600 ([*Latinus*] *rerum... reliquit habenas*).

<sup>141</sup> In particolar modo Livio 1, 18-21, dove Numa – proprio in apertura ai paragrafi a lui dedicati – viene descritto come un *consultissimus vir, inclita iustitia religioque*, ma anche Cicerone in vari luoghi del *De republica* (soprattutto in Cic. *rep.* 2, 13-4, nonché in 5, 3, dove si afferma *illa autem diuturna pax Numae mater huic urbi iuris et religionis fuit*). Lo stesso Virgilio in *Aen.* 6, 811 parla di Numa come di colui che *legibus urbem fundabit*.

<sup>142</sup> L'espressione si ritroverà, ai tempi di Adriano, in Flor. 1, 2: [*Numam*] *Curibus Sabinis agentem ulstro petiverunt ob inclitam viri religionem*. Si potrebbe trattare di una ripresa ovidiana, così come di una testimonianza dell'esistenza di un formulario ricorrente nella descrizione delle opere dei mitici re di Roma.

<sup>143</sup> Dion. Hal. *Ant. Rom.* 2, 60, 1, Plut. *Num.* 5, Cic. *rep.* 2, 13. Su questo aspetto vd. anche MONELLA 2008, pp. 87ss.

<sup>144</sup> Per quanto riguarda l'immagine di Augusto come nuovo Numa, vd. HINDS 1992, pp. 129ss., BARCHIESI 1994, pp. 162-65, NEWLANDS 1995, pp. 49 e 91-2, LITTLEWOOD 2002, pp. 176ss. e 186ss., LABATE 2003, p. 96, MONELLA 2008, pp. 1ss., GYÖRI 2013, pp. 97ss.

<sup>145</sup> Su questo aspetto si concentra HARDIE [2015] *ad loc.*, secondo il quale il governo istituito da Numa rispecchierebbe l'armonia e la pace predicati da Pitagora. Unica vistosa eccezione sarebbe costituita dall'introduzione dei sacrifici animali, sebbene, secondo lo studioso, non sia da escludere che *sacrificos ritus* siano le libagioni di vino e granaglie a cui Numa indirizza i Romani in *Fast.* 3, 283-4. Molto più scettico BARCHIESI 1989, pp. 78ss., secondo il quale “a Numa si deve se la religione romana ha come sua ossatura il sacrificio di animali” (p. 79), e il discorso di Pitagora deve perciò essere considerato come un fallimento.

Ciò che dovrebbe costituire il nucleo di interesse della narrazione, invece, si riduce, come spesso accade nel poema, ad anello di transizione verso il vero *focus* del racconto: la relazione con Egeria, che viene presentata come il centro e la fonte d'ispirazione del governo del re. È possibile notare, infatti, come l'intero periodo, dedicato alla sintetica menzione delle opere meritorie compiute dal sovrano, racchiuda nel centro, al v. 482, due sintagmi-chiave: *coniuge qui felix* e *ducibusque Camenis*. Per quanto riguarda il secondo, esso sottolinea come l'operato di Numa fosse guidato dalla saggia ispirazione delle Muse latine<sup>146</sup>, le Camene, tra le quali, in verità, si deve riconoscere la sola figura di Egeria. Era lei che la tradizione riportava unanimemente quale guida del re, e Ovidio non la respinge, ma la affianca, come si è visto, ad una credenza decisamente minoritaria. Scartando la tradizione che presenta Egeria come l'amante di Numa (o come un'invenzione di Numa stesso), il poeta si allinea a quella che la vede sua sposa legittima, e chiama la ninfa con un nome di cui abbiamo visto tutta l'importanza negli episodi precedenti: *coniunx*. Questo stesso termine, del resto, ricorre anche nel libro terzo dei *Fasti*, dove viene narrato il curioso episodio dell'incatenamento di Pico e Fauno ad opera di Numa e su consiglio di Egeria. Il sostantivo si incontra sia nella prima entrata in scena della ninfa in *Fast.* 3, 262 (*nympha, Numae coniunx, ad tua facta veni*) sia nella descrizione del personaggio come divinità delle acque e consigliera del re in 3, 275-6 (*Egeria est quae praebet aquas, dea grata Camenis. / Illa Numae coniunx consiliumque fuit*).

Rispetto ai *Fasti*, però, nel nostro testo il sostantivo dipende dall'attributo *felix*. Che un tale termine venga usato per descrivere la condizione di Numa è altamente significativo, perché l'aggettivo era uno degli epiteti che accompagnavano il nome di Augusto, e doveva suscitare una profonda risonanza nel pubblico del tempo. Numa, tuttavia, non è chiamato *felix* perché guida in modo saggio e illuminato il popolo di Roma, bensì perché può godere della vicinanza e dell'affetto di una sposa quale Egeria. La stessa *iunctura*, non a caso, compare in altri luoghi delle *Metamorfosi* per sottolineare la condizione invidiabile che accompagna coppie felici, unite nel vincolo del matrimonio. Un esempio calzante è costituito dall'episodio di Cefalo e Procri<sup>147</sup>, dove l'espressione ricorre in modo quasi martellante: una prima volta, in *Met.* 6, 681-

<sup>146</sup> Per HARDIE [2015] *ad loc.* ci potrebbe essere qui una velata allusione alla concezione secondo la quale sono i poeti i fondatori della vita civilizzata.

<sup>147</sup> Il valore esemplare di questa coppia come simbolo dell'amore corrisposto all'interno del vincolo matrimoniale è già stato messo in rilievo nel corso della presente trattazione. Si rimanda comunque a LABATE 1975, che puntualizza anche, a p. 109, come "*felix* sia una parola abbastanza compromessa in ambito coniugale".

2, laddove si accenna brevemente alla relazione tra i due sposi (*Cephalus te coniuge felix, Procri, fuit*); poi, in 7, 698, quando l'eroe ricorda la solida unione che lo legava alla consorte (*hanc mihi iunxit amor: felix dicebar eramque*); infine, in *Met.* 7, 799-803, allorché Cefalo si dichiara sposo felice perché amava Procri e ne era riamato:

Ov. *Met.* 7, 799-803

coniuge eram felix, felix erat illa marito:  
mutua cura duos et amor socialis habebat,  
nec Iovis illa meo talamo praeferret amori,  
nec, me quae caperet, non si Venus ipsa veniret,  
ulla erat; aequales urebant pectora flammae.

In simili contesti, il sintagma si ritrova anche in *Met.* 9, 333, allorché si dice che Driope *excipit Andraemon et habetur coniuge felix* e in 11, 266, dove è riferito a Peleo e Teti, un'altra coppia esemplare<sup>148</sup>: *felix et nato, felix et coniuge Peleus*. Sembra di poter dedurre che l'espressione fosse quasi formulare nella rappresentazione della felicità che deriva da un amore saldo e reciproco. Ecco spiegato come mai essa si ritrovi durante i festeggiamenti nuziali quale augurio agli sposi: così è usata in *Met.* 12, 217-8, in occasione del banchetto di Laodamia e Piritoo (*felicem diximus illa coniuge Pirithoum*). Non solo: a confermarne il valore, la *iunctura* è adoperata non solo dai personaggi che possono trarre vantaggio da uno *status* tanto beato, ma pure da quelli che lo invidiano ad altri o lo desidererebbero per sé: *felicem coniuge matrem!* è l'espressione con cui Mirra confessa la sua colpa alla nutrice in *Met.* 10, 422, mentre in *Met.* 7, 60-1 Medea medita di seguire Giasone, *quo coniuge felix / et dis cara ferar et vertice sidera tangam*.

Da questa breve carrellata di occorrenze si può intuire la complessità dei significati che si nascondono dietro ad una semplice formula: *felix coniuge* non è solo un amante felice, ma soprattutto un amante fortunato, perché è raro, almeno nel mondo delle *Metamorfosi*, godere del privilegio di essere corrisposti. Lo sapeva bene Vertumno in *Met.* 14, 641-2 (*sed enim superabat amando /hos quoque Vertumnus neque erat felicior illis*) prima dell'esito inaspettato delle sue *avances* a Pomona; non così Numa, il cui amore, per quanto possiamo dedurre dalla tradizione in nostro possesso, era ricambiato in modo spontaneo e naturale. È per questo che il re merita di essere chiamato *felix*.

---

<sup>148</sup> Come nota HARDIE [2015] *ad loc.*, Peleo e Numa vengono accomunati dallo stesso Ovidio in *Am.* 2, 17, 17-8: *creditur aequoream Pthio Nereida regi, / Egeriam iusto concubuisse Numae*. Lì la loro felicità non consiste solo nell'essere corrisposti, ma addirittura nell'essere corrisposti da una divinità.

Una caratteristica particolare, inoltre, rende la sorte del sovrano eccezionale rispetto a quella di tutti gli altri sposi felici già presentati nel corso del poema: egli può disporre della dedizione di Egeria per tutta la vita, ed esserne privato solo per il sopraggiungere naturale della morte in tarda età:

Ov. *Met.* 15, 485-7

Qui postquam senior regnumque aevumque peregit,  
exstinctum Latiaeque nurus populusque patresque  
deflevere Numam.

La lunga durata dell'esistenza di Numa, rivelata, nel verso d'apertura del periodo, dall'attributo *senior*, è ulteriormente rimarcata dalla concatenazione polisindetica degli accusativi *regnumque aevumque*, entrambi retti dal verbo *peragere*. Bömer<sup>149</sup> osserva che, se espressioni come *peragere aevum* sono piuttosto frequenti, non si può dire lo stesso di *peragere regnum*, che viene qui utilizzato da Ovidio ἀπὸ κοινοῦ, in sillessi<sup>150</sup>. Il motivo di questa stranezza linguistica va ricercato nella volontà di rimarcare con forza il beneficio eccezionale di cui può usufruire Numa in un contesto come quello delle *Metamorfosi*, dove quasi tutti i personaggi incorrono in amori sfortunati o di breve durata, e incontrano la morte secondo modalità eccezionali e stravaganti. Al mitico re, invece, è riuscito di portare fino in fondo (*per-agere*) il regno, la vita e, come si sottintende dal periodo precedente, l'amore. La serie delle sue fortune, però, non termina qui: Numa era stato tanto benvoluto da suscitare il cordoglio della gente tutta di Roma, nonché della sua sposa, quasi ad incarnare in sé l'immagine del successo pubblico e di quello privato. Da notare, per quanto riguarda il primo, il *tricolon* del v. 486. Se *populusque patresque* non può che richiamare alla mente la formula chiave con la quale veniva suggellato ogni decreto ufficiale del governo di Roma (*senatus populusque Romanus*<sup>151</sup>), la presenza delle donne latine (*Latiaeque nurus*) crea, nell'insieme, un curioso contrasto. L'accostamento è spiegabile se si considera che la componente femminile è spesso citata da Ovidio,

---

<sup>149</sup> BÖMER 1986, p. 382.

<sup>150</sup> Una simile si ritrova in *Met.* 13, 522, dove di Priamo si dice *vitam pariter regnumque reliquit* (vd. HARDIE [2015] *ad loc.*).

<sup>151</sup> Secondo BÖMER 1986, p. 382 e HARDIE [2015] *ad loc.*, la *iunctura* sarebbe una ripresa raffinata di *Aen.* 4, 682, laddove Didone, morente, rivolgendosi alla sorella, afferma: *exstincti te meque, soror, populumque patresque*. Se presente, il parallelismo potrebbe mettere in luce la differenza tra la sorte lieta destinata a Numa e quella di Didone, una regina che non è riuscita ad avere né un lungo regno né una lunga vita a causa di un amore infelice. HARDIE [2015] *ad loc.* rinvia anche ad un probabile contesto pastorale, come quello di Verg. *Ecl.* 5, 20-1 (*exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnin / flebant*), e osserva come la stessa *iunctura* compaia, a fine verso, in Verg. *Aen.* 9, 192, dove la collettività così si appella ad Enea (*Aenean acciri omnes, populusque patresque, / exposcunt*), un altro sovrano ed eroe, destinato, al contrario di Didone, a regnare a lungo accanto a Lavinia.

con simili espressioni, nelle descrizioni di riti e feste religiose<sup>152</sup>. Attraverso la menzione congiunta di donne, popolo e senato il poeta riesce a richiamare in modo pregnante, attraverso i loro concreti rappresentanti, gli ambiti di attività prevalenti dell'operato di Numa: la religione e lo stato. Non solo: la presenza del popolo, della donne e del senato rende manifesta la dimensione collettiva del lutto, e sembra quasi prefigurare – sebbene per occasioni differenti – l'analoga partecipazione di massa che accompagnava gli eventi più significativi in onore dell'imperatore nella Roma augustea: basti pensare ai rilievi dell'*Ara pacis*, o ad Hor. *Carm.* 3, 14, in cui il poeta descrive il ritorno di Augusto dalla Spagna soffermandosi sul corteo che lo accoglie.

Tuttavia, è sul cordoglio della sposa del re che si appunta l'attenzione del poeta. Abbandonata la figura di Numa, con la descrizione del ritiro di Egeria nel bosco di Aricia e la comparsa della figura di Ippolito, si entra nel vivo del racconto:

Ov. *Met.* 15, 487-96

nam coniunx urbe relictā  
vallis Aricinae densis latet abdita silvis  
sacraque Oresteae gemitu questuque Dianae  
impedit. A! Quotiens nymphae nemorisque lacusque  
ne faceret monuere et consolantia verba  
dixerunt! Quotiens flenti Theseius heros  
“siste modum” dixit, “neque enim fortuna querenda  
sola tua est. Similes aliorum respice casus;  
mitius ista feres. Utinamque exempla dolentem  
non mea te possent relevare – sed et mea possunt.

Con l'eccezionalità del proprio dolore, Egeria si distacca dal gruppo e cerca un isolamento fisico confacente al proprio *status* eccezionale: stilisticamente, ciò è sottolineato dal *nam* iniziale<sup>153</sup>, che permette di spostare l'attenzione dal lutto collettivo a quello di un singolo. Ancora una volta, inoltre, e a distanza di soli cinque versi, Ovidio, nel riferirsi ad Egeria, non la chiama per nome, ma impiega il termine *coniunx*, a rimarcare che il vincolo matrimoniale che unisce la coppia perdura anche dopo la scomparsa di uno dei due *partners*. *Felix* è veramente Numa! Nella sua storia il lettore del poema vede realizzato il sogno accarezzato da ogni amante elegiaco, quello di morire prima dell'amata e di cagionarne, con la propria scomparsa, le

<sup>152</sup> In *Fast.* 3, 243, ad es., nell'introdurre i riti in onore dell'arrivo della primavera, il poeta afferma che *tempora iure colunt Latiae fecunda parentes*. Poco sotto, al v. 247, si nomina il tempio dedicato a Giunone Lucina a *nuribus Latinis*. In *Fast.* 4, 133 sono chiamate così le donne latine invitate a prestare onori in favore di Venere.

<sup>153</sup> Quest'uso dell'avverbio è piuttosto comune nel poema, e si ritrova anche per evidenziare lo strazio del Sole alla perdita di Fetonte in *Met.* 2, 329 e di Anfione per i suoi figli in *Met.* 6, 271 (vd. HARDIE [2015] *ad loc.*).

esternazioni di dolore<sup>154</sup>. Ciò che un Properzio o un Tibullo possono solo vagheggiare diventa, per il secondo re di Roma, realtà:

Prop. 2, 13, 27-30

Tu vero nudum pectus lacerata sequeris,  
nec fueris nomen lassa vocare meum,  
osculaque in gelidis pones suprema labellis,  
cum dabitur Syrio munere plenus onyx.

Tib. 1, 1, 61-6

Flebis et arsuro positum me, Delia, lecto,  
tristibus et lacrimis oscula mixta dabis.

Quanto alla meta prescelta da Egeria, si tratta di una *silva* – meta prediletta dagli amanti infelici –, che segna il passaggio della ninfa dalla dimensione corale dell'*epos* tragico, a cui fino a poco prima era appartenuta, a quella individuale dell'*elegia*<sup>155</sup>. Se una simile ambientazione, dunque, marca il ripiegamento interiore del personaggio, bisogna sottolineare, però, che qui non si tratta di un bosco generico, come generico era stato il luogo delle peregrinazioni di Canente, ma di uno specifico: la foresta di Aricia. Sulle caratteristiche del luogo è già stato detto abbastanza nell'introduzione al presente episodio. Quello che in questa sede interessa sottolineare è che, in soli due versi (vv. 488-9), Ovidio riesce a riassumere in modo efficace le caratteristiche peculiari della regione: la sua ricca e folta vegetazione, che ne rende tutto il mistero e la segretezza; la sacralità del luogo, dedicato a Diana; la connessione dei riti in onore della dea con il mito di Oreste (v. 489, *Orestea Diana*<sup>156</sup>). Di più l'autore non ha bisogno di dire: del resto, il solo nome *Vallis Aricina*, in posizione chiave ad inizio verso, era già sufficiente ad innescare nel lettore una serie di rimandi legati alla storia e alle peculiarità del posto.

Sarebbe interessante riuscire a capire, a questo punto, in che rapporto cronologico<sup>157</sup> stiano il nostro testo e la descrizione del bosco di Aricia in *Fast.* 3, 263ss., premessa dell'episodio dell'incatenamento di Pico e Fauno. Se, come ritiene

---

<sup>154</sup> Si rimanda di nuovo a ROSATI 1992, pp. 75ss. e a quanto già argomentato in merito al funerale di Ifi.

<sup>155</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>156</sup> L'espressione, come nota BÖMER 1986, p. 383, è senza paralleli, anche se già in *Met.* 14, 331 abbiamo visto come Ovidio connettesse la Diana del luogo alla tradizione di Oreste (*Scythicae stagnum nemorale Dianae*).

<sup>157</sup> Si dedicherà una certa attenzione alla questione in seguito, laddove si riporterà per intero il testo dei *Fasti* e si cercherà di capire su quali basi è possibile azzardare un'ipotesi circa la sua collocazione cronologica (o quantomeno logica) rispetto alle *Metamorfosi*.



Bömer<sup>158</sup>, l'elaborazione dei *Fasti* fosse antecedente, l'autore, nel porre all'inizio del v. 488 il sintagma *Vallis Aricina*, potrebbe aver istituito un richiamo<sup>159</sup> a *Fast.* 3, 263-4, dove leggiamo: *vallis Aricinae silva praecinctus opaca / est lacus, antiqua religione sacer*. In un testo come nell'altro, comunque, le peculiarità del bosco di Nemi rimangono invariate: la *silva opaca* dei *Fasti* trova una corrispondenza semantica in *densis silvis* delle *Metamorfosi*, e la centralità dell'elemento religioso, sottolineata nell'opera elegiaca dal sintagma *antiqua religione sacer*, viene ripresa nel poema dal riferimento ai *sacra Dianae*. Le due componenti – fitta concentrazione boschiva e forte sacralità – si riducono, a ben vedere, ad un'unica realtà: quella della presenza di Diana, che, in quanto divinità cacciatrice, amava scegliere quali propri luoghi di culto aree che fossero protette da una densa vegetazione<sup>160</sup>.

È in un contesto di questo tipo, dunque, che Egeria trova riparo e si nasconde (*latet*), abbandonandosi a quelle esternazioni di dolore<sup>161</sup> che costituiranno la premessa della sua trasformazione<sup>162</sup> al termine dell'episodio, dove, con una sorta di struttura ad anello, il poeta tornerà ad occuparsi specificamente delle vicende che la riguardano. In questo passaggio, invece, oggetto dell'attenzione del poeta non è tanto, o non è più, il dramma vissuto dalla vedova di Numa, quanto, con un ulteriore slittamento del *focus* del racconto, la nuova 'finestra narrativa' che la sua presenza ad Aricia rende possibile: l'incontro con Ippolito, al quale Ovidio cede la parola all'improvviso, senza alcuna introduzione del personaggio e della sua storia, e senza che ne venga fatto il nome. L'eroe, infatti, fa il suo ingresso con una perifrasi, *Theseius heros*, come a sottolinearne la celata identità; è anche vero, però, che tale perifrasi è un'antonomasia<sup>163</sup>, e che il pubblico non doveva avere difficoltà a riconoscere l'identità del nuovo arrivato. La prima menzione di Ippolito, dunque, è ambigua e doppia come l'intero suo personaggio: da una parte lo si svela, dall'altra lo si nasconde.

<sup>158</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 385.

<sup>159</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 383.

<sup>160</sup> Così, infatti, vengono solitamente descritte le zone legate al culto di Artemide, o le foreste da lei frequentate, in vari passi del poema ovidiano. Vd., ad es., *Met.* 3, 155-6, dove con queste parole viene introdotta la valle sacra a Diana nella quale Atteone avrebbe scorto la dea nuda, meritandone la nota punizione: *vallis erat piceis et acuta densa cupressu / nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae*. Sempre in riferimento a Diana, si può rammentare anche il boschetto in cui viene ambientata la scena del disvelamento della colpa di Callisto in *Met.* 2, 165 (*densa niger ilice lucus*).

<sup>161</sup> Abbastanza curioso il commento di HARDIE [2015] *ad loc.*, che nota come sia fuori luogo che la sposa di un re che ha istituito riti religiosi non li rispetti nel momento del dolore.

<sup>162</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 383.

<sup>163</sup> Come sottolinea HARDIE [2015] *ad loc.*

Formalmente, tuttavia, l'entrata in scena dell'eroe è motivata dal desiderio di lenire il pianto e la disperazione di Egeria, come già avevano cercato di fare gli altri abitanti della foresta (*nymphae nemorisque lacusque*). Lo zelo con cui tali figure si adoperano nel manifestare la propria vicinanza alla vedova è espresso dall'avverbio *quotiens*, ripetuto da Ovidio stesso a distanza di due versi (vv. 490 e 492), prima in riferimento ai tentativi delle ninfe e poi a quelli del solo Ippolito, e ulteriormente amplificato dalla presenza del 'neoterico' *a!*<sup>164</sup>. Tanta enfasi non serve solo a conferire maggiore *pathos* alla scena, ma a sottolineare come Ippolito ed Egeria non si incontrarono una sola volta: in più occasioni l'eroe ebbe modo di rivolgerle parole di pietà, e sempre invano. La ripetizione insistita dello stesso atto rimarca la disperazione irrimediabile di Egeria, e sembra presagire già l'esito fallimentare del discorso che il lettore si appresta a leggere. Non a caso l'espressione *consolantia verba* si ritrova, praticamente identica, nell'episodio di Ceice ed Alcione:

Ov. *Met.* 11, 681-5

Percutit ora manu laniatque a pectore vestes  
 pectoraque ipsa ferit; nec crines solvere curat,  
 scindit et altrici, quae luctus causa, roganti  
 "nulla est Alcyone, nulla est" ait. "Occidit una  
 cum Ceyce suo. Solantia tollite verba!

Alcione, disperatasi per la morte del marito, la cui ombra gli è apparsa in sogno, non vuole sentire parole di consolazione per quanto è accaduto: non si può lenire un dolore grande come quello che si abbatte su chi ha appena perso il proprio compagno di vita. Come già riscontrato nel caso di *felix coniuge*, dunque, anche per quest'ultima occorrenza è possibile individuare rimandi lessicali puntuali tra il nostro episodio e quelli che esemplificano il modello dell'*eros* coniugale nel poema. Tali rimandi suggeriscono parallelismi precisi e indicano chiaramente l'orizzonte interpretativo entro cui iscrivere l'intero racconto.

La stessa considerazione può essere estesa anche all'analisi delle prime parole con cui si apre il discorso di Ippolito: *siste modum*. Sebbene non siano riscontrate altre occorrenze dell'espressione<sup>165</sup>, se ne può citare una analoga nell'episodio di Romolo ed Ersilia (*siste tuos fletos*). Il passo merita di essere riportato per intero:

<sup>164</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.* Lo studioso nota come *a quotiens*, all'interno del poema, si ritrovi solo in riferimento alle vicende di Callisto in *Met.* 2, 489-92, un episodio dal sapore marcatamente neoterico (così BARCHIESI 2005, p. 275): *A! Quotiens, sola non ausa quiescere silva, / ante domum quondamque suis erravit in agris! / A! Quotiens per saxa canum latratibus acta est / venatrixque metu venantum territa fugit!*

<sup>165</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

Flebat ut amissum coniunx, cum regia Iuno  
Irin ad Hersilien descendere limite curvo  
imperat et vacuae sua sic mandata referre:  
“o et de Latia, o et de gente Sabina  
praecipuum, matrona, decus, dignissima tanti  
ante fuisse viri coniunx, nunc esse Quirini,  
siste tuos fletus, et, si tibi cura videndi  
coniugis est, duce me lucum pete, colle Quirini  
qui viret et templum Romani regis obumbrat”

Una veloce lettura dei versi sopra riportati permette di rilevare una forte analogia tra la situazione di Egeria e quella di Ersilia. Entrambe consorti di un re di Roma, entrambe rimaste sole e incapaci di continuare a vivere senza il proprio compagno, sono soccorse da una divinità che le invita a frenare il loro dolore. Nel caso di Ersilia, però, Iri promette alla ninfa un ricongiungimento miracoloso con il defunto, che si realizza per mezzo dell'apoteosi concessa ad entrambi. Per Egeria, invece, l'invito a contenere la propria disperazione si basa su un consiglio del tutto razionale: *similes aliorum respice casus*. Il suggerimento di Ippolito si carica di un valore che va al di là della situazione contingente, chiamando in causa uno dei *topoi* più amati delle *consolationes*: quello di accostare i casi della persona dolente alle sciagure capitate ad altri per limitarne la portata e farne capire la relatività. A tale tradizione<sup>166</sup> si riferisce esplicitamente Ippolito nel momento in cui ricorda alla sposa di Numa che la sua situazione non è l'unica degna di cordoglio (*neque enim fortuna querenda sola tua est*) e che gli *exempla* altrui potranno costituire un lenimento alle sue lacrime (*mitius ista feres*). La fitta presenza di vocaboli afferenti al versante della sofferenza (*querenda, dolentem*) e a quello del sollievo dal dolore (*mitius feres, relevare*) rendono ancora più chiara la volontà di riprendere il modello delle *consolationes*.

Il lettore oramai esperto, però, sa che non c'è consolazione possibile (*solantia tollite verba, quotiens [...] consolantia verba / dixerunt*) nel confronto con le pene altrui (*neque enim fortuna querenda / sola<sup>167</sup> tua est*), né discorso di persuasione che possa risultare vincente: come non si può persuadere ad amare (si pensi ancora a Circe e Pico, o a Pomona e Vertumno), non si può persuadere a smettere di amare, o a soffrire di meno. Le prime parole di Ippolito, perciò, mostrano già la vanità del suo intervento, e ci fanno intuire l'esito della vicenda: i *similes aliorum [...] casus* che

<sup>166</sup> Vd. KASSEL 1958 (in particolar modo, pp. 70-1 per l'uso degli *exempla* in contesti consolatori) e NISBET-HUBBARD, pp. 279-81.

<sup>167</sup> Per il probabile gioco di parole tra *sola* e *consolantia*, vd. HARDIE [2015] *ad loc.*, che rimanda a Verg. *Aen.* 3, 660-1: *ea sola voluptas / solamenque mali*.

egli invita Egeria a considerare non saranno altro, per lei, che fatti estranei ed esterni al suo dolore: *aliena damna*, come verrà detto al termine dell'episodio.

I consigli di Ippolito, inoltre, si caricano anche di un valore metaletterario, perché non è solo la sposa di Numa colei che è invitata a guardarsi indietro (*respicere*), ma anche il lettore. Il confronto con gli episodi analoghi del poema lo indurrà ad una conclusione opposta rispetto a quella incoraggiata dall'eroe sul piano formale del racconto: l'impossibilità di influenzare i sentimenti, di ricondurre alla ragione chi ama (e soffre) con il solo utilizzo di un discorso. Ippolito, poi, non è un personaggio qualunque, bensì un esponente illustre della tradizione mitologica greca, che sceglie per destinatario del suo racconto una figura del mondo italico come Egeria. Andando oltre il mero piano narrativo, è possibile individuare un'ulteriore sfumatura di significato da attribuire a *respicere*: il verbo, infatti, indica l'atto di chi guarda all'indietro, verso un passato che può essere ora recuperato e fruito in nuove forme, e trasferito dalla Grecia all'Italia.

Ad una premessa tanto significativa dal punto di vista dell'operazione letteraria condotta dall'autore, segue l'esposizione delle vicende di Ippolito, che si apre con un'altra chiara allusione alla consapevole posizione di 'chi viene dopo' e può richiamarsi ad un patrimonio di saperi e conoscenze già noto ed acquisito:

Ov. *Met.* 15, 497-500

Fando aliquem Hippolytum vestras si contigit aures  
credulitate patris, sceleratae fraude novercae  
occubuisse neci, mirabere vixque probabo,  
sed tamen ille ego sum.

Come è già stato sottolineato<sup>168</sup>, ciò che rende originale questo passo e ne rivela la raffinata rielaborazione formale è la constatazione che i fatti della morte di Ippolito vengono raccontati dall'eroe stesso nelle nuove vesti di Virbio: si tratta di un *unicum* all'interno della storia letteraria del mito<sup>169</sup>, che manifesta l'inesauribile intento ovidiano di rielaborare eventi noti da punti di vista diversi, insoliti e curiosi.

Tuttavia, non è solo in questo che risiede l'interesse del discorso di Ippolito. Innanzitutto, al v. 497, la formula *contingere aures*<sup>170</sup> sembra caricarsi di un doppio significato. Rimanendo all'interno del piano del racconto, le cautele espresse da

---

<sup>168</sup> Vd. BÖMER, 1986, p. 385, SEGAL 1984, p. 314 e BARCHIESI 1994, p. 250.

<sup>169</sup> In Seneca la morte del giovane tornerà ad essere narrata dal tradizionale *nuntius* (vd. DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007, pp. 26ss).

<sup>170</sup> Per questo modo di introdurre un racconto da parte di un narratore interno, vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

Ippolito, ben rappresentate dalla posizione a inizio verso di *fando* e *aliquis*<sup>171</sup>, si giustificano considerando che le vicende dell'eroe potevano essere giunte nel Lazio primitivo solo per via orale, e di certo non per mezzo delle opere degli autori greci e latini: Virbio presume di essere noto anche in territorio italico, dunque, ma non ne può essere sicuro. Su un piano metaletterario, invece, l'autore si rivolge quasi scherzosamente ai suoi lettori<sup>172</sup>, che di certo conoscevano bene sia le tragedie di Euripide e Sofocle sia le riprese del mito effettuate recentemente da Virgilio e da Ovidio stesso nelle *Heroides*.

Che un tale bagaglio culturale venga presupposto, appare evidente già quando Ippolito, introducendo la sua storia, nomina le cause della propria rovina: la credulità di Teseo e l'inganno della matrigna. Per quanto riguarda il primo aspetto, si tratta di un elemento della saga che appartiene alla tradizione della vicenda già a partire dal testo di Euripide<sup>173</sup>. Per quanto riguarda il secondo, in *fraude novercae*, a cui segue nel verso seguente il verbo *occubuisse*, non è possibile non notare un chiaro parallelismo con Verg. *Aen.* 7, 765-6, dove si legge *arte novercae / occiderit*. Sia la scelta delle parole che la loro posizione a cavallo di due esametri rendono evidente la ripresa diretta del testo virgiliano. Più difficile è riuscire a stabilire, come già accennato, il rapporto cronologico con i luoghi dei *Fasti* che si occupano della vicenda. Anche in *Fast.* 6, 737-8 il mito di Ippolito viene menzionato rievocando brevemente il comportamento credulo di Teseo e la passione di Fedra, nonché la fama<sup>174</sup> che accompagna la storia (*notus amor Phaedrae, nota est iniuria Thesei; / devovit natum credulus ille suum*). In entrambi i testi, dunque, caratteristica principale degli eventi narrati sembra essere quella della loro notorietà, che non ne rende necessaria una trattazione esauriente e che può fare appello alle conoscenze del lettore. Del resto, proprio la rinomanza del mito permette all'autore di sviluppare col suo pubblico un discorso metaletterario che va al di là della semplice ripetizione di

---

<sup>171</sup> La genericità di tali espressioni si accorda bene all'identità fluida di Ippolito (HARDIE [2015] *ad loc.*).

<sup>172</sup> L'osservazione già in BÖMER 1986, p. 386. Tuttavia, lo studioso sbaglia nel ritenere che Ovidio, scrivendo *vestras aures* al posto di *tuas aures*, uscirebbe dalla finzione narrativa, quasi tradendosi: anche se Ippolito si rivolge alla sola Egeria, l'utilizzo del plurale si spiega facilmente immaginando nella ninfa una rappresentante del popolo laziale alle cui conoscenze l'eroe si appella.

<sup>173</sup> Eur. *Hip.* 1192-3: αἰσθοῖτο δ' ἡμᾶς ὡς ἀτιμάζει πατῆρ / ἦτοι θανόντας ἢ φάος δεδορκότας ("e capisca mio padre di avermi fatto torto tanto se muoio quanto se continuo a vedere la luce").

<sup>174</sup> Per questo aspetto vd. HARDIE [2015] *ad loc.*, che nota giustamente come la Credulità sia uno degli abitanti della casa della Fama in *Met.* 12, 59. Per considerazioni più ampie sul concetto di fama, vd. HARDIE 2012 e quanto si è argomentato in merito alla fama di Circe.

un patrimonio di saperi già acquisito, come si riscontra nel periodo *mirabere vixque probabo / sed tamen ille ego sum*.

La dichiarazione di Ippolito si presta ad alcune interessanti osservazioni. In primo luogo, è da notare *mirari*, sottile allusione a quella ‘legge del *mirum*’ che, come affermato da più parti<sup>175</sup>, reggerebbe l’architettura delle intere *Metamorfosi*. Scopo precipuo del poeta sarebbe quello di suscitare la sorpresa e la meraviglia di chi legge di fronte al continuo e instancabile succedersi delle strabilianti trasformazioni descritte. Ciò viene realizzato attraverso un racconto di tipo immaginifico, reso quasi visivo e spettacolare, che invita il pubblico ad assumere l’atteggiamento di un uditorio a teatro. Tale poetica, ovviamente, non viene formulata esplicitamente, ma emerge nel ricorrere quasi puntuale di vocaboli afferenti all’ambito semantico della meraviglia, allorché un personaggio è descritto nell’atto di stupirsi di fronte a un evento prodigioso, vissuto personalmente o sentito raccontare. Questo è per l’appunto il caso che si verifica qui: nel momento stesso in cui Egeria si trova ad ascoltare la storia di Ippolito, dismette i panni di membro attivo nella narrazione ed assume quelli del lettore. Il suo interlocutore, al contrario, prendendo in mano le redini del racconto, ne diventa il regista: quasi come *alter ego* di Ovidio, prevede che ciò che riferirà indurrà lo sbigottimento e l’incredulità della ninfa (tale è la reazione che si presume nel pubblico), ma che, seppure con grande fatica (*vixque probabo*), riuscirà infine a convincerla e a provare di essere veramente il famoso Ippolito della tradizione (*ille ego sum*). Nel nostro particolare contesto, poi, il proposito di Virbio/Ovidio non si limita a riuscire a disorientare e infine a persuadere il lettore, perché, come già ricordato poco fa, il poeta ha a che fare qui con le vicende di una figura del mito greco che testimonia il proprio passaggio ‘al mondo italico’. La conquista e la reinterpretazione del passato greco in chiave latina sono la vera sfida che l’autore lancia al suo pubblico, e il suo obiettivo è dimostrare l’avvenuta fusione delle due realtà, quella greca e quella romana: *ille ego sum*.

Se si vanno ad esaminare rapidamente i luoghi più significativi in cui la *iunctura* compare in Ovidio, si scopre che essa – identica o leggermente variata – ricorre in passi in cui il riconoscimento della propria identità avviene nella forma dell’ammissione di uno stato totalmente nuovo rispetto a quello che si riteneva o era

---

<sup>175</sup> Numerosi i contributi a riguardo. Tra questi, si ricordano ROSATI 1983 e WHEELER 1999.

ritenuto il proprio nel passato<sup>176</sup>. *Iste ego sum*, per esempio, è la frase con cui Narciso riconosce se stesso nell'immagine dell'amato (*Met.* 3, 463), mentre *ille ego sum* sono le parole usate dal Sole nel passaggio in cui, abbandonato l'aspetto della madre di lei, rivela la sua vera identità a Leucotoe prima di violarla (*Met.* 4, 226). L'espressione si incontra frequentemente anche nelle opere dell'esilio, dove il poeta deve prendere atto del cambiamento avvenuto nella propria vita dai tempi felici di Roma a quelli tristi dell'esilio: *ille ego qui fuerim* è la formula d'apertura di *Trist.* 4, 1, in cui Ovidio ripercorre brevemente la propria biografia; in *Pont.* 1, 2, 33-4, invece, si legge *ille ego sum lignum qui non admittar in ullum; / ille ego sum frustra qui lapis esse velim*. Tali parallelismi ci permettono di capire come *fama* e *credulitas*, concetti nominati da Ippolito in riferimento alla propria 'vita precedente', siano validi anche e soprattutto per la sua nuova vita, per la sua nuova identità: Ippolito, la cui triste fama è stata segnata dalla credulità del padre alle menzogne di Fedra, si appella ora alla credulità del lettore<sup>177</sup> per convincerlo della straordinarietà degli eventi che gli sono capitati, e rendere così degna di fede la sua nuova fama quale Virbio. Si assiste, perciò, al procedimento opposto a quello che si era visto nel caso di Circe e Canente: se lì un personaggio inventato si era impadronito della fama e dell'identità di una famosa protagonista della mitologia greca, qui, invece, un famoso protagonista della mitologia greca dimostra di poter essere un altro, di poter avere una nuova e più lieta fama nel territorio d'adozione, il Lazio. Quella possibilità che era stata negata a Circe diventa operativa per Ippolito: i personaggi greci chiedono asilo in Italia e ne vengono trasformati, adattati al nuovo contesto, reinventati.

Nonostante avesse più volte tentato di consolare la vedova (*quotiens*), soltanto ora il novello dio ha avuto la possibilità di trattenerla il tempo sufficiente per introdurre se stesso e la sua storia. Come tale storia vada a coincidere, nell'ottica di Virbio, con la definizione della propria personalità, risulta chiaro dal modo in cui egli, senza soluzioni di continuità, passa dalla presentazione di se stesso al racconto delle proprie vicende:

Ov. *Met.* 15, 500-5

sed tamen ille ego sum. Me Pasiphaeia quondam  
temptatum frustra patrium temerare cubile,

<sup>176</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*, che ritiene come la generale attenzione che Ovidio riserva a questioni di identità in cambiamento si possa caricare qui anche di una sfumatura di genere: questo Virbio pastorale deve dimostrare di essere lo stesso Ippolito della tragedia.

<sup>177</sup> Vd. BARCHIESI 1994, p. 250.

quod voluit, finxit voluisse et crimine verso  
(indiciine metu magis offensane repulsae?)  
damnavit, meritumque nihil pater eicit urbe  
hostilique caput prece detestatur euntis.

La struttura del v. 500 si rivela di per se stessa significativa per cogliere il collegamento stabilito tra storia e identità personale. In posizione centrale troviamo, infatti, le parole *ego sum me*. Le prime due appartengono, come si è appena visto, all'affermazione *ille ego sum*, con la quale Virbio ha appena rivendicato di essere Ippolito; la terza, invece, fa già parte del racconto, ovvero del lungo periodo in cui viene riassunta in modo efficace la passione di Fedra, la sua proposta al figliastro, l'accusa a Teseo e la decisione del re di Atene di bandire il giovane dalla città. Da notare che questo *me* in posizione iniziale costituisce l'oggetto di una serie di azioni compiute da altri. Se Ippolito, dunque, è il protagonista di quanto viene narrato, contemporaneamente si presenta come una figura del tutto passiva: è la matrigna che si propone e si vendica, è il padre che decreta la condanna del figlio innocente.

Per quanto riguarda la presentazione di Fedra, invece, è da sottolineare come ella venga significativamente nominata subito dopo *me* e prima di *quondam*, che relega i fatti narrati ad un tempo ormai lontano, concluso. La regina, tuttavia, non è chiamata con il suo nome, bensì con l'epiteto *Pasiphaeia*. Secondo Bömer<sup>178</sup> tale scelta sarebbe motivata dalla volontà di Ippolito di non pronunciare quello che egli considera una sorta di nome *taboo*. Più convincente appare la seconda motivazione addotta dallo studioso<sup>179</sup>, ovvero che l'*hapaxlegomenon* permetterebbe all'autore di rievocare la famigerata discendenza di Fedra da Pasifae, che, come racconta Ovidio stesso in *Ars* 1, 295ss.<sup>180</sup>, aveva osato nascondersi all'interno del simulacro di una giovenca pur di soddisfare la sua insana passione nei confronti di un toro. Di una simile, sfrenata amante, assurta tradizionalmente a simbolo della proverbiale libidine delle donne cretesi, Fedra era figlia<sup>181</sup>. Da qui si spiega il persistere in lei di una sorta di colpa originaria, di una propensione ereditaria ad amori illeciti e furiosi. Il motivo, che nel mondo latino verrà sfruttato soprattutto da Seneca, era già presente in Euripide:

---

<sup>178</sup> BÖMER 1986, p. 387.

<sup>179</sup> Di questo avviso già HAUPT-EHWALD 1966, p. 461 e, recentemente, HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>180</sup> Nel riferire la storia di Pasifae, Ovidio sottolinea sia il lato vendicativo della regina, raccontando come ella avesse immolato le viscere delle giovenche sue rivali (vv. 319ss.), sia la sua natura infida ed ingannatrice, che si rivela nell'inganno ordito all'amato (vv. 325ss.). Notevoli le analogie con il carattere che avrebbe dimostrato la figlia Fedra.

<sup>181</sup> Un procedimento analogo, come riscontrato da CASALI 1996, pp. 2ss., si può riscontrare in *Ov. Her.* 4, 2, dove Fedra si introduce ad Ippolito con la perifrasi *Cressa puella*.



Eur. *Hip.* 337-43

{Φα.} ὦ τλήμων, οἶον, μήτερ, ἠράσθης ἔρον.  
{Τρ.} ὄν ἔσχε τάυρου, τέκνον; ἢ τί φῆις τόδε;  
{Φα.} σύ τ', ὦ τάλαιν' ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ.  
{Τρ.} τέκνον, τί πάσχεις; συγγόνους κακορροθεῖς;  
{Φα.} τρίτη δ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι.  
{Τρ.} ἔκ τοι πέπληγμαι· ποῖ προβήσεται λόγος;  
{Φα.} ἐκεῖθεν ἡμεῖς, οὐ νεωστί, δυστυχεῖς.

**Fedra:** Povera madre mia, che razza di amore il tuo!

**Nutrice:** Parli del suo amore per un toro? O no?

**Fedra:** E tu, Arianna, misera sorella mia, sposa di Dioniso...

**Nutrice:** Ma cosa ti succede? Stai denigrando la tua famiglia!

**Fedra:** E la terza infelice sono io, che sto morendo.

**Nutrice:** Sono del tutto sottosopra: dove va a parare il tuo discorso?

**Fedra:** Non sono recenti le mie sventure: vengono da laggiù.

Sen. *Phaedr.* 113-4

Fatale miserae matris agnosco malum:  
peccare noster novit in silvis amor.

Sen. *Phaedr.* 124-8

Stirpem perosa Solis invisi Venus  
per nos catenas vindicat Martis sui  
suasque, probris omne Phoebeum genus  
onerat nefandis: nulla Minois levi  
defuncta amore est, iungitur semper nefas.

Nelle *Heroides* anche Ovidio non si dimentica affatto di inserire questo tema, che pure viene ad essere interpretato dalla regina innamorata in modo del tutto diverso rispetto a quanto si legge nell'opera euripidea e in Seneca. Ben lungi dal considerarla un disonore, Fedra rivendica quasi orgogliosamente la propria discendenza e si propone di non essere da meno né della sorella, che per amore di Teseo si era fatta complice dell'uccisione del Minotauro, né della madre:

Ov. *Her.* 4, 57-62

Pasiphae mater, decepto subdita tauro,  
enixa est utero crimen onusque suo.  
Perfidus Aegides, ducentia fila secutus,  
curva meae fugit tecta sororis ope.  
En, ego nunc, ne forte parum Minoia credar,  
in socias leges ultima gentis eo!

È possibile ora capire quale complessità di rimandi e allusioni si nasconda dietro all'indicazione di Fedra mediante il nome di Pasifae, e in quale direzione tale menzione orienti il lettore nella considerazione del personaggio. Quello che leggiamo

dopo, del resto, non va che a confermare una simile interpretazione. Il v. 501 si apre con *temptatum*. La forma verbale sottolinea ancora una volta la passività di Ippolito e l'intraprendenza della matrigna<sup>182</sup>, che non ha scrupoli a proporre al concupito di violare il letto paterno (*patrium temerare cubile*). Per quanto riguarda il significato di *temptare*, si ricorderà che il vocabolo ha una connotazione erotica, le cui occorrenze nella poesia elegiaca sono numerose<sup>183</sup>. In questo caso, esso appare accompagnato da *frustra*, con il quale Ippolito rende noto il proprio rifiuto. L'audacia della dichiarazione di Fedra (*temptatum*) e i suoi esiti negativi (*frustra*) rimandano ad un modello che il lettore delle *Metamorfosi* si è appena lasciato alle spalle: quello di Circe. Si ricordi la scena in cui Glauco rifiuta la figlia del Sole:

Ov. *Met.* 14, 37-9

talia temptanti "prius" inquit "in aequore frondes"  
Glaucus "et in summis nascentur montibus algae,  
sospite quam Scylla nostri mutantur amores".

Le parole che Ippolito dovette rivolgere alla matrigna si possono immaginare simili a queste, piene dello stesso risentimento e suggellate dalla stessa professione di fedeltà nei confronti di un'unica amante: in questo caso, Diana. In un solo verso, quindi, Ovidio è riuscito a richiamare alla memoria del lettore un modello femminile che il suo pubblico ormai conosceva bene, quello di una donna che si innamora, si dichiara e viene respinta.

Esaurito il 'preambolo' che porta allo scatenarsi della tragedia personale del figlio di Teseo – l'amore, la dichiarazione, il rifiuto –, il pubblico ovidiano, che ha ancora in mente la figura di Circe, sa che cosa aspettarsi: la vendetta. Ecco allora una Fedra che, rovesciando sul figliastro le proprie colpe (*crimine verso*<sup>184</sup>), lo accusa di aver voluto quello che lei stessa aveva desiderato (*quod voluit, [...] voluisse [...] damnavit*). A questo punto è necessario affrontare una questione testuale che riguarda il v. 502, per il quale la tradizione testimonia due lezioni: *infelix voluisse* e *finxit voluisse*. Se Tarrant è per la seconda variante, Bömer e Anderson propendono

---

<sup>182</sup> Non così è da intendere la costruzione della frase secondo HARDIE [2015] *ad loc.* Lo studioso ritiene che si debba porre una virgola dopo *frustra*, di modo che *temerare* risulti dipendente da *voluisse* e non da *temptatum*.

<sup>183</sup> Vd. PICHON 1902, p. 276 e BÖMER 1986, p. 387.

<sup>184</sup> Probabilmente lo scolio a Pers. 6, 56 già menzionato sopra (*noverca verso crimine ultro apud Theseum maritum accusavit*) dipende da questo passo, anche perché BÖMER 1986, p. 387 sottolinea come del modulo *crimen vertere* non si riscontrino altre occorrenze oltre al presente luogo ovidiano. Per HARDIE [2015] *ad loc.* la *iunctura* potrebbe forse essere una variazione di Verg. *Aen.* 7, 777 (*versoque ubi nomine Virbius esset*).

per la prima, mentre Hardie soppesa i pro e i contro di ognuna. Secondo lo studioso tedesco<sup>185</sup>, in particolare, *finxit* (o *finxit*) sarebbe da considerarsi come il tardo tentativo di qualche copista di rendere più perspicuo il senso di un passo non del tutto chiaro. L'aggettivo *infelix*, invece, sarebbe da preferire in quanto *lectio difficilior*, e dovrebbe essere inteso nel significato di *scelestus, mala*: a conferma di tale ipotesi, Bömer riporta il caso di *Met.* 8, 480, dove questo è il significato da attribuire alla parola in riferimento ad Altea che si accinge a bruciare il tizzone che porterà la morte al figlio Meleagro. Hardie<sup>186</sup>, invece, pur appoggiando le considerazioni di Bömer, nota come *damnare* con l'infinito, nell'accezione di "accusare con successo", non abbia altre attestazioni.

Per quanto difficoltosa possa essere la scelta tra le due lezioni, *infelix* sembra essere quella capace di conferire al testo una maggiore ricchezza di significato. In primo luogo, infatti, l'attributo serve a sottolineare l'ammorbidimento avvenuto nel giovane in seguito alla deificazione, quasi che egli non provasse più odio nei confronti della donna che aveva provocato la sua rovina ma, pur condannandola, la compatisse. In secondo luogo, poi, l'aggettivo connetterebbe il racconto di Ippolito con la cornice dello stesso: se Numa è *felix* perché ha avuto il privilegio di avere una vita coronata dal successo sia nell'ambito pubblico che in quello privato, Fedra, pronta a tradire il consorte per inseguire un amore illecito senza alcuna probabilità di successo, è destinata a vedere frustrate le proprie speranze. In gioco non ci sarebbe altro che la nota contrapposizione tra un modello di unione felice, basata sulla saldezza del reciproco trasporto, e quello di una passione furiosa e unilaterale, dove le aspettative dell'uno non coincidono con i desideri dell'altro. Ciò è reso molto bene, dal punto di vista stilistico, dal poliptoto *voluit voluisse*, nel quale la ripetizione dello stesso verbo con soggetti differenti sottolinea efficacemente lo scarto esistente tra la volontà di Fedra e quella di Ippolito.

Per quel che riguarda la menzogna architettata dalla matrigna, il v. 503 è interamente occupato da un'interrogativa: la motivazione che portò Fedra a formulare la falsa accusa sarebbe stata la paura di venire scoperta o la rabbia per il rifiuto subito? La parentesi viene considerata da Bömer<sup>187</sup> atipica e probabilmente spuria. Più probabile pensare che questa sia una spia delle frequenti intrusioni

---

<sup>185</sup> Vd. BÖMER 1986, pp. 387-8.

<sup>186</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>187</sup> BÖMER 1986, p. 388. Egli non crede, però, che si possa trattare di un modulo teso a rendere meglio l'alta tensione emotiva della scena.

dell'autore, che non rinuncia mai a compendiare nel testo le informazioni divergenti che la tradizione gli offriva, come a voler nuovamente ricordare al suo pubblico che raccontare una storia significa selezionare dei dati e scartarne degli altri<sup>188</sup>. Ogni mito – lo si è visto con Circe – presenta un'impalcatura essenziale, pochi dati di fatto su cui si regge la struttura dell'edificio, ma anche tanti spazi vuoti che la tradizione letteraria successiva ha cercato di andare a riempire nei modi più diversi. Tali spazi vuoti, a volte, possono essere costituiti dai motivi<sup>189</sup> che hanno portato determinati caratteri ad agire come sappiamo che hanno agito: una procedura di questo tipo si è osservata in *Met.* 14, 25-7, quando, ancora con un inciso, Ovidio si era chiesto quale potesse essere stata la causa della spiccata propensione erotica di Circe.

Il caso di Fedra, da questo punto di vista, appare emblematico: è noto che ella si sia resa colpevole della falsa delazione a Teseo, ma perché lo ha fatto? Lavorando su questo dato, Euripide è riuscito, nel secondo *Ippolito*, a riabilitare la figura della regina, chiamandone in causa la volontà di proteggere i figli dal disonore che la scoperta di una simile passione avrebbe gettato su di loro. Ovidio, dal canto suo, non allude a nulla di tutto ciò – il solo accenno ad un'eventualità del genere l'avrebbe portato a discostarsi dalla versione di Fedra come amante furiosa e ad avvicinarsi a quella dell'*Incoronato* – ma, pur mostrandosi incerto tra due delle alternative che la tradizione gli prospetta, sceglie quella di un'eroina accecata dall'amore e per nulla pentita, seppure degna di compassione (si pensi all'*infelix* di poco prima).

Che un collegamento con Circe fosse voluto, e che la vendetta sia qui il vero movente del tradimento di Fedra, lo rivela, del resto, il testo stesso. Innanzitutto, in un'interrogativa retorica, il secondo elemento ha sempre più peso del primo, ed è di solito l'opinione condivisa da chi pone la domanda; in secondo luogo, *offensa repulsa* si ritrova anche in *Met.* 14, 42, nella stessa posizione a fine verso, per indicare la reazione di Circe al rifiuto di Glauco.

In contrasto con quanti ne hanno postulato l'inutilità o l'inautenticità, il v. 503 fornisce, in sintesi, un indizio importante sul modo di procedere dell'autore di fronte a tradizioni contrastanti e si rivela un ottimo esempio della capacità ovidiana di indirizzare il lettore in modo sottile e astuto verso la 'via giusta' nell'interpretazione del personaggio o della storia presentati.

---

<sup>188</sup> Si rimanda all'introduzione, nonché ai già citati studi di BARCHIESI 1986, 1987, 1993 e LABATE 1991, 2010a e 2012a.

<sup>189</sup> Vd., a questo proposito, le osservazioni di CASANOVA 2007, pp. 7-8.

Con il verbo *damnavit*, all'inizio del v. 505, si chiude la parte del periodo e della narrazione dedicata a Fedra. Su di lei Virbio non ha bisogno di dire di più, e si può concentrare sul secondo responsabile della propria sciagura: Teseo. Interessante sottolineare come anche il re di Atene non sia menzionato nel racconto con il proprio nome, bensì attraverso il ricorso al sostantivo *pater*. La scelta del vocabolo ha un forte impatto emotivo – è proprio il padre dell'eroe che ne decreta la morte – e rivela la volontà di non chiamare i personaggi per nome, bensì attraverso vocaboli che ne mettano in luce i legami di parentela reciproci e rovinosi: Fedra porta in sé la colpa della madre, Ippolito deve scontare l'errore del padre.

Al decreto di espulsione dalla città<sup>190</sup> e alla maledizione lanciata da Teseo sul figlio sono dedicati solo due versi, nei quali Ippolito continua la rappresentazione della propria totale innocenza e passività: significativa, da questo punto di vista, l'apposizione *meritumque nihil*, che si riferisce sempre al lontano *me* del v. 500. Interessante, però, è soprattutto il v. 505, in cui la preghiera rivolta da Teseo a Poseidone è trasformata in una *prex hostilis* scagliata sul capo di un innocente. Teseo non è Fedra, e, al contrario di quanto accade negli episodi che vedono coinvolta Circe, non è la donna respinta a servirsi di un elemento sovranaturale per compiere la propria vendetta. Certo è, tuttavia, che, poiché causa della maledizione del re di Atene permane pur sempre la delazione della sposa, Fedra, come Circe, riesce ad ottenere il trionfo solo nella rivalsa personale, ma non nell'amore.

## 5.2 La morte di Ippolito

A partire dal v. 506 Ippolito inizia la descrizione dell'incidente occorsogli mentre si allontanava, profugo, da Atene, nonché dell'emersione dal mare del mostruoso toro inviato da Poseidone:

Ov. *Met.* 15, 506-13

Pittheam profugo curru Troezena petebam  
iamque Corinthiaci carpebam litora ponti,  
cum mare surrexit cumulusque immanis aquarum

---

<sup>190</sup> I versi successivi, nei quali Ippolito affermerà che si sta dirigendo verso Trezene, lasciano intendere che per *urbe*, al v. 503, si intenda Atene. Fino alla scoperta degli ultimi ritrovamenti papiracei del primo *Ippolito*, questo dato era stato letto a favore dell'ipotesi che Ovidio avrebbe seguito qui la tradizione del *Velato* (vd. HAUPT-EHWALD 1966, p. 462, BÖMER 1986, p. 388, GALASSO 2000, p. 1588 e ancora HARDIE [2015] *ad loc.*). Oggi, invece, poiché pare che il dramma fosse ambientato a Trezene, si tende a considerare il testo del poeta latino dipendente da quello della *Fedra* di Sofocle (vd. GELLI 2004, p. 199 e 2007, p. 29).

in montis speciem curvari et crescere visus  
et dare mugitus summoque cacumine findi.  
Corniger hinc taurus ruptis expellitur undis  
pectoribusque tenus molles erectus in auras  
naribus et patulo partem maris evomit ore.

Riguardo a questi versi l'attenzione degli studiosi si è concentrata, nel tempo, soprattutto sulla ricostruzione della rotta seguita dall'eroe dopo essere stato espulso dal padre. In linea con la posizione di Gelli<sup>191</sup>, si può presumere che Ovidio stesse seguendo la tradizione della *Fedra* di Sofocle, nella quale sembra che l'eroe, scacciato da Atene, si fosse diretto verso Trezene, imboccando una strada costiera che correva lungo l'istmo, concordemente a quanto si legge anche in Sen. *Phaedr.* 1000 ss. e in Ov. *Fast.* 6, 739<sup>192</sup> (*non impune pius iuvenis Troezena petebat*). Il passo ovidiano – e quello senecano –, precedentemente presi come esempio della grande influenza che su entrambi i poeti latini dovette esercitare il primo *Ippolito*, si rivelano oggi, dunque, serbatoio della più intricata contaminazione tra modelli.

Quello che è importante chiedersi, tuttavia, è il motivo che ha spinto Ovidio a scegliere il testo di Sofocle e non quello di Euripide. Al di là della ripresa dell'uno o dell'altro poeta, infatti, la precisione con cui viene nominato il luogo dal quale il toro emergerà dalle acque (*Corinthiaci litora ponti*<sup>193</sup>) rivela l'intento dell'autore di delineare davanti agli occhi del lettore un paesaggio costiero, che il pubblico del poema ha imparato a conoscere come 'indizio' dell'avvicinarsi di un pericolo<sup>194</sup>. Basti pensare che l'espressione *carpere litora* ricorre anche in *Met.* 12, 196 nella descrizione della violenza perpetrata da Poseidone ai danni di Ceni, e che il pubblico doveva avere ancora in mente il caso recente di Scilla.

Un'ambientazione marina, dunque, si conferma come lo scenario ideale per cadere vittima di agguati o di vendette amorose. La sua posizione al confine, inoltre, la rende il luogo perfetto per simboleggiare la morte e il passaggio a nuova vita dell'*Ippolito* greco: liminalità del paesaggio e 'precarietà' dello *status* del personaggio procedono nuovamente di pari passo. Se Ovidio ha preferito lo stretto di

---

<sup>191</sup> E in disaccordo con quanto precedentemente ritenuto, vd. *supra*.

<sup>192</sup> Se, al contrario, i due autori avessero seguito il modello dei drammi euripidei, ambientati a Trezene, Ippolito, una volta bandito dalla città, si sarebbe diretto verso Argo (Eur. *Hip.* 1197). Alcuni studiosi (BARRETT 1964, pp. 382ss. e BÖMER 1986, p. 388) hanno sottolineato che, per seguire questa traiettoria, Ippolito doveva di necessità percorrere una strada che non si trovava sul mare, rendendo così inverosimile l'emergere del mostro dalle onde.

<sup>193</sup> Il poeta crea per l'occasione un aggettivo che ricorre qui per la prima volta nel vocabolario ovidiano. L'attributo ritornerà poi anche in *Trist.* 1, 10, 9.

<sup>194</sup> Vd. SEGAL 1969.

Corinto come teatro della catastrofe occorsa all'eroe, dunque, ciò si potrebbe spiegare con l'intenzione di collocare gli eventi in una posizione di passaggio tra due mondi, sfruttando il bagaglio di suggestioni che il mare, nella mentalità di un antico, recava con sé: pericolo, transitorietà, instabilità, apertura verso nuovi orizzonti, sfida ad andare oltre i propri limiti.

In questi esametri Ippolito torna ad essere soggetto degli eventi narrati. Particolare attenzione è dedicata alla sua condizione di esule, come risulta evidente dall'aggettivo *profugus*, che, tuttavia, per mezzo di un'ardita enallage, è grammaticalmente riferito non a Ippolito, bensì a *currus*. L'insolita *iunctura* sembra prefigurare già il momento della morte del giovane, quando il carro, rimasto privo del suo conducente, vagherà impazzito e senza controllo, riproducendo in se stesso la sorte del proprio nocchiere. In generale si può constatare un innalzamento di stile che tocca il suo vertice nella descrizione dell'emersione del mostro dalle acque, per il quale può risultare utile un confronto con il passo parallelo di Euripide:

Eur. *Hip.* 1201-9

ἔνθεν τις ἤχῳ χθόνιος, ὡς βροντὴ Διός,  
βαρὺν βρόμον μεθῆκε, φρικώδη κλύειν·  
ὀρθὸν δὲ κρατ' ἔστησαν οὐς τ' ἐς οὐρανὸν  
ἵπποι, παρ' ἡμῖν δ' ἦν φόβος νεανικὸς  
πόθεν ποτ' εἶη φθόγγος. ἐς δ' ἀλιρρόθους  
ἀκτὰς ἀποβλέψαντες ἱερὸν εἶδομεν  
κύμ' οὐρανῶι στηρίζον

E allora, come un tuono di Zeus, si udì un rombo sotterraneo, un boato cupo, terrificante: le cavalle drizzarono muso e orecchi verso il cielo; noi fummo presi da un'atroce paura, non si capiva da dove provenisse quel fragore. Volgiamo lo sguardo sul lido battuto dai marosi: un'onda gigantesca si stava levando sino al cielo.

Eur. *Hip.* 1210-4

κάπειτ' ἀνοιδῆσάν τε καὶ πέριξ ἀφρὸν  
πολὺν καχλάζον ποντίωι φυσήματι  
χωρεῖ πρὸς ἀκτὰς οὗ τέθριππος ἦν ὄχος.  
αὐτῶι δὲ σὺν κλύδωνι καὶ τρικυμίαι  
κύμ' ἐξέθηκε ταῦρον, ἄγριον τέρας

Poi, gonfiandosi in un esplodere di schiume tutto intorno, per il ribollire del mare, l'onda avanza verso la spiaggia dove si trovava la quadriga; con la violenza della terza ondata, dai flutti viene proiettato fuori un toro, un mostro selvaggio.

Ovidio segue piuttosto da vicino il modello euripideo, di cui mantiene la struttura del racconto nell'ordine degli eventi: prima viene descritto l'improvviso ed inspiegabile

turbarsi delle onde, poi la comparsa del toro dalle acque<sup>195</sup>. Il testo si caratterizza, inoltre, per il riutilizzo di moduli che provengono dalla tradizione epica, sia greca che romana: *mare surrexit*, ad esempio, trova la sua unica attestazione nella lingua poetica latina, prima di Ovidio, in Verg. *Aen.* 1, 105, nella descrizione della tempesta che sbatte Enea e i suoi sulle terre di Didone<sup>196</sup>. Anche la similitudine con il monte ricorre con frequenza nel repertorio virgiliano (*Georg.* 3, 239-40, *fluctus neque ipso monte minor procumbit* e 4, 360-1, *illum curvata in montis faciem circumstetit unda*) e ha origini omeriche (Hom. *Od.* 11, 243, κῦμα περιστάθη οὐρεῖ ἴσον).

Rispetto ai modelli dell'*Eneide* e dell'*Odissea*, però, la causa del sollevarsi delle onde non è una 'normale' perturbazione atmosferica, come se ne incontrano tante nelle opere ovidiane. I *loci paralleli* all'interno della produzione dell'autore che vale la pena citare, pertanto, non sono quelli<sup>197</sup> dove compare la classica descrizione di una tempesta, bensì tutte quelle scene in cui viene presentata la comparsa di simili terribili creature<sup>198</sup>. Il paragone più appropriato si ha con *Met.* 4, 688-90, dove si descrive lo spaventoso essere che fuoriesce dal mare per catturare Andromeda. Anche in quel caso il mostro manifesta la sua presenza rompendo la quiete degli abissi, e producendo sinistri rumori<sup>199</sup>: *unda / insonuit, veniensque immenso belua ponto / imminet et latum sub pectore possidet aequor*.

Se *unda insonuit* si ricollega semanticamente al nostro *dare mugitos*<sup>200</sup>, non è da dimenticare il parallelismo con *raucos edere mugitus* di *Met.* 14, 409, allorché, nel luogo in cui Circe compie la metamorfosi dei compagni di Pico, si odono spaventosi gemiti provenire dai vari elementi della natura. Il momento della vendetta, prodotta attraverso il ricorso a prodigi eccezionali, è qui come allora accompagnato da suoni terrificanti, a conferma di un ulteriore collegamento tra le vicende prese in esame.

<sup>195</sup> Molto più sintetica la trattazione della stessa scena in *Fast.* 6, 740, dove si dice semplicemente *dividit obstantes pectore taurus aquas*.

<sup>196</sup> L'osservazione, in BÖMER 1986, p. 388, viene ripresa e ampliata con ulteriori *loci similes* in HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>197</sup> Vd. la descrizione della tempesta che si abbatte sulla nave di Ceice in *Met.* 11, 497-8 (*fluctibus erigitur caelumque aequare videtur / pontus et inductas aspergine tangere nubes*), dove compare anche il paragone con il monte (*Met.* 11, 505, *veluti de vertice montis*).

<sup>198</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>199</sup> Gli stessi anche in Sen. *Phaedr.* 1007-8: *cum subito vastum tonuit ex alto mare / crevitque in astra*.

<sup>200</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* nota come anche in Seneca il muggito metaforico del mare prefigurerà l'apparizione reale del toro dalle acque: *Phaedr.* 1025-6, *totum mare / immugit*.



L'apparizione del toro, ai vv. 511-3, è giocata sul contrasto<sup>201</sup> tra le condizioni atmosferiche serene (*molles in auras*) e l'evento catastrofico che all'improvviso si scatena dal mare. In posizione forte, all'inizio del periodo, il sintagma *corniger taurus* rivela la natura dell'enorme bestia, che, al contrario di quanto accade in Seneca e in Euripide, non balza sulla terraferma. In opposizione alla critica espressa da Bömer<sup>202</sup>, secondo il quale l'epiteto *corniger* sarebbe sovrabbondante, è plausibile ritenere che l'attributo sia stato scelto dal poeta per dare maggior rilievo alla figura taurina del mostro, così ricorrente nella storia della famiglia di Fedra e quasi simbolo del peccato di lussuria compiuto dalla madre e trasmesso alle figlie<sup>203</sup>. Se Pasifae, infatti, si era congiunta ad un toro e Arianna era stata disposta a sacrificare per amore il fratellastro, ora la passione non corrisposta di Fedra trova soddisfazione nella morte inflitta ad Ippolito a causa di un immane toro infuriato.

Per il resto, la descrizione dell'emersione dalle acque si allinea, come già accennato poco sopra, ad altre simili scene<sup>204</sup> in cui bestie portentose fanno il loro ingresso in vari luoghi del poema: ad esempio, in *Met.* 15, 673 (*pectoribusque tenus media sublimis in aede*), in riferimento al serpente di Esculapio, e 3, 43 (*ac media plus parte leves erectus in auras*), nella raffigurazione del drago di Cadmo. Similmente, il sintagma *evomere ore* si trova frequentemente in analoghi passaggi delle *Metamorfosi* e non solo<sup>205</sup>. Se nel complesso, dunque, i versi non si segnalano per una particolare originalità, unico elemento innovativo può essere costituito dal fatto che il toro non sputa sangue o fuoco, come in Seneca, ma acqua, anzi, addirittura una "parte di mare" (*partem maris*). L'immagine si rivela di forte impatto, non solo perché sottolinea in modo efficace la quantità di massa marina messa in movimento dalla gigantesca creatura, ma anche perché rende visivamente l'idea dello spaventevole effetto che poteva suscitare la vista di un toro, creatura terrestre per

<sup>201</sup> Ugualmente in Sen. *Phaedr.* 1008-10: *nullus ispira salo / ventus, quieti nulla pars caeli strepit / placidumque pelagus propria tempestas agit.*

<sup>202</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 390.

<sup>203</sup> Non a caso lo stesso aggettivo si ritrova anche nella tragedia di Seneca (*Phaedr.* 1081, *corniger ponti horridus*), opera in cui il motivo della colpa perpetrata all'interno della stessa stirpe ha, come si è già accennato, una notevole importanza.

<sup>204</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 390.

<sup>205</sup> Alcuni esempi sono: *Met.* 4, 729, in relazione ancora una volta al mostro che vuole uccidere Andromeda; *Met.* 14, 211-2, allorché viene descritto il Ciclope che ha appena finito il suo orribile pasto (*eiectantemque cruentas / ore dapes et frusta mero glomerata vomentem*); *Am.* 3, 12, 36, nel racconto dei draghi sorti dal suolo della futura Tebe (*qui vomerent flammis ore, fuisse boves*); *Fast.* 1, 572, nella presentazione di Caco (*flammis ore sonante vomit*). L'immagine del toro che vomita sangue già in Verg. *Georg.* 3, 515-7 (*ecce autem duro fumans sub vomere taurus / concidit et mixtum spumis vomit ore cruorem / extremosque ciet gemitus*), sebbene in un contesto del tutto differente.

eccellenza, che fuoriesce dai flutti vomitando potenti ondate<sup>206</sup>. A questo proposito si potrebbe pensare che l'autore abbia voluto suggerire un'ipotesi 'razionalizzante' sulla vera natura del mostro: sarebbe stato il mare stesso a rivoltarsi contro il carro di Ippolito, e la sua furia ne avrebbe reso l'aspetto simile a quello di un toro che sputa immense ondate, quasi si trattasse di un'allucinazione creata dalla paura.

Interessante segnalare la velata allusione al lessico del parto individuata da Hardie<sup>207</sup> nella scelta di *expellitur*, allusione che sarà mantenuta anche in Seneca (*Phaedr.* 1019-20, *nescioquid onerato sinu / gravis unda portat*). Pare quasi che il toro venga espulso del ventre del mare, così come Pasifae, madre di Fedra, aveva dato alla luce dal suo corpo di donna un orribile ed innaturale toro, il Minotauro, come frutto della sua immoderata passione. Se presente, il riferimento rimarcherebbe ulteriormente il collegamento tra Fedra e la sua casata sciagurata.

Una volta esaurita la descrizione dell'emersione del toro dalle acque, il poeta passa ad analizzare le reazioni, facilmente prevedibili, del seguito di Ippolito, al cui sgomento si oppone la saldezza del giovane:

Ov. *Met.* 15, 514-23

Corda pavent comitum, mihi mens interrita mansit  
exiliis contenta suis, cum colla feroces  
ad freta convertunt arrectisque auribus horrent  
quadripedes monstrique metu turbantur et altis  
praecipitant currum scopulis. Ego ducere vana  
frena manu spumis albentibus oblita luctor  
et retro lentas tendo resupinus habenas.  
Nec vires tamen has rabies superasset equorum,  
ni rota, perpetuum qua circumvertitur axem,  
stipitis occursu fracta ac disiecta fuisset.

Al v. 514 si delinea un netto contrasto<sup>208</sup> tra lo stato d'animo dei compagni dell'eroe e quello di Ippolito, che non trova un preciso corrispondente nel modello greco e che, invece, avrà ulteriore sviluppo in Seneca<sup>209</sup>. La contrapposizione è resa, strutturalmente, dalla posizione speculare, all'altezza della cesura centrale dell'esametro, di *comites* e *mihi*; dal punto di vista del lessico, dall'opposizione tra *corda pavent* e *mens interrita*. Se i presenti, cioè, sono sopraffatti dalla paura (ecco

---

<sup>206</sup> Il carattere ibrido della bestia è messo ancora in maggiore evidenza da Sen. *Phaedr.* 1036 ss., dove il toro è incrostato di alghe verdi e il suo corpo termina con una coda di squame (vv. 1047-8, *ingens belua immensam trahit / squamosa partem*).

<sup>207</sup> HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>208</sup> Si tratta di una contrapposizione che, come nota HARDIE [2015] *ad loc.*, si ritrova già in Verg. *Aen.* 9, 123-6, dove il solo Turno non si spaventa di fronte alla trasformazione delle navi in ninfe.

<sup>209</sup> Vd. Sen. *Phaedr.* 1054-5: *solus immunis metu / Hippolytus artis continet frenis equos*.

perché il riferimento al cuore, da non intendere, sulla scorta di Bömer<sup>210</sup>, come una semplice perifrasi, bensì come sede dell'emotività), Ippolito non perde il controllo (*mens*, simbolo della ragione), ma affronta il pericolo con coraggio e sangue freddo. In questi pochi versi il figlio di Teseo incarna davvero l'eroe della tradizione euripidea<sup>211</sup>: egli riesce a mantenersi inflessibile e razionale perfino di fronte allo scatenarsi di una vendetta tanto cieca e furiosa come quella causata da Fedra e impersonata dal toro. Da questi pochi versi si delinea già lo scarto tra una personalità così rigida e quella di Virbio, il dio pietoso e sollecito che si accosta ad Egeria per consolarla. Se, in sostanza, nel raccontare il proprio passato greco, Ippolito non mostra di scostarsi nemmeno un po' dalla versione tradizionale della vicenda – Fedra libidinosa e passionale, Teseo credulone, lui vittima eroica di tante sciagure –, il contrasto tra il prima e il dopo rende evidente l'opposizione tra una storia di fama consolidata, raccontata senza varianti e inevitabilmente noiosa, e gli imprevedibili esiti che essa conoscerà in terra italica. Ancora una volta, è possibile un confronto con l'episodio di Circe e Pico: se lì la nuova Circe veniva solo lasciata intravedere, e ad avere il ruolo da protagonista era ancora la vecchia Circe, qui, invece, il vecchio Ippolito ha il solo compito di mostrare quanto la sua figura sia scontata e poco interessante, di modo da dare risalto al nuovo Ippolito che gli subentrerà, a cui egli stesso non è ancora abituato.

Non pochi problemi ha creato la *iunctura* che si trova al principio del v. 515, *exiliis intenta suis*, per il quale la tradizione oscilla tra *contenta* e *intenta*. La questione è complicata dalla presenza del plurale poetico *exiliis suis*, che si ritrova anche, nella versione leggermente variata *exiliis meis*, in *Pont.* 2, 5, 8 e 2, 9, 66. Ciò ha indotto alcuni ad intendere il passo come una spia della composizione o del rimaneggiamento dell'episodio nel periodo in cui l'autore era già stato allontanato da Roma. Così intende Fränkel<sup>212</sup>: egli sceglie *contenta*, perché, a suo parere, Ippolito si sarebbe rallegrato di essere stato esiliato solo a Trezene, e non, come Ovidio, a Tomi, in una terra inospitale e così tanto distante dalla propria patria. Una simile ipotesi sembra poco giustificata, e pare più attendibile accettare, con Bömer<sup>213</sup>, la lezione

<sup>210</sup> Vd. BÖMER, 1986, p. 390.

<sup>211</sup> Concorda GALASSO 2000, p. 1588.

<sup>212</sup> FRÄNKEL 1945, pp. 226-7.

<sup>213</sup> E già in HAUPT-EHWALD 1966, p. 462, secondo il quale, però, la scelta di *intenta* non esclude che Ovidio abbia rimaneggiato il passo durante l'esilio, e a questo stesse alludendo. Nel discutere le varie lezioni, BÖMER 1986, pp. 390-1 riporta alcuni *loci similes* che possono spiegare la scelta di *intenta*: *luctibus est Aurora suis intenta* (*Met.* 13, 621) e *mens intenta suis ne foret usque malis* (*Trist.* 4, 1, 4),

*intenta*, che si inserisce meglio nel contesto: la pena dell'esilio e il dolore per l'ingiusta condanna subita avrebbero occupato tutti i pensieri dell'eroe, per il quale, al confronto, l'apparizione di un mostro non avrebbe rivestito alcuna importanza<sup>214</sup>.

Ai vv. 515ss. si entra nel vivo della rievocazione drammatica degli eventi. Dal confronto con il testo di Euripide (*Hip.* 1218-31) si nota come Ovidio abbia accorciato il testo rispetto al modello<sup>215</sup>, concentrandosi sul coraggio dimostrato da Ippolito piuttosto che sulla reazione terrorizzata dei cavalli alla vista del mostro (*monstri metu*<sup>216</sup>). Anche questo periodo, dunque, si gioca sull'esaltazione della figura del protagonista, che, con una *climax* rispetto alla passività iniziale, si trova ora al centro dell'attenzione. Importante, da questo punto di vista, è l'utilizzo del pronome di prima persona *ego* come soggetto dei verbi *luctor*<sup>217</sup> e *tendo habenas*, ultima affermazione di un'identità che sta letteralmente per essere fatta a pezzi e che troverà una nuova unità sotto le spoglie della conversione latina in Virbio (*ille ego sum*). Di notevole effetto è anche il lungo *enjambement* tra il v. 517 e il v. 518 (*altis praecipitant currum scopulis*), come se il poeta volesse rallentare un'azione che, di per se stessa, dovette essere drammaticamente veloce.

Nel complesso, la descrizione dell'eroismo del giovane ricorda un passo della quarta delle *Heroides*, che è bene riportare nella sua interezza:

Ov. *Her.* 4, 79-84

Sive ferocis equi luctantia colla recurvas,  
exiguo flebo miror in orbe pedes;  
seu lentum valido torques hastile lacerto,  
ora ferox in se versa lacertus habet;  
sive tenes lato venabula cornea ferro –  
denique nostra iuvat lumina, quidquid agis.

---

dove, tra l'altro, si ritrova ancora il collegamento con *mens*. *Contenta* sarebbe accettabile per lo studioso o ipotizzando un'equivalenza di significato con scambio di prefissi tra le due parole (mai attestata in precedenza, però), oppure accogliendo la poco probabile tesi di Fräzer.

<sup>214</sup> Così anche per HARDIE [2015] *ad loc.*, per il quale, però, la figura di Ippolito in Ovidio non si eleverebbe alla statura autosufficiente, propria del saggio stoico, che ritroviamo in Seneca.

<sup>215</sup> Scelta opposta nella sintetica trattazione del libro sesto dei *Fasti*, dove poche parole sono spese solo per la paura dei cavalli (*Fast.* 6, 740, *solliciti terrentur equi*). Anche Seneca svilupperà la descrizione della corsa selvaggia dei destrieri (*Phaedr.* 1055-85).

<sup>216</sup> La *iunctura* era già stata usata da Ovidio, sebbene con l'ordine delle parole invertito, in *Met.* 14, 567, laddove si faceva riferimento al prodigio della trasformazione delle navi di Enea in ninfe. La ripresa della stessa espressione rende chiaro come, oltre all'aspetto terrificante della creatura marina emersa dalle acque, l'attenzione qui sia diretta anche all'aspetto prodigioso, sovranaturale, dell'evento stesso.

<sup>217</sup> Anche in Sen. *Phaedr.* 1083 (*seque luctantur iugo*) viene utilizzato lo stesso verbo in riferimento ai cavalli (vd. BÖMER 1986, p. 391).

Fedra osserva<sup>218</sup> il giovane allenarsi fieramente a cavallo e in altre attività venatorie, ne ammira la virile bellezza e commenta che contemplarlo in tali esercizi è gioia per i suoi occhi: è ignara, *lei*, che in un contesto simile, e per colpa sua, l'amato perderà la vita<sup>219</sup>. La scelta dei vocaboli del v. 79 ricorda la descrizione della lotta che Ippolito ingaggia contro i suoi destrieri nel nostro testo, ed è probabile che anche in questo caso Ovidio abbia voluto creare un collegamento tra il prima e il dopo di una storia già scritta che si richiamano inesorabilmente a vicenda nella memoria del lettore.

È verosimile anche che ad un altro famoso luogo della produzione poetica ovidiana abbia voluto alludere l'autore, ovvero all'*incipit* dell'*Ars amatoria*, dove il *magister amoris* paragona la propria capacità di impartire precetti amorosi a quella di un abile cocchiere o nocchiero:

Ov. *Ars* 1, 1-8

Siquis in hoc artem populo non novit amandi,  
hoc legat et lecto carmine doctus amet.  
Arte citae veloque rates remoque moventur,  
arte leves currus: arte regendus amor.  
Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,  
Tiphys in Haemonia puppe magister erat:  
me Venus artificem tenero praefecit Amori;  
Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.

Come si può notare, l'espressione *lentae habenae*, con la quale viene descritta l'attività del mitico Automedonte, si ritrova anche al v. 520 del nostro testo. Totalmente diverso, però, il contesto in cui è inserito il sintagma: se, infatti, nel passo dell'*Ars*, le "redini flessibili" sono uno strumento atto ad indicare la bravura e la destrezza dell'auriga nel guidare i cavalli, in riferimento ad Ippolito la loro elasticità permette solo all'eroe, inclinato all'indietro per la violenza della corsa (*resupinus*<sup>220</sup>), di contenere ancora per poco la furia delle bestie imbizzarrite. Non a caso, la descrizione dell'eccellente prova di coraggio del giovane viene gravata già dal presentimento dell'insuccesso: *vana* è la *manus*<sup>221</sup> del figlio di Teseo, che per una fatalità perde il comando delle redini e torna ad essere vittima della follia altrui.

<sup>218</sup> Nel passo si può forse intravedere una reminiscenza di Ov. *Am.* 3, 2, 5-6. La donna desiderata da Ovidio guarda le corse col cavallo e il poeta commenta: *spectemus uterque / quod iuvat atque oculos pascat uterque suos.*

<sup>219</sup> HARDIE [2015] *ad loc.*, citando il passo, vi individua una certa ironia.

<sup>220</sup> Il vocabolo ricorda Eur. *Hip.* 1222 (ἐς τοῦπισθεν ἀρτήσας δέμας, "inarcandosi all'indietro").

<sup>221</sup> Sebbene BÖMER 1986, p. 391 noti che *vana manu* sia uso avverbiale, sinonimo di *frustra*, la *iunctura* suona di maggior effetto in questo contesto, perché sottolinea ancora una volta lo sforzo condotto dal giovane per reggere le briglie.

L'allusione all'apertura dell'*Ars*, se effettivamente presente, potrebbe istituire tra i due testi un collegamento molto raffinato. Ippolito, eccellente cocchiere, viene sopraffatto dalla furia vendicativa di una passione rovinosa, sfrenata, priva di quelle regole e di quella misura che Ovidio aveva insegnato nel suo manuale elegiaco e che ne avevano fatto 'l'Automedonte dell'amore', l'auriga esperto e vittorioso:

Ov. *Ars* 1, 40-1

Hic modus; haec nostro signabitur area curru:  
haec erit admissa meta premenda rota.

Ov. *Ars* 2, 737-8

Quantus erat Calchas extis, Telamonius armis,  
Automedon curru, tantus amator ego.

Al contrario del cocchiere trionfante impersonificato dal poeta nell'*Ars*, ad Ippolito accade l'imprevisto che gli fa perdere il controllo dei cavalli. Il carro va in frantumi nel momento in cui un ramo ne spezza una ruota; in Euripide, invece, la causa era stata lo scontro contro degli scogli (*Hip.* 1233), e in Seneca l'impatto stesso contro il mostro (*Phaedr.* 1082ss.). Bömer<sup>222</sup>, con lo spirito rigoroso che lo contraddistingue, osserva come sia poco probabile che, dopo l'urto con le rocce, l'eroe fosse ancora in grado di reggere le redini. In questo caso Ovidio varierebbe in modo poco sensato il testo euripideo, dove lo sforzo del giovinetto di mantenere la guida del carro era descritta dal poeta solo prima dello scontro del cocchio contro gli scogli<sup>223</sup>. Esaminando con più attenzione, però, la costruzione ed il significato di *praecipitare currum altis scopulis*, sembrerebbe di poter affermare che *altis scopulis* svolga la funzione di moto da luogo<sup>224</sup>, e che l'intera espressione sia da intendersi non come "precipitare contro", bensì come "precipitare giù da/per gli alti costoni". In questo modo non si valorizzerebbe solo la precisazione – altrimenti inutile – dell'altezza della scogliera, ma si restituirebbe un senso alla descrizione ovidiana della scena: i cavalli, atterriti, si lanciano a precipizio giù dal costone, ma Ippolito riesce comunque a mantenerne il controllo. Questo viene meno allorché un ramo si inserisce nei raggi di una ruota, provocando la rottura del carro. Oltre a spiegarne

---

<sup>222</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 391.

<sup>223</sup> Lo stesso farà anche Seneca (*Phaedr.* 1067ss. e 1072ss.).

<sup>224</sup> Simile l'interpretazione proposta da HARDIE [2015] *ad loc.*, secondo il quale *altis scopulis* è da intendersi come un locativo, similmente a quanto si legge in *Fast.* 6, 742 (*per scopulos dominum duraque saxa trahunt*). Lo studioso stesso, però, non scioglie le riserve, poiché *altis* "suggerisce un tuffo a capofitto". Proprio per questo motivo intendere la *iunctura* come un moto da luogo sarebbe forse la scelta migliore.

logicamente la successione, una tale ricostruzione degli eventi sublima il coraggio del giovinetto, che tiene testa alla paura dei suoi destrieri e che non si sarebbe lasciato sopraffare se non fosse intervenuta una casualità: *nec vires has rabies superasset equorum, / ni rota stipitis occursu fracta disiecta fuisset*. A tale proposito, non bisogna nemmeno dimenticare che è Ippolito stesso a parlare<sup>225</sup>, e che l'imparzialità dei narratori ovidiani è un dato su cui molto si è già discusso<sup>226</sup>: Virbio vuole rendere chiaro a chi lo ascolta che la sua morte non può essere imputata ad una propria mancanza di destrezza.

Un'ultima parola va spesa sul sintagma *rabies equorum* del v. 521, che fornisce un rimando lessicale ad alcuni versi dell'*Ars* e che potrebbe costituire un ulteriore indizio a sostegno dell'ipotesi che si è esposta poco sopra, circa la presenza di un possibile collegamento tra il nostro passo e l'immagine del *magister amoris* come esperto auriga che si incontra nel primo libro del manuale ovidiano. Anche in *Ars* 1, 338, infatti, elencando vari esempi di passioni rovinose, Ovidio nomina il caso di Ippolito, e così si rivolge ai destrieri che ne provocarono la morte: *Hippolytum rabidi diripuistis equi*. Su un piano letterale, la rabbia dei cavalli è dettata in ambo i testi dalla paura per il mostro; su uno metaforico, è impossibile non scorgervi la personificazione della furia d'amore di Fedra. Il passo dell'*Ars*, d'altronde, è esplicito nell'affermare che tale furia fu la causa della rovina dell'eroe, e suggella la carrellata mitologica con una *sententia* che non lascia adito a dubbi: *omnia feminea sunt ista libidine mota* (*Ars* 1, 341). Continua, dunque, il paragone sottinteso tra colui che sa reggere le redini dell'amore (il *magister amoris*) e colui che, inesperto e sprezzante, ne viene travolto, come apprendiamo dai versi seguenti:

Ov. *Met.* 15, 524-29

Excutior curru, lorisque tenentibus artus  
 viscera viva trahi, nervos in stipe teneri,  
 membra rapi partim, partim reprensa relinqui,  
 ossa gravem dare fracta sonum fessamque videres  
 exhalari animam nullasque in corpore partes  
 noscere quas posses, unumque erat omnia vulnus.

Si è già visto come Virbio abbia tenuto a precisare di aver dato prova di una dimostrazione di abilità impeccabile: il verbo passivo *excutor* contribuisce a confermare questa versione dei fatti, come a ribadire 'l'estraneità' del protagonista (ancora una volta) a quanto accaduto, e ad affermare che egli sarebbe stato in grado

<sup>225</sup> Vd. SEGAL 1984, p. 320.

<sup>226</sup> Vd. i già citati NAGLE 1988, BARCHIESI 1989 e 2002.

di dominare gli eventi se non fosse occorsa una banale fatalità. Questo, tuttavia, è il punto di vista, interno e soggettivo, di Ippolito, e si riferisce al solo piano letterale della storia. Se si va a considerare quello simbolico nominato appena sopra – i cavalli infuriati come simbolo della passione di Fedra – la conclusione della lotta dell'eroe contro i suoi destrieri non poteva che essere questa. Al contrario di Numa, che si comporta con equilibrio e giudizio nella vita pubblica così come in quella privata, che riceve le redini del governo di Roma (*accepisse habenas*, la stessa immagine) e ne mantiene il controllo fino alla fine (*regnumque aevumque peregit*), Ippolito persevera nella sua orgogliosa scelta di castità e viene punito per la sua tracotanza, costretto per questa a una fine prematura nel cuore della giovinezza.

Una simile interpretazione viene confermata se confrontiamo il destino del figlio di Teseo con quello di Fetonte, che incontra la morte perché incapace di governare il carro del Sole. La descrizione della corsa sfrenata dei destrieri affidati alla mano inesperta del giovinetto è assai simile a quella rovinosa dei cavalli di Ippolito<sup>227</sup>:

Ov. *Met.* 2, 204-7

hac sine lege ruunt altoque sub aethere fixis  
incursant stellis rapiuntque per avia currum  
et modo summa petunt, modo per declive viasque  
praecipites spatio terrae propiore feruntur

Si potrebbe obiettare che, come si è più volte rimarcato, la prestazione di Ippolito, al contrario di quella di Fetonte, è tecnicamente perfetta, e che la sua abilità a cavallo, dimostrata e mantenuta fino al momento fatale, sarebbe più propriamente da contrapporre, e non da affiancare, all'imperizia del figlio del Sole. Tuttavia, proprio in virtù del parallelismo con i passi sopraelencati dell'*Ars*, il senso dell'accostamento si chiarisce: chi si comporta in modo superbo, stimando troppo le proprie capacità e credendo di poter contare solo sulle proprie forze, sconta la propria sicumera con una punizione che ne rivela la natura illusoria. Così Ippolito, che sottovaluta la potenza dell'amore e crede di poterne fare a meno, pecca di sciocca arroganza tanto quanto Fetonte.

---

<sup>227</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*, che nota come Seneca, in *Phaedr.* 1090-2, porrà in esplicito riferimento i due incidenti: *talis per auras non suum agnoscens onus / Solique falso creditum indignans diem / Phaethonta currus deuium excussit polo*. Anche Cic. *off.* 3, 94 affianca le due storie come esempi di promesse che, rivelandosi disastrose, sarebbe meglio non mantenere.



La morte di Ippolito viene presentata da Ovidio con un gusto accentuato, quasi morboso, per il dettaglio raccapricciante<sup>228</sup>, in totale contrasto con la sobrietà che si riscontra nel passo dei *Fasti* che rielabora questo stesso episodio:

Ov. *Fast.* 6, 741-45

Solliciti terrentur equi frustra que retenti  
per scopulos dominum duraque saxa trahunt.  
Exciderat curru lorisque morantibus artus  
Hippolytus lacero corpora raptus erat  
reddideratque animam, multum indignante Diana.

La differenza di toni trova la sua più probabile spiegazione nel diverso *focus* narrativo dei due testi: nelle *Metamorfosi* la narrazione raggiunge qui il suo punto più importante; nei *Fasti*, invece, l'attenzione è puntata sulla punizione di Esculapio, non sulla morte e resurrezione di Ippolito, che ne costituiscono solo la premessa. Il brano dei *Fasti*, inoltre, pur nell'impossibilità di una datazione sicura, potrebbe essere posteriore rispetto a quello delle *Metamorfosi*, perché sembra riassumere il contenuto di una vicenda già raccontata altrove, secondo una consuetudine ben conosciuta al pubblico ovidiano. A volte tale procedimento è segnalato dalla ripresa di alcune parole chiave del modello: *lorisque morantibus artus excutior curru* di *Fast.* 6, 743 ricorda da vicino il nostro *lorisque tenentibus artus*. È anche vero, però, che la ripresa potrebbe essere avvenuta in senso inverso, e che la menzione dei lacci che impigliano Ippolito è elemento della tradizione<sup>229</sup>, come si legge già in Euripide:

Eur. *Hip.* 1236-9

αὐτὸς δ' ὁ τλήμων ἠνίαισιν ἐμπλακεῖς  
δεσμὸν δυσεξέλκτον ἔλκεται δεθείς,  
σποδοῦμενος μὲν πρὸς πέτραις φίλον κάρα  
θραύων τε σάρκας, δεινὰ δ' ἐξαιδῶν κλύειν

Lo sventurato, impigliato nelle redini, stretto in un groviglio inestricabile viene trascinato via; la testa urtava contro le rocce, le carni si laceravano e lui urlava parole terribili da sentire.

Rispetto alla versione greca, peculiarità ovidiana appare la scelta di portare all'eccesso la descrizione dello strazio del corpo dell'eroe, che non viene 'solo' trascinato come nel modello greco, ma sottoposto ad una duplice trazione (*lorisque tenentibus artus / viscera viva trahi, nervos in stipe teneri*) che sembra ricordare il

<sup>228</sup> Tale tendenza verrà ulteriormente ampliata da Seneca (*Phaedr.* 1093ss., 1098), come mette bene in luce SEGAL 1984.

<sup>229</sup> Lo si riscontra anche in Ov. *Fast.* 3, 265 (*Hippolytus loris direptus equorum*) e Sen. *Phaedr.* 1086 (*laqueo tenaci*).

supplizio di Mezio Fufezio<sup>230</sup>. Una simile predilezione per il macabro non è una novità all'interno del poema, e potrebbero essere citati altri casi analoghi a questo<sup>231</sup>, con i quali il nostro episodio istituisce numerosi richiami lessicali. Rilevante da questo punto di vista è l'uso del sopraccitato *excutor*, riferito al tragico momento in cui Ippolito viene sbalzato dal suo carro. Eppure *excutere* trova le maggiori occorrenze in Ovidio per indicare l'atto con cui un fendente viene conficcato o rimosso da un corpo<sup>232</sup>. L'ambito semantico a cui fa riferimento il verbo, dunque, è sempre quello della violenza, ed è significativo che esso si trovi proprio in apertura del periodo, come a costituire una sorta di 'segnale' linguistico circa quanto sta per accadere. Similmente, *viscera viva trahi* ricorda da vicino il *sua viscera traxit* di *Met.* 12, 390, nell'episodio della battaglia di Lapiti e Centauri. Da menzionare anche *Met.* 6, 644-5, in cui la stessa immagine ritorna nella descrizione dello strazio subito dal corpo ormai dilaniato eppure ancora palpitante di vita del piccolo Iti: *vivaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra / dilaniant*. Infine, l'espressione *exhalari animam* ricorreva già in *Met.* 11, 43 in riferimento ad Orfeo, al termine del tremendo *sparagmós* inflitto dalle Baccanti al cantore.

Difficile riuscire a spiegare come mai Ovidio abbia rielaborato con un tale accento il testo euripideo. Probabilmente la risposta risiede in quello che è il carattere precipuo del poema, ovvero la spettacolarità delle *Metamorfosi*, dove lo stupore del pubblico viene ottenuto attraverso l'exasperazione del dato visivo in tutto lo spettro delle sue possibilità, dall'idillico all'orroroso, dal fiabesco al grottesco<sup>233</sup>. Questa è la principale differenza rispetto al testo di Euripide, dove il dilaniamento del corpo di Ippolito aveva come obiettivo quello di dare maggiore risalto alla drammaticità del momento e non si arrivava – intenzionalmente – ad un completo *sparagmós* delle carni: Ippolito doveva giungere ancora vivo in scena per avere la possibilità di parlare con Teseo e perdonarlo. In Ovidio questo nobile intento viene meno, e la

<sup>230</sup> Vd. Liv. 1, 27, Verg. *Aen.* 8, 642-3 (*citae Mettum in diversa quadrigae / distulerant*) e Ov. *Trist.* 1, 73-6 (*dividor haud aliter, quam si mea membra relinquam, / et pars abrumpi corpore visa suo est. / Sic doluit Mettus tum cum in contraria versos / ultores habuit proditiōnis equos*).

<sup>231</sup> Situazioni analoghe si ritrovano, ad es., in *Met.* 6, 224ss., dove è descritta la morte dei figli di Niobe; in 6, 640ss., dove è raccontato il dilaniamento del piccolo Iti da parte di Procri e Filomena; in 11, 6ss., dove si racconta la fine cruenta di Orfeo ad opera delle Baccanti; in 12, 235ss., dove la descrizione della battaglia dei Lapiti e dei Centauri offre una carrellata di repellenti immagini di sangue e di morte; in 13, 192ss., dove Achemenide riporta il discorso con cui il Ciclope, appena accecato, farnetica parole di vendetta, e in 13, 204ss., in cui egli rievoca la tremenda uccisione a cui erano andati incontro i suoi compagni.

<sup>232</sup> Ciò succede, ad es., in *Met.* 10, 713 (*protinus excussit pando venabula rostro*) e 12, 98 (*excudit hoc heros*).

<sup>233</sup> Vd. ROSATI 1983 e LABATE 2010a.

lacerazione delle membra è portata fino alle sue più estreme conseguenze, determinando di necessità, come in Seneca<sup>234</sup>, la morte dell'eroe sul luogo stesso dell'incidente.

Questo non significa, però, che i fini del poeta si riducano alla sola esibizione di un compiaciuto virtuosismo descrittivo. Ciò è reso evidente, nel nostro testo, dal *videres* del v. 527. Per quanto spesso Ovidio si serva di simili forme per chiamare in causa direttamente il lettore, coinvolgendolo quale testimone oculare all'interno della metamorfosi raccontata<sup>235</sup>, in questo particolare contesto, però, il verbo si carica di un'ulteriore sfumatura di significato: solo uno spettatore esterno, infatti, poteva vedere quello che stava accadendo, non certo Ippolito stesso, che sentiva su di sé lo strazio di quelle ferite<sup>236</sup>. Che esse vengano presentate come uno spettacolo visivo, e non come un personale patimento, conferisce al resoconto del tragico evento una certa artificiosità<sup>237</sup>: molto più naturale sarebbe stato se l'eroe avesse descritto le sue atroci sofferenze 'dall'interno' piuttosto che osservarle dal di fuori<sup>238</sup>. In questa scelta, però, si può quasi intravedere una spia della doppia personalità del narratore: Virbio, ormai, non risiede più in quel corpo del quale prima poteva dire "io", e si sta sforzando di considerarlo – di considerarsi – come un soggetto diverso e distinto dal suo se stesso attuale.

L'attenzione per questo conflitto di identità si rivela anche nella frase conclusiva del periodo, *unumque erat omnia vulnus*<sup>239</sup>. L'unità dell'individuo Ippolito è stata distrutta, e nulla rimane dell'*ego* superbo dell'eroe, rimarcato orgogliosamente ai versi precedenti. Al suo posto, un'unica ferita assorbe in un *continuum* indifferenziato le membra lacerate del giovane<sup>240</sup>, non più riconoscibili. Persa la sua

---

<sup>234</sup> Vd. DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007, pp. 88ss. La studiosa, servendosi di un confronto con la descrizione della morte a cavallo di Caricle nel romanzo *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, arriva a ipotizzare che la descrizione tanto macabra della morte di Ippolito in Ovidio e Seneca derivi ai due autori (e ad Achille Tazio) da una comune fonte greca.

<sup>235</sup> Vd. ROSATI 1983.

<sup>236</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*, che nota, però, come oggetto di *videres* siano, in realtà, dei fenomeni acustici, non visivi, dei quali Virbio poteva avere effettivamente un ricordo.

<sup>237</sup> L'osservazione già in ROSATI 1983, pp. 141-2, che sottolinea come sia singolare che l'eroe greco adotti un punto di vista esterno per raccontare il dramma della sua morte, che egli sta atrocemente sperimentando sul suo corpo.

<sup>238</sup> Acutamente BARCHIESI 1994, p. 250 nota, però, come lo stesso Ippolito, in Eur. *Hip.* 1078-9, avesse espresso il desiderio di potersi guardare dall'esterno. Può essere che Ovidio si sia ricordato di questo passo nel rendere Ippolito spettatore della propria morte?

<sup>239</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* nota che un'espressione analoga compare in *Met.* 6, 388 in riferimento a Marsia (*nec quidquam nisi vulnus erat*). Si ricorderà dal passo ovidiano Lucan. 9, 814 (*totum est pro vulnere corpus*).

<sup>240</sup> Non condivisibile il commento di BÖMER 1986, p. 393 al passo, dove egli riconosce un'incongruenza di tipo grammaticale tra il soggetto plurale *omnia* e il verbo al singolare *erat*, da

identità, l'Ippolito greco è un groviglio indistinto di parti non armoniche: la sua bellezza, la sua forza, il suo carattere non sono più, e aspettano di essere ridefiniti in un nuovo contesto e sotto nuove forme, che ne restituiscano la memoria del passato (*ille ego sum*) e la coniughino in una nuova essenza: quella dell'italico Virbio, che tenta di raccontare la propria morte come se fosse quella di un altro.

### 5.3 La resurrezione di Ippolito e la 'nascita' di Virbio

Terminata la narrazione della propria orribile fine, Ippolito passa al racconto della miracolosa resurrezione operata a suo beneficio da Esculapio:

Ov. *Met.* 15, 530-40

Num potes aut audes cladi componere nostrae,  
nympha, tuam? Vidi quoque luce carentia regna  
et lacerum fovi Phlegethontide corpus in unda,  
nec nisi Apollineae valido medicamine prolis  
reddita vita foret; quam postquam fortibus herbis  
atque ope Paeonia Dite indignante recepi,  
tum mihi, ne praesens auferem muneris huius  
invidiam, densas obiecit Cynthia nubes,  
utque forem tutus possemque impune videri,  
addidit aetatem ne cognoscenda reliquit  
ora mihi.

La nuova sezione si apre con un'apostrofe ad Egeria in cui Virbio riprende il motivo che era stato anche introduzione e premessa al suo racconto: la conoscenza delle sciagure altrui (*clades*<sup>241</sup>) avrebbe permesso alla vedova di sopportare meglio le proprie, relativizzandone la gravità. Il concetto viene formulato attraverso una domanda retorica, che, per il suo tono quasi di sfida, si impone immediatamente all'attenzione di chi legge. Ippolito, infatti, sta rendendo esplicita quell'opposizione tra mondo greco e mondo latino che, negli episodi fin qui considerati, non era mai stata così direttamente formulata. In questo caso, invece, la coppia di modali *potes*

---

riconducono a motivi di ordine metrico. Prescindendo dalla semplice constatazione che la concordanza al singolare del predicato con un neutro plurale come soggetto è un caso frequentissimo nella lingua latina, sembra più efficace pensare a una voluta contrapposizione tra *omnia* e *unum*: l'unità del corpo del giovane è stata distrutta, ma tutto il suo corpo è una ferita, ed è nella lacerazione che *omnia* trova la sua unità: per questo il verbo è posto al singolare.

<sup>241</sup> Il vocabolo ricorre in *Met.* 14, 289 in riferimento alla trasformazione dei compagni di Ulisse da parte di Circe. Il vocabolo definisce, perciò, eventi terribili al confine con il meraviglioso e l'incredibile, in contrapposizione al lutto di Egeria, che rientra nel 'normale' dolore che si può provare di fronte ad una morte avvenuta per cause naturali.

*aut audes*<sup>242</sup> racchiude il senso dell'operazione letteraria condotta da Ovidio: porre a confronto due mondi differenti – da un lato, i personaggi della raffinata tradizione greca; dall'altro, i rustici abitanti del Lazio primitivo – e mostrarne, nel contatto, la forza reciproca ed opposta. Se il primo ha dalla sua una lunga storia di passati onori e glorie (*fando aliquem Hippolytum vestras si contigit aures*), il secondo, però, può vantare il fertile terreno della novità e della libertà. Tecnicamente, dunque, Egeria non avrebbe le capacità (*potes*) di porre le sue vicende a confronto con i tragici casi occorsi a Ippolito, ma è il poeta che osa farlo (*audes*), per mostrare tutta l'eccezionalità dell'operazione che egli sta conducendo: quella di inventare un incontro mai attestato nella storia della mitologia, mostrando un eroe inflessibile come Ippolito che si piega a consolare una ninfa italica per un evento così naturale (eppure così raro nel poema), come la perdita del proprio consorte dopo una vita di reciproco amore.

Il racconto prosegue, poi, con la concisa narrazione del soggiorno di Ippolito nell'Ade. Bömer ritiene che qui vi sia la spia di un intervento originale da parte di Ovidio, dal momento che la tradizione letteraria a noi conservata non farebbe menzione né di tale catabasi né della missione dello stesso Esculapio nel regno di Persefone, missione che si renderebbe necessaria per riportare alla vita l'eroe<sup>243</sup>. Anche nei *Fasti*, dove l'attenzione del poeta è concentrata sull'atto miracoloso compiuto dal figlio di Apollo, non viene nominata alcuna spedizione nell'Ade:

Ov. *Fast.* 6, 746-9

“Nulla” Coronides “causa doloris” ait;  
 “namque pio iuveni vitam sine vulnere reddam,  
 et cedent arti tristia fata meae”.  
 Gramina continuo loculis depromit eburnis

Ov. *Fast.* 6, 753-4

Pectora ter tetigit, ter verba salubria dixit:  
 depositum terra sustulit ille caput.

<sup>242</sup> Non è la prima volta che nel poema si incontra la contrapposizione tra potere e osare. Vd., a questo proposito, HARDIE [2015] *ad loc.*, che fa gli esempi di Niobe in *Met.* 6, 269-70 e di Esculapio (e proprio per la resurrezione di Ippolito) in *Met.* 2, 645-6.

<sup>243</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 394 (e BRUGNOLI-STOK 1992, p. 161). Lo studioso tedesco ritiene che anche in questo caso il lettore si trovi di fronte a uno dei tanti esempi in cui Ovidio, innovando, mostra di peccare di una certa superficialità. Secondo lo studioso, infatti, se Ippolito fosse sceso nell'Ade con il suo corpo, la tomba dell'eroe, a Trezene, non sarebbe potuta sorgere. Mi sembra che questa argomentazione sia piuttosto debole, dal momento che, come si è già esposto in precedenza, esiste una doppia tradizione relativa al destino di Ippolito dopo la sua tragica fine: quella relativa all'eroizzazione, che non fa menzione di alcuna seconda vita del giovane, e quella della divinizzazione, che ne presuppone, al contrario, la resurrezione.

Dal testo appena riportato sembra di poter intuire che il giovinetto sarebbe stato resuscitato immediatamente dopo la sua morte, e che l'intervento di Esculapio sarebbe avvenuto nel luogo stesso dell'incidente (*depositum terra sustulit ille caput*<sup>244</sup>). Più ambigua la situazione nell'*Eneide*, nella quale si può riconoscere la fonte più vicina ad Ovidio per il tema della discesa agli Inferi di Ippolito e – forse – del suo salvatore:

Verg. *Aen.* 7, 765-73

Namque ferunt fama Hippolytum, postquam arte novercae  
occiderit patriasque explerit sanguine poenas  
turbatis distractus equis, **ad sidera rursus**  
**aetheria et superas caeli venisse sub auras,**  
paeonis **revocatum** herbis et amore Dianae.  
Tum pater omnipotens, **aliquem** indignatus **ab umbris**  
**mortalem infernis ad lumina surgere vitae,**  
ipse repertorem medicinae talis et artis  
fulmine Phoebigeram Stygias detrusit ad undas.

Se Virgilio evita<sup>245</sup> di menzionare esplicitamente una catabasi di Ippolito, tale viaggio, invece, è messo in evidenza da Ovidio per mezzo di *vidi*. La prima persona del verbo conferisce ai fatti narrati la certificazione di una conoscenza diretta e assicura la veridicità degli eventi raccontati<sup>246</sup>, contrapponendosi al *videras* di poco prima: se il giovane non poteva aver visto personalmente il momento della propria morte, ha una conoscenza diretta, però, di quello che gli è capitato dopo.

Da più parti ci si è chiesto per quale motivo la catabasi di Ippolito venga così fortemente rimarcata. A parere di Hardie<sup>247</sup>, si potrebbe trovare qui un ulteriore indizio a favore della già citata tesi di Fränkel, secondo la quale dietro la figura di Ippolito si nasconderebbe quella di Ovidio in esilio. L'equivalenza tra l'eroe e l'autore viene postulata sulla scorta dell'immagine del giovinetto che si sciacqua le ferite nel Flegetonte, e che si incontra già in Prop. 2, 34, 91-2 in riferimento a Gallo: *et modo formosa quam multa Lycoride Gallus / mortuus inferna vulnera lavit aqua!* L'accostamento pare, francamente, forzato: che in Properzio a compiere questo gesto sia Gallo non autorizza a riconoscere in Ippolito che si lava le ferite nell'Ade la

<sup>244</sup> Questa resurrezione immediata si discosterebbe, tra l'altro, dalla versione dell'*Ippolito* conservato, nel quale il corpo dell'eroe è portato ancora in vita nella reggia paterna.

<sup>245</sup> Così GALASSO 2000, p. 1589.

<sup>246</sup> Così accade, ad es., come già visto in precedenza, all'inizio del racconto di Macareo relativo alla storia di Circe e Pico (*Met.* 14, 308-9, *multaque praesens / tempore tam longo vidi, multa auribus hausit*), nonché in un passaggio del discorso di Pitagora (*Met.* 15, 262, *vidi ego, quod fuerat quondam solidissima tellus, / esse fretum, vidi factas ex aequore terras*).

<sup>247</sup> HARDIE [2015] *ad loc.*

figura di un poeta, e nello specifico di Ovidio in esilio. Al limite si potrebbe dire che l'atto, assunto in Properzio ad una connotazione erotica, potrebbe mostrare anche nel nostro episodio, tramite la sapiente allusione al modello, una doppia valenza: Ippolito deterge le ferite del suo corpo straziato, ma queste ferite altro non sono che la conseguenza di un rifiuto d'amore, ovvero di altre ferite subite da Fedra per colpa dello sprezzante figliastro. Tra l'altro, a ben vedere, l'azione compiuta da Ippolito non è esattamente paragonabile a quella di Gallo, perché il Flegetonte non è un fiume qualsiasi, ma un fiume di fiamme: è per questo che Virbio, con amara ironia, afferma di aver riscaldato lì il suo corpo, non di averlo lavato. Tale immersione nel fuoco sembra, piuttosto, avviare simbolicamente quella metamorfosi che Esculapio renderà completa: non a caso, *fovere corpus* si riscontra in altri luoghi del poema per indicare i tentativi di mantenere o riportare un corpo in vita<sup>248</sup>.

Per capire il motivo che ha indotto Ovidio a dare risalto al soggiorno del figlio di Teseo nell'Ade, sarebbe più interessante, semmai, ipotizzare che egli abbia voluto creare un implicito parallelismo con una delle più famose catabasi del mito greco, quella di Orfeo. Il mitico cantore, accomunato ad Ippolito, come già accennato in precedenza, dalla stessa morte per dilaniamento, costituisce non a caso uno degli esempi più straordinari di amore coniugale. Dopo la morte della consorte, incapace di sopportare il dolore di una simile perdita, egli si spinge, come si legge in *Met.* 10, 15, negli *inamoena regna* dell'oltretomba, e fallisce per poco l'intento di riportare alla luce la sua sposa. Nel nostro testo, i territori di Dite sono chiamati *luce carentia regna*<sup>249</sup>; se il dio della medicina si spinge fin lì su mandato di Diana, avremmo nella figura di Ippolito una sorte di Euridice al maschile, che il *partner* riesce, però, a salvare dall'oscurità eterna. Senza rendersene conto, dunque, è una storia d'amore quella che Virbio racconta ad Egeria: proprio lui, che ha appena affermato che la perdita di un coniuge non è ragione sufficiente per disperarsi tanto quanto Egeria si disperava, solo in virtù dell'intervento di Diana e della sua predilezione per lui (il virgiliano *amore Dianae*) è ritornato alla vita.

---

<sup>248</sup> Un atto analogo, ad es., si ha in *Met.* 12, 424, quando Ilanome si china su Cillaro agonizzante nel disperato tentativo di aiutare nella respirazione il coniuge morente. Lo stesso verbo si ritrova anche in *Met.* 2, 617 (*collapsamque fovet*), quando Febo cerca invano di resuscitare Coronide, madre di Esculapio. Su questo ultimo passo si tornerà più approfonditamente tra poco.

<sup>249</sup> In questa perifrasi, tratta da *Lucr.* 4, 39 e *Verg. Georg.* 4, 472 (non a caso in riferimento all'episodio di Orfeo), HARDIE [2015] *ad loc.* individua un gioco con il *vidi* del v. 531: "c'è un paradosso nel vedere quello che è senza luce".

In quest'ottica, gli universi a cui appartengono Ippolito ed Egeria si allontanano ancora di più. L'eroe greco non si rende conto di essere estremamente indelicato nel proporre l'episodio della propria resurrezione ad una vedova che non ha speranza di vedere tornare a sé il marito morto<sup>250</sup>. Ippolito, grazie all'amore straordinario di Diana, è tornato alla vita, ma Egeria non può sperare in un miracolo simile. La sua condizione, però, è invidiabile rispetto a quella di Ippolito: l'eroe greco ha ottenuto un dono eccezionale, sì, ma a quale prezzo!

Tale dono, ai vv. 332-5, è descritto dalla voce narrante attraverso l'utilizzo di vocaboli che afferiscono più all'ambito della magia che non a quelli della medicina. Non a caso il sintagma *validum medicamen* ricorre anche in *Met.* 7, 262-3, in riferimento alle arti di Medea (*interea validum posito medicamen aeno/ fervet*), che riesce a restituire la giovinezza al vecchio Esone: un incantesimo, dunque, che ha del miracoloso tanto quanto una resurrezione. Più in generale, poi, l'aggettivo *validus*<sup>251</sup> o il verbo *valere* compaiono in numerose altre *iuncturae* per indicare le proprietà e virtù di portentosi ritrovati magici: in *Met.* 7, 137, ad esempio, quando Medea si interroga preoccupata sull'efficacia dei filtri che ella stessa ha somministrato a Giasone per proteggerlo (*neve parum valeant a se data gramina*).

All'ambito della magia può essere ricondotta anche la menzione delle erbe (*fortibus herbis*) di cui si serve Esculapio (*ope Paeonia*<sup>252</sup>), che richiamano alla memoria i passi del poema, già più volte menzionati, in cui sono in azione Medea e Circe. Nessun riferimento viene fatto ad eventuali gesti o formule verbali d'accompagnamento al rito, che, invece, sono presenti in *Fast.* 6, 753, dove si sottolinea che Esculapio *pectora ter tetigit, ter verba salubria dixit*. Unendo le due testimonianze ovidiane, dunque, sembra di poter affermare che, più che come esperto in medicina, Esculapio sia raffigurato come un potente stregone.

In realtà, nel mondo antico i confini tra magia e medicina, così come tra magia e potere divino, non erano così netti, ed Esculapio assomma nella sua figura tutte queste – per noi distinte – competenze. Tale constatazione ci permette di capire meglio come le trasformazioni operate da Circe non fossero che uno degli aspetti in

---

<sup>250</sup> Su questo aspetto riflette BARCHIESI 1994, p. 250.

<sup>251</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 394.

<sup>252</sup> L'aggettivo *Paeonius* si ritrova solo qui in Ovidio e costituisce un chiaro riferimento a Verg. *Aen.* 7, 769: *Paeoniis revocatum herbis* viene 'sciolto' dal poeta delle *Metamorfosi* in *fortibus herbis / atque ope Paeonia*.



cui si esplicava la sua natura divina, e che la sua riduzione al ruolo di maga sia stata una semplificazione: come Esculapio, Circe sapeva sovvertire le leggi della natura.

Una sola cosa, però, né Circe né gli altri dei sono capaci di fare: resuscitare i morti. Questa competenza è del solo Esculapio, ed egli non la condivide neppure con Apollo, suo padre, che pure è noto come dio della medicina tanto quanto il figlio. Anzi: nel poema in più occasioni si sottolinea esplicitamente l'impotenza di Apollo di fronte a casi che trascendono i limiti della vita e della morte<sup>253</sup>. Il caso più eclatante è quello che vede protagonista Coronide, la stessa madre di Esculapio:

Ov. *Met.* 2, 617-8

collapsamque fovet seraque ope vincere fata  
nititur et medicas exercet inaniter artes.

Apollo non è capace di riportare in vita l'amata, e inutili si rivelano le sue conoscenze mediche. Il risalto del fallimento di Febo è tanto più grave se si considera che probabilmente fu Ovidio stesso a inserirlo, come sembra testimoniato dall'assenza di un simile tentativo nelle altre fonti antiche che riportano la storia<sup>254</sup>. Ad Apollo è concesso solo di estrarre dalle viscere della morta il figlio non ancora nato (*Met.* 2, 628ss.), al quale, invece, riuscirà quello che al padre era stato impossibile realizzare<sup>255</sup>.

Alcuni studi<sup>256</sup> hanno già messo in luce come, dalla nascita di Esculapio fino alla *translatio* della sua statua a Roma, il poema tracci una sorta di biografia del dio che finisce per dare più importanza al figlio piuttosto che al padre. Il tema non è di centrale rilevanza nella presente trattazione; tuttavia, vi è un aspetto sul quale vale la pena di riflettere. Esculapio interviene come salvatore in casi in cui non è direttamente coinvolto; il fallimento di Apollo, invece, si constata sempre in episodi in cui la sua impotenza è strettamente collegata al suo ruolo di amante. Incapace di farsi amare da Dafne, il dio sembra destinato a collezionare storie d'amore in cui, anche se ricambiato, egli deve ad un certo punto affrontare la perdita irreparabile del *partner*, del quale gli rimarrà solo il ricordo, eternato per sempre nel prodotto finale in cui l'amato si trasforma: la memoria di Dafne sopravvivrà nell'alloro, quella di

---

<sup>253</sup> Vd. BRUGNOLI-STOK 1992, pp. 163ss.

<sup>254</sup> Vd. BARCHIESI 2005, p. 291.

<sup>255</sup> Così era stato profetizzato già al piccolo Esculapio in *Met.* 2, 642-8 dalla figlia del Centauro, presso il quale il bambino veniva allevato.

<sup>256</sup> Vd. BRUGNOLI-STOK 1992, pp. 135-79, secondo il quale la rivalutazione di Esculapio ai danni di Apollo, in controtendenza rispetto a quanto si constata nell'*Eneide* virgiliana, denoterebbe la volontà di ridare prestigio ad un culto che, notevolmente diffuso in età repubblicana, sarebbe stato poi eclissato da quello di Apollo in epoca augustea perché di recente importazione greca.

Giacinto nel fiore omonimo<sup>257</sup>. Poiché la perdita è, per l'appunto, irreparabile, al dio della poesia non è concesso di riportare alla luce i morti: a chi ama – anche se si è potenti come Apollo e Circe – è impossibile godere di un amore felice se non con mezzi del tutto spontanei e naturali. Non si può influenzare la volontà di chi non ci corrisponde, così come non si può ridare la vita a chi pure ci ha amati: Orfeo lo sa bene, e lo sa bene anche Egeria.

Esculapio, invece, non è soggetto a questa legge, viene da pensare perché non è un amante. Questo potrebbe essere il motivo che lo porta ad avere successo laddove gli altri dei – e amanti – falliscono. Così, nel riportare alla vita Ippolito, il dio sarà punito per aver osato infrangere le leggi della morte (*Dite indignante*<sup>258</sup>): intanto, però, le ha infrante, e Diana, grazie a lui, è riuscita ad avere quello che voleva. Anche se non agisce direttamente nel suo processo di salvazione (esattamente come Fedra non aveva agito direttamente in quello di dannazione), la dea, dunque, lo regola sapientemente di nascosto, e in questo si rivela capace di ottenere ciò che nessun amante era riuscito a raggiungere: la resurrezione dell'amato. Viene da chiedersi, però, se si tratti di una vera resurrezione.

Analizzando la trasformazione di Pico in picchio, si è ipotizzato che la causa originaria di tale metamorfosi poté essere stata la volontà di Circe, dea immortale, di donare al coniuge – mortale – l'immortalità: se Pico non poteva esistere per sempre, per sempre poteva esistere, però, il dio picchio, come in una sorta di compensazione per la perdita subita, inevitabile.

Nel caso di Diana e Ippolito, si è parlato di resurrezione, e non di semplice metamorfosi, perché il giovane effettivamente muore<sup>259</sup>, e perché la sua nuova forma non è una pianta o un animale, ma un dio dalle fattezze umane<sup>260</sup>. Eppure, Virbio è ben diverso dall'Ippolito di prima: nonostante quell'*ille ego sum* iniziale, si può veramente dire che Virbio sia lo stesso? Non proprio: diverso aspetto, diverso *status* (da uomo a dio), diversa patria. Ad Ippolito, inoltre, non resta neanche il nome (*nomenque simul, quod possit equorum [...] iubet deponere*), che Pico, invece, aveva mantenuto (*Met.* 14, 396, *nec quicquam antiquum Pico nisi nomina restat*). Anche

---

<sup>257</sup> Si rimanda a HARDIE 2002b, pp. 62-70 e a quanto già argomentato in precedenza relativamente a Pico.

<sup>258</sup> Ricorda da vicino *dis indignantibus* di *Met.* 2, 645 e, secondo BRUGNOLI-STOK 1992, p. 162, potrebbe alludere alla protesta di Ade presso Giove per l'offesa subita (così testimonia Diod. 4, 71).

<sup>259</sup> Che la divinizzazione presupponga il passaggio per la morte, è un aspetto su cui si concentra, facendo proprio l'esempio di Ippolito/Virbio, PORTE 1985, pp. 179-80.

<sup>260</sup> Si potrebbe richiamare per analogia il caso di Glauco in *Ov. Met.* 13, 949-59, che aveva subito una divinizzazione miracolosa dopo una 'catabasi' negli abissi del mare.

Diana, insomma, non può riavere il proprio amato così come era prima. La differenza fondamentale, però, è che Virbio – per esplicita volontà della dea – si presenta come l'esatto opposto dell'originario Ippolito: la sua nuova identità, cioè, si configura nei termini di un eterno nascondiglio di quella vecchia. L'alloro, il giacinto, il picchio nascevano come un *monumentum* dello scomparso: qui, invece, lo scomparso sopravvive e ha memoria di sé, ma si cela in una forma volta ad eliminare ogni traccia dell'individuo di prima, non ad eternarla<sup>261</sup>.

Ma vediamo più da vicino come il testo motivi una metamorfosi tanto eccezionale e 'controcorrente'. Le ragioni addotte da Virbio per il proprio 'trasferimento' nella nuova patria e per il cambio di identità vengono introdotte ai vv. 536-7 (*ne praesens augerem muneris huius / invidiam*) e 538 (*utque forem tutus possemque inpune videri*). Come si può notare, in entrambi i casi Diana prende dei provvedimenti che servono a preservare Ippolito da non ben precisati pericoli che la sua manifesta presenza avrebbe scatenato. Sembra verosimile supporre che Ovidio voglia alludere ad un intervento punitivo di Giove, che, dopo aver colpito Esculapio, avrebbe potuto scagliare la sua ira anche sul redivivo eroe<sup>262</sup>. Ciò sembrerebbe confermato da Verg. *Aen.* 7, 770-5: narrata la punizione inflitta dal padre degli dei ad Esculapio, il poeta ritorna al caso di Ippolito introducendolo con un forte *at* in posizione iniziale, come a volere indicare che solo la cautela di Diana aveva potuto evitare all'eroe la tragica fine occorsa al figlio di Apollo (v. 775, *at Trivia Hippolytum secretis alma recondit / sedibus*).

Se l'influenza virgiliana è chiaramente avvertibile, più difficile è riuscire a stabilire se la nuvola che cela Ippolito alla vista degli altri durante il trasporto nella nuova patria sia un dato ricavato da altre opere oggi perdute o creazione dell'immaginazione ovidiana; lo stesso vale per la decisione di Diana di invecchiare l'aspetto dell'eroe così da renderlo irriconoscibile. Di certo si può dire che i due stratagemmi messi in atto dalla dea non rappresentano una novità all'interno del panorama della letteratura antica<sup>263</sup>. Per ciò che concerne l'espedito della nube, si tratta, come è noto, di uno dei mezzi preferiti dagli dei per nascondere i loro protetti fin dai tempi di Omero. I casi più famosi sono quelli di Afrodite che sottrae Paride al combattimento con Menelao in *Il.* 3, 374ss. e di Poseidone che così protegge Enea in

---

<sup>261</sup> Su questo aspetto, vd. GILDENHARD-ZISSOS 1999, pp. 178ss.

<sup>262</sup> Non così secondo BÖMER 1986, p. 396, per il quale l'autore si riferirebbe ad un altro attacco di Poseidone. L'ipotesi appare piuttosto improbabile.

<sup>263</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

*Il.* 20, 278ss., nonché di Atena e Ulisse al suo arrivo ad Itaca in *Od.* 13, 1ss. Nella letteratura latina vale la pena citare *Aen.* 1, 411-4, quando Venere cela Enea alla vista di Didone, e, nello stesso poema ovidiano, *Met.* 5, 621-3, quando Diana, mossa a pietà, nasconde la ninfa Aretusa, inseguita dal fiume Alfeo, in una densa nube. In sostanza, dunque, la ricorrenza del motivo non renderebbe strano un suo riutilizzo da parte di Ovidio in un nuovo contesto, ma non esclude neanche che, in virtù della sua popolarità, esso si ritrovasse già in Callimaco piuttosto che in un'altra fonte greca.

Più interessante sarebbe riuscire a valutare il contributo ovidiano per quanto riguarda la questione dell'invecchiamento di Ippolito. Anche in questo caso un illustre precedente<sup>264</sup> si ritrova nell'episodio del ritorno in patria di Ulisse, che Atena invecchia temporaneamente per facilitare l'ingresso dell'eroe nella reggia di Itaca, ora minacciata dai Proci. Per quanto riguarda Virbio – nel silenzio delle fonti in nostro possesso – non sembra difficile ipotizzare un originale intervento di Ovidio<sup>265</sup>. Il poeta, come sempre incline a colmare le lacune e le contraddizioni della tradizione letteraria, e probabilmente a conoscenza della doppia iconografia riguardante Ippolito/Virbio ad Aricia, potrebbe avere escogitato un motivo che rendesse plausibile la strana identificazione avvenuta tra un giovane eroe e un dio vegliardo. Sarebbe stata, questa, un'ulteriore 'misura di sicurezza' presa da Diana per proteggere il suo favorito e permettergli di essere visto senza per questo correre alcun pericolo (*impune videri*<sup>266</sup>), rendendolo irricognoscibile (*nec cognoscenda*) per la seconda volta<sup>267</sup>.

La preoccupazione e la premura della dea sono anche alla base di una nuova, importante decisione da lei presa riguardo al destino di Ippolito, ovvero quella riguardante il suo futuro luogo di residenza, che la portano a dubitare dapprima tra Creta e Delo, per poi scegliere, infine, l'Italia:

---

<sup>264</sup> Per contrasto, HARDIE [2015] *ad loc.* cita Verg. *Aen.* 1, 590, quando Venere, dopo aver nascosto Enea, lo fa comparire di fronte a Didone e lo ringiovanisce d'aspetto: la nube prepara in modo più sensazionale un'epifania per Enea, e un eterno nascondiglio per Ippolito.

<sup>265</sup> Anche BÖMER 1986, p. 396 avalla questa ipotesi, ma adduce diverse motivazioni. La decisione di Diana potrebbe essere posta in parallelismo con quanto si riscontra in *Met.* 9, 401ss., laddove si legge che Calliroe chiede a Giove di far giungere prematuramente i suoi figli all'età adulta, per permettere loro di vendicare il prima possibile la morte del padre. Il confronto, tuttavia, non prova di per sé l'innovazione ovidiana, e non pare neanche particolarmente calzante, se si considera che in questo caso non si tratta di affrettare l'arrivo dell'età adulta a scopi di vendetta, ma di modificare le fattezze di un giovane per renderlo irricognoscibile e proteggerlo.

<sup>266</sup> L'espressione si ritrova solo, all'interno dell'intera produzione ovidiana e in un contesto totalmente diverso, nell'episodio di Polifemo (*Met.* 13, 761, *visus ab hospite nullo impune*). Interessante l'osservazione di HARDIE [2015] *ad loc.*, che nota come l'invidia (*in + videre*) possa essere evitata (*impune videri*) solo sottraendosi alla vista altrui.

<sup>267</sup> Così HARDIE [2015] *ad loc.*

Cretenque diu dubitavit habendam  
traderet an Delon; Delo Creteque relictis  
hic posuit nomenque simul, quod possit equorum  
admonuisse, iubet deponere, “quique fuisti  
Hippolytus” dixit, “nunc idem Virbius esto”.  
Hoc nemus inde colo de disce minoribus unus  
numine sub dominae lateo atque accenseor illi.

A parere di Bömer<sup>268</sup>, invenzione ovidiana sarebbe anche la menzione di Creta e Delo come possibili mete nelle quali Ippolito avrebbe potuto trovare rifugio, poiché, pur non trattandosi dei luoghi di culto più famosi collegati ad Artemide<sup>269</sup>, ricorrevano frequentemente nella poesia augustea. Le osservazioni dello studioso possono essere accolte solo in parte. Se è vero che l’associazione tra Artemide e Creta non è una delle più immediate, è anche vero, però, che dall’isola la dea deriva l’epiteto di Dictynna<sup>270</sup>, con la quale Ovidio la chiama in *Fast.* 6, 755-6 (*lucus eum nemorisque sui Dictynna recessu / celat*). Per quanto riguarda Delo, poi, si tratta addirittura dell’isola nativa della dea e del fratello Apollo, sede di importanti riti in onore di ambo i gemelli divini.

Probabilmente, però, i motivi della scelta ovidiana non vanno ricercati solo nella presenza più o meno spiccata del culto di Artemide nelle località indicate, quanto nel valore evocativo che un lettore colto dell’epoca avrebbe immediatamente avvertito alla sola lettura di tali nomi. Creta e Delo sono isole molto antiche, nelle quali erano ambientati miti costitutivi della religiosità greca, non a caso legati a storie di fughe e nascondigli: se a Creta era stato nascosto Zeus bambino per proteggerlo dalla voracità di Crono, a Delo Latona, perseguitata da Era, aveva potuto finalmente dare alla luce Artemide ed Apollo. La menzione di questi due luoghi si fa tanto più significativa in quanto Diana scarta le due opzioni e decide di ricoverare Ippolito in Italia, optando per una meta decisamente altra: il boschetto di Aricia. Probabilmente, inoltre, non era molto furbo nascondere Ippolito nell’isola dove era cresciuto il suo nemico, Giove, e da dove proveniva la stessa Fedra, né in quella che portava un nome così poco rassicurante – per un fuggitivo – come “la risplendente”<sup>271</sup>.

---

<sup>268</sup> Vd. BÖMER 1986, p. 396.

<sup>269</sup> Parere opposto esprime a riguardo HAUPT-EHWALD 1966, p. 464, che nomina i due luoghi come le città principali del culto in onore di Artemide.

<sup>270</sup> L’osservazione in HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>271</sup> HARDIE [2015] *ad loc.* osserva anche come Creta, nell’*Eneide*, si fosse rivelata una falsa meta per i Troiani in viaggio, senza contare che la scelta di un’isola greca avrebbe ovviamente interrotto il viaggio da est a ovest in atto nel poema.

Stilisticamente, la *geminatio* del nome di Delo a metà verso e la ripresa a breve distanza di quello di Creta sembrano quasi figurare il ragionamento con cui Diana percorre nella sua mente le varie destinazioni possibili, ritornando più volte a valutarle una per una prima della scelta definitiva. Rilevante è anche il gioco di parole tra *hic posuit* e *deponere nomen* al v. 542. Attraverso la ripetizione dello stesso verbo nella forma semplice e in quella composta, viene resa in modo chiaro la correlazione esistente tra il cambio di residenza e il cambio d'identità: il boschetto di Aricia sta a significare per Ippolito una chiusura netta con il passato e un nuovo inizio, cui si collega la perdita del proprio nome e l'assunzione di un nome nuovo. Tale taglio netto col passato è reso esplicitamente anche nel passaggio seguente, tramite la contrapposizione tra *fuisti*, che designa una realtà ormai trascorsa (quella di essere e chiamarsi Ippolito) e *esto*, che con l'imposizione del nome mostra al novello dio la sua nuova, 'necessaria' identità.

La scelta di Diana sembra essere anche in questo caso dettata da un motivo di prudenza. Il nome "Ippolito" poteva ricordare il legame rovinoso del giovane con i cavalli (*quod possit equorum / admonuisse*), e per questo viene modificato. Ancora una volta Ovidio cerca giustificazioni plausibili per l'avvenuta sovrapposizione tra Ippolito e Virbio, con un'aggiunta rispetto a quanto si legge in Verg. *Aen.* 7, 777, dove il lettore veniva semplicemente informato dei dati di fatto: *versoque ubi nomine Virbius esset*. Di certo, però, la vicinanza al modello rimane avvertibile, se si considera che *Virbius esto* può quasi sicuramente essere interpretato come una ripresa di *Virbius esset*, anch'esso a fine verso. L'utilizzo dell'imperativo futuro, tuttavia, indica meglio la connotazione di comando di cui si carica l'azione e lo stacco che essa rappresenta nei confronti del passato del personaggio. Rispetto al testo virgiliano, inoltre, il passaggio dall'una all'altra figura come 'metamorfosi in continuità' viene ad essere accentuata con forza nella precisazione di Diana: lo stesso (*idem*<sup>272</sup>) che era stato Ippolito, ora sarà Virbio. Fusione e distacco, identità ed alterità si fondono, quindi, nella persona di Virbio, che, a conclusione di un poema che si incentra sull'incessante mutamento di tutte le cose (non si dimentichi che il lettore si è appena lasciato alle spalle il discorso di Pitagora), sembra incarnare in se stesso l'essenza del discorso poetico a cui appartiene: non a caso – si ricorderà – una

---

<sup>272</sup> Dopo quanto si è in precedenza osservato, però, *idem*, che sembrerebbe prospettare una continuità senza rotture tra l'identità precedente e quella attuale, appare un po' paradossale. Intravede qui una certa incoerenza anche HARDIE [2015] *ad loc.*

delle più plausibili etimologie del nome “Virbio” doveva essere *vir + bis*, “uomo due volte”, e i reperti iconografici ritrovati ad Aricia confermerebbero che questa duplicità del dio fosse un dato acquisito del suo culto.

Per quanto concerne, infine, i vv. 545-6, con i quali si conclude l'intervento di Virbio, essi riguardano la definizione dello *status* rivestito dal dio nella sua nuova patria, e si rivelano di particolare interesse nella comprensione dei rapporti che intercorrono tra lui e Diana. In primo luogo, Ippolito descrive se stesso come un abitante del bosco alla pari delle ninfe che lì risiedono stabilmente. A questo proposito, è da notare che *colo* ricorreva anche in *Met.* 14, 331 nel medesimo contesto, in riferimento cioè alle ninfe laziali che abitavano presso il bosco di Aricia. In secondo luogo, in accordo con le testimonianze già esaminate in precedenza, egli si definisce una delle divinità minori del corteggio di Diana (*de disque minoribus unus*). Tali figure erano sottoposte ad un'autorità maggiore, secondo una vera e propria gerarchia: per questa ragione, secondo alcuni studiosi<sup>273</sup>, Diana verrebbe chiamata da Virbio *domina*, forse in analogia alla divisione senatoria tra *maiorum* e *minorum gentium patres*<sup>274</sup>. Non è d'accordo Bömer<sup>275</sup>, per il quale, invece, un ordine gerarchico di questo tipo tra le divinità latine non sarebbe esistito: il termine *domina*, di conseguenza, non dovrebbe essere inteso in riferimento ad un rapporto di subordinazione rispetto ad una divinità maggiore, bensì come semplice constatazione della sovranità di Diana nel bosco di Nemi. La precisazione non sembra condivisibile – Virbio si è appena definito, letteralmente, *deus minor* –, e appare, anzi, piuttosto limitativa. La scelta dell'appellativo, infatti, non solo designa la volontà di indicare esplicitamente una disparità di posizione tra Virbio e Diana, ma sembra anche nascondere un secondo e più profondo significato, che è verosimile non dovesse passare inosservato al lettore ovidiano, esperto conoscitore della poesia erotica latina. Nel lessico elegiaco, infatti, chi altri è la *domina* se non la donna amata, nei confronti della quale il poeta si compiace di presentarsi umile e devoto servitore, similmente a quanto accade nel rapporto tra un dio e i suoi fedeli<sup>276</sup>? Da questo punto di vista,

---

<sup>273</sup> Vd. GALINSKY 1975, p. 170.

<sup>274</sup> Così ritiene HARDIE [2015] *ad loc.*, per il quale una conferma a questa interpretazione verrebbe da *accenseor*, che lo studioso traduce “sono assegnato come assistente”. Per descrivere la sua nuova condizione in Italia, dunque, Virbio utilizzerebbe dei termini che provengono dall'organizzazione statale romana. In parte, una posizione simile si trovava già espressa in HAUPT-EHWALD 1966, p. 465, quando viene sottolineato come Ovidio sia il primo ad utilizzare *accenseri*, “nach Analogie eines publicistischen Ausdrucks”, con il significato di *adtribui, adscribi, adnumerari*.

<sup>275</sup> Vd. BÖMER 1986, pp. 397-8.

<sup>276</sup> Vd. ROSATI 2003, pp. 56-8.

potrebbe essere letto in chiave amorosa anche il termine *numen*, per il quale si potrebbero citare alcuni luoghi della produzione elegiaca ovidiana nei quali la donna amata viene paragonata ad una divinità con l'utilizzo di questo vocabolo<sup>277</sup>.

Si confermerebbe, dunque, l'ipotesi che, in parte, è già stata avanzata: il rapporto tra Virbio e Diana pare delinarsi nei termini di una dedizione assoluta che non è azzardato pensare potesse essere configurata, in accordo con la testimonianza di Servio, come una relazione amorosa tra la grande dea della fertilità di Nemi e il suo protetto. Lo zelo con cui ella si premura di salvare e nascondere Ippolito sembra chiamare in causa un sentimento ben più grande rispetto a quello dovuto ad un proprio seguace (non si dimentichi che Virgilio parla di *amor Dianae*), così come il lessico usato da Virbio nella pur sintetica descrizione del proprio rapporto con la sua salvatrice pare orientato verso un'interpretazione di chiave elegiaca.

Se così fosse, Ippolito non starebbe raccontando ad Egeria soltanto la propria tragica fine, ma una portentosa storia d'amore, che, facendo da *pendant* a quella di Circe per Pico, mostrerebbe insieme la potenza e la debolezza di cui sono capaci gli dei innamorati: non possono evitare di andare incontro alla perdita del loro amato, ma lo possono salvaguardare 'in altre forme' rendendolo immortale. La grande differenza rispetto all'episodio di Circe è che, questa volta, l'altra vita di Ippolito, concessa da Diana all'amato in terra italica, non viene solo allusa, ma apertamente raccontata.

#### 5.4 La metamorfosi di Egeria

Terminato il racconto di Virbio, l'attenzione della voce narrante torna nuovamente ad Egeria, che così reagisce a quanto le è stato narrato:

Ov. *Met.* 15, 547-51

Non tamen Egeriae luctus aliena levare  
damna valent, montisque iacens radicibus imis  
liquitur in lacrimas, donec pietate dolentis  
mota soror Phoebi gelidum de corpore fontem  
fecit et aeternas artus tenuavit in undas.

La conoscenza del dolore altrui può rendere più accettabile il proprio: questo, come si è ripetutamente detto, è stato il motivo che ha spinto Ippolito a parlare. Ma tale

---

<sup>277</sup> Vd. PICHON 1902, p. 217 (*aliquando numina dicuntur ipsi qui amantur*). Tra gli esempi riportati, si considerino Ov. *Am.* 2, 18, 17 (*hinc quoque me dominae numen deduci iniquae*) e 3, 11, 47 (*perque tuam faciem, magni mihi numinis instar*).



principio – uno dei capisaldi delle *consolationes* – si rivela inservibile di fronte all'immane dolore di Egeria, che risponde alle parole di Ippolito con le lacrime, senza ribattere a quanto le è stato narrato, e fino alla dissoluzione di se stessa<sup>278</sup>.

L'incomunicabilità tra Virbio ed Egeria è segnalata, testualmente, fin dal *non tamen* che apre il nuovo gruppo di versi. La *iunctura* indica una contrapposizione molto forte rispetto a quanto detto in precedenza, e nel poema incontra solamente altre due occorrenze: una in *Met.* 13, 623, in riferimento alla sopravvivenza di Troia nella missione di Enea (*non tamen eversam Troiae cum moenibus esse / spem quoque fata sinunt*), e l'altra in *Met.* 15, 799 (*non tamen insidias venturaque vincere fata / praemonitus potuere deum*), in riferimento all'incombere della morte di Cesare. In entrambi i casi *non tamen* introduce uno scarto tra una situazione iniziale, che lasciava prevedere un determinato sviluppo, e le leggi del fato, che decidono diversamente il corso della storia. Nel nostro contesto, invece, è quantomeno singolare imbattersi in un'espressione del genere, poiché *non tamen* non si contrappone ad un quadro di eventi ritenuto probabile e poi smentito, ma ad un discorso consolatorio rivolto da un personaggio ad un altro. Il rifiuto opposto da Egeria al dialogo e alla comprensione reciproca non potrebbe essere più totale, soprattutto se si considera che la ninfa era nota per essere molto loquace: non era proprio lei la fonte della saggezza di Numa, la dispensiera di consigli dettati dalla ragione e dal buon senso? Così ce la presenta lo stesso Ovidio nei *Fasti*, dove ella, *Numae coniunx consiliumque* (*Fast.* 3, 276), non esita a dare istruzioni al consorte sul comportamento da tenere con Pico e Fauno. Come si spiega, allora, questo silenzio della ninfa? Come mai il discorso di Virbio cade nel vuoto?

Prima di fornire una risposta a questa domanda, che si rivela strettamente collegata al senso della metamorfosi di Egeria, è opportuno, però, soffermarsi sulle numerose analogie lessicali che allineano la metamorfosi della ninfa, come è ovvio, ad altre trasformazioni in fiumi o sorgenti del poema<sup>279</sup>: l'ultima incontrata dal lettore è quella di Aci in *Met.* 13, 887ss., ma si potrebbero citare anche gli esempi di Aretusa in 5, 632ss., di Marsia in 6, 382ss. o di Ciane in *Met.* 5, 425ss. Per quanto riguarda quest'ultimo caso, in particolare, notevoli sono le occorrenze comuni, che interessano due verbi importanti nella descrizione della dissoluzione del corpo di

---

<sup>278</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>279</sup> Vd. VIARRE 1964, pp. 345ss. e HARDIE [2015] *ad loc.*

Ciane<sup>280</sup>, e che ritornano in quella di Egeria: *tenuari* (*Met.* 5, 428-9, *in illas / extenuatur aquas*) e *liqui* (*Met.* 5, 431, *primaque de tota tenuissima quaeque liquescunt*). Molto più significativo del generico parallelismo con le vicende di Ciane, tuttavia, appare il complesso quadro di rimandi ed opposizioni che il nostro episodio istituisce con il racconto della trasformazione di Biblide:

Ov. *Met.* 9, 655-65

**Muta** iacet, viridesque suis tenet unguibus herbas  
 Byblis, et **umectat lacrimarum gramina rivo**.  
 Naidas his venam, quae numquam arescere posset,  
 subposuisse ferunt. Quid enim dare maius habebant?  
 Protinus, ut secto piceae de cortice guttae,  
 utve tenax gravida manat tellure bitumen;  
 utve sub adventu spirantis lene favoni  
 sole remollescit quae frigore constitit unda;  
 sic **lacrimis consumpta** suis Phoebeia Byblis  
**vertitur in fontem, qui nunc quoque vallibus illis**  
**nomen habet dominae**, nigraque sub ilice manat.

La giovane, lacerata dal dolore per essere stata respinta dal fratello Cauno, si lascia morire fino a quando, per pietà<sup>281</sup>, viene tramutata dalle naiadi in un corso d'acqua. In *Met.* 9, 653-4 era raccontato l'errare disperato della fanciulla e i vani tentativi delle ninfe della regione di consolarla: *saepe, ut medeatur amori / praecipiant surdaeque adhibent solacia menti*. Come si può notare, dunque, più punti di contatto uniscono il racconto di Egeria e quello di Biblide, dalla fuga dalla città all'inutile soccorso prestato da altri fino alla consunzione per amore. Quale tipo di amore, però! Ben lontano da quello puro e coniugale di Egeria, il sentimento nutrito da Biblide si avvicina di più, semmai, a quello ugualmente incestuoso di Fedra, alla quale l'accomuna l'aver inviato all'amato una lettera quale mezzo per sedurlo. L'epistola, il cui testo è riportato interamente da Ovidio nella narrazione dell'episodio (*Met.* 9, 530-63), presenta elementi molto simili a quelli riscontrabili nella quarta epistola delle *Heroides*: l'iniziale pudore, l'affermazione di aver provato a resistere contro la propria passione, l'esempio dei matrimoni divini tra congiunti, la preghiera di essere salvata da una sicura morte. È del tutto verosimile, di conseguenza, che, nella descrizione dell'analoga fine di due donne dall'indole tanto divergente, l'autore

<sup>280</sup> Da notare che anche la fine di Ciane viene descritta come la conseguenza inevitabile di molte lacrime e di una ferita insanabile: *inconsolabile vulnus / mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis* (*Met.* 5, 426-7).

<sup>281</sup> Altro esempio di come, nel poema, "la giustizia divina sia governata dal capriccio" (KENNEY 2011, p. 466), dal momento che la metamorfosi di Biblide, al pari di quella di Egeria, è compiuta per "aiutarla e mitigarne il dolore", anche se qui la protagonista è colpevole.

abbia voluto evocare nella mente del lettore non tanto un confronto tra Egeria e Biblide, quanto quello tra la ninfa e Fedra, sottolineando ancora una volta il contrasto esistente tra i due tipi di legame amoroso che esse incarnano.

Ma vi è un altro episodio a cui rimanda la metamorfosi di Egeria, generalmente il più citato: quello della dissoluzione di Canente. Da più parti<sup>282</sup> sono state accostate le sorti delle due spose devote, che, dopo la perdita del consorte, vagano senza meta per il territorio laziale e non sopravvivono al loro dolore: stremate dal lutto, Canente si dissolve in aria ed Egeria viene tramutata in fonte.

Si è scelto con intenzione un riflessivo per Canente e un passivo per Egeria, poiché una differenza fondamentale distingue la metamorfosi delle due ninfe. Se la sposa di Pico è letteralmente evaporata per il dolore, nel caso di Egeria, invece, è Diana ad intervenire e a decretare la trasformazione, agendo su un corpo che è ancora tale, come ben si capisce dal finale *aeternas artus tenuavit in undas*. Così si era comportata la dea anche con Aretusa, che, dopo aver invocato l'aiuto dell'allora<sup>283</sup> Artemide, era stata da lei trasformata in fonte per pietà (*Met.* 5, 621, *mota dea est*), come per pietà ora ella agisce nei confronti della vedova (*pietate dolentis mota*).

Da ciò si può intuire che non si deve intendere il precedente *liquitur in lacrimas* in senso letterale – come se Egeria già di per sé si stesse trasformando in acqua e Diana si fosse inserita in un processo già in atto – ma con un valore metaforico<sup>284</sup>. È solo in virtù dell'intervento divino che l'espressione letterale esce fuor di metafora e si trasforma in realtà, secondo un procedimento che abbiamo visto con frequenza negli altri episodi. Nel caso di Anassarete, in particolare, si era osservato come, nel momento della fine della giovane, Venere si fosse sadicamente divertita a concretizzare il *topos* del *et vidi et perii*; qui, al contrario, il dio, che interviene non per punire ma per premiare, inverte il sogno elegiaco che era stato di Ifi e che viene 'trasposto' nella coppia Egeria/Numa: dagli occhi della donna amata, disperata per la

---

<sup>282</sup> Vd. HARDIE [2015] *ad loc.*

<sup>283</sup> Si noterà, infatti, che in quell'occasione la greca Artemide interviene per preservare la verginità di una ninfa; qui, invece, la latina Diana accorre in soccorso di una sposa affranta.

<sup>284</sup> Si richiama ancora PIANEZZOLA 1999, e in particolare p. 32, quando egli, in riferimento a *deriguitque malis* di *Met.* 6, 303 nell'episodio di Niobe, sostiene che l'espressione non sia "il primo mutamento di Niobe nel senso della pietrificazione, ma [...] la preparazione della pietrificazione, tenuta ancora sul piano dell'ambiguità".

morte del compagno, zampilla, come da una fonte<sup>285</sup>, un fiume di lacrime, fino a che la ninfa diventa ella stessa una fonte.

Nella metamorfosi di Canente, invece, la dissoluzione del corpo, che passa dallo stato solido a quello liquido e poi a quello gassoso, era stata autonoma. In quel caso, dunque, la ninfa, descritta come *liquefacta luctibus* in *Met.* 14, 431, liquefatta lo era già, da sola, e viene lasciata consumarsi senza che nessuno intervenga a lenire il suo dolore (*Met.* 14, 432, *tabuit inque leves paulatim evanuit auras*).

Si potrebbe pensare che il ‘naturale’ dissolvimento del corpo di Canente, paragonato all’intervento pietoso di Diana a favore di Egeria, suggelli in modo più poetico l’assolutezza dell’amore per lo sposo scomparso. Tuttavia, proprio l’intervento di Diana, che tramuta il corpo di Egeria in un *altro* corpo – quello della fonte che dalla ninfa avrebbe preso il nome, un nome conosciuto da tutti –, mette in luce ancora meglio l’inconsistenza del personaggio di Canente. Egeria arriva in un bosco ben noto e si trasforma in una fonte ben nota, che veramente potrà eternare il ricordo di lei per sempre; Canente, invece, si dilegua nel nulla di una fama inesistente e imprecisata come il luogo della sua scomparsa.

Nel confronto tra le due figure, che erroneamente la critica ha considerato in continuità l’una con l’altra<sup>286</sup>, emerge con chiarezza il procedimento portato avanti da Ovidio: l’*eros* coniugale perfetto, che nel caso di Circe e Pico poteva solo essere lasciato intravedere a distanza, si sostanzia e si mostra in piena luce nella storia di Numa ed Egeria. Egeria ha il diritto di piangere e di disperarsi per il re defunto, così come di esserne chiamata la legittima *coniunx*; si merita, infine, di essere accolta a pieno titolo accanto ai grandi personaggi del mito greco in una località laziale ricca di tradizioni incrociate come il bosco di Nemi, di cui ella diventa parte integrante. Per Canente, invece, questo non è possibile, perché non era stato possibile per Circe, che ella sostituisce.

La metamorfosi in fonte, in sintesi, in quanto concretizzazione di una metafora poetica che esprime l’assolutezza e l’irrefrenabilità del dolore, segna un procedimento opposto a quello osservato nel caso di Canente: per assurdo, proprio concretizzando un’altra immagine poetica – ovvero quella dell’anima che, morendo, si dissolve nell’aria –, la ninfa era scomparsa senza più lasciare traccia di sé.

---

<sup>285</sup> L’immagine della fonte è applicata metaforicamente allo sgorgare incessante delle lacrime di Ermione in *Ov. Her.* 8, 64 (*ument incultae fonte perenne genae*) e di Lucrezia in *Ov. Fast.* 2, 820 (*fluunt lacrimae more perennis aquae*).

<sup>286</sup> Vd. i già citati SEGAL 2002, pp. 28-9 e HARDIE A. 2010, pp. 17-18, 20-3 e 45-6.

La metamorfosi di Egeria, però, non serve solo a illustrare meglio lo scarto con l'episodio di Pico e della sua sposa; al contrario, essa costituisce soprattutto la migliore risposta alla domanda che avevamo lasciato aperta poco fa, ovvero come mai la loquace Egeria rimanga muta, e risponda con le lacrime al discorso consolatorio di Ippolito.

A questo proposito, si deve fare un passo indietro e constatare che, rispetto a quanto emerso nelle precedenti sezioni, l'impossibilità di condizionare il sentimento amoroso venga qui ancor meglio definita ed ampliata. Negli episodi che vedevano come protagonista Circe, infatti, si era postulata l'incapacità della magia di influenzare la volontà di chi è riluttante a corrispondere l'amore di un altro; nell'episodio di Pomona e Vertumno, invece, si era notato come tale incapacità riguardi anche, più in generale, qualsiasi tentativo di persuadere l'amato riluttante, sia che si ricorra all'inganno, sia che si punti alla velata minaccia o al discorso di seduzione. Nel presente episodio, invece, queste constatazioni, confermate e riassunte nelle vicissitudini del personaggio di Fedra, si affiancano ad una nuova verità: come non si può convincere qualcuno ad amare, così, e allo stesso modo, non si può nemmeno convincere qualcuno a smettere d'amare, a rassegnarsi alla fine di un amore. Soprattutto quando per 'smettere d'amare' non si intende né l'accettazione di un rifiuto (come avrebbero dovuto fare Circe, Ifi e Fedra) né la decisione di un amante esasperato (come accade nei *Remedia*), ma la capacità di contenere il proprio dolore di fronte alla morte naturale del compagno, che interviene al termine di una lunga vita.

Egeria, in sostanza, non si trova né nella condizione di Fedra o di Ifi, che adottano soluzioni drastiche per porre fine al loro dolore, né, tantomeno, in quella dell'amante dell'elegia, più (come nell'*Ars*) o meno (come nei *Remedia*) rassegnato alla costituzionale fragilità della propria relazione. Ancora una volta, dunque, ci troviamo di fronte ad una storia che, come quella di Pomona e Vertumno – ma da un punto di vista diverso, quello della 'fine' e non quello dell' 'inizio' di una relazione – rappresenta insieme un avvicinamento ed un allontanamento al mondo dell'elegia romana. Un avvicinamento – o compimento – perché il poeta mette in scena finalmente quella dedizione eterna che i poeti elegiaci si aspettavano dalla loro donna; allontanamento – o superamento – perché, affinché questo accada, Ovidio deve riavvicinarsi al modello dell'unione matrimoniale, nella quale soltanto si viene a realizzare – paradossalmente – l'aspirazione elegiaca ad un amore eterno.

Il silenzio di Egeria, dunque, segna la distanza che separa la vedova sia dall'Ippolito del passato che, per certi aspetti, dal Virbio del presente. Ad una donna che spende la vita fedelmente accanto al suo consorte, il modello femminile di una Fedra non poteva certo suscitare compartecipazione emotiva, ma neanche quello del giovinetto stesso, che così ciecamente si era opposto all'amore. Quanto alla sua morte, avvenuta in circostanze eccezionali ed eccezionalmente sconfitta dall'intervento di Esculapio, essa, come si è visto, poteva addirittura arrecare ad Egeria un nuovo patimento, poiché a lei Numa non sarebbe stato mai restituito. Per questo motivo ella non può sentirsi vicina neanche al nuovo Virbio, che ha ottenuto il privilegio più grande: quello di poter vivere accanto all' 'amata', ovvero Diana, per sempre.

Proprio perché la ninfa era 'solo' vedova di un uomo anziano, del cui amore aveva potuto godere per tutta la vita, Ippolito aveva potuto sostenere che, in confronto a lui, la dolente sposa poteva dirsi fortunata (e, in effetti, è così). Ma non nell'ottica di Egeria, che, proprio in virtù del suo indissolubile amore per lo sposo, non può trarre dalle vicissitudini di Virbio conforto alcuno: *non tamen Egeriae luctus aliena levare*<sup>287</sup> / *damna valent*. In sostanza, è come se i due personaggi parlassero due linguaggi diversi, in quanto appartenenti a due mondi opposti<sup>288</sup>. Ippolito, come Fedra, Circe e Ifi, si muove agli estremi: prima quelli della tragedia e poi, inaspettatamente, quelli della commedia. Il finale cupo, tragico del mito originale si risolve, così, in uno lieto, da commedia<sup>289</sup>, non appena Ippolito, non a caso 'travestito' da Virbio, viene fatto salire su un altro palcoscenico, quello della realtà italica, la stessa che aveva visto il lieto fine inaspettato di Pomona e Vertumno dopo la disperata parentesi della storia di Ifi. La doppia raffigurazione di Ippolito/Virbio,

<sup>287</sup> *Iuncturae* come *luctus levare* o di significato simile non compaiono spesso nelle *Metamorfosi*, ed è significativo che una di queste sia in riferimento ad Esculapio, in *Met.* 15, 638-9, quando l'oracolo di Delfi, interrogato in merito alla pestilenza che aveva colpito il Lazio, così risponde: *nec Apolline vobis, / qui minuat luctus, opus est, sed Apolline nato*. Ancora una volta viene postulata una sorta di superiorità di Esculapio al padre nella sua capacità di alleviare o addirittura porre fine al dolore. Lo stesso si constata in *Met.* 15, 742-3, dove si legge che egli *finem speciei caeleste resumpta / luctibus imposuit*. Ma non c'è consolazione al dolore quando si perde chi si ama.

<sup>288</sup> Da questo punto di vista, dunque, si può dire che Ippolito (al contrario di Vertumno) sia un retore fallito, perché non è riuscito a individuare il *target* del suo pubblico e a coinvolgerlo: solo risvegliando l'interesse dell'ascoltatore si può pensare di convincerlo, e per ottenere ciò bisogna cercare di immedesimarsi in lui. Per un approfondimento delle strategie della retorica (e del loro ruolo nella filologia), vd. MÖLLER 2009, che parla di una "Theorie der Aufmerksamkeit".

<sup>289</sup> Similmente GILDENHARD-ZISSOS 1999, pp. 176ss. Tuttavia, i due studiosi non riconoscono nella metamorfosi di Ippolito la risoluzione della tragedia dell'eroe in una commedia, ma ne vedono la dissoluzione in una storia dal carattere esemplare, tipica della mentalità pratica romana. Invece di stimolare la compartecipazione emotiva del pubblico, come accadeva nell'originario Ippolito tragico, Virbio cerca quella razionale, ponendosi così come un modello da seguire, un *exemplum*.

allora, con il suo duplice aspetto di uomo giovane e anziano vegliardo, si mostra sorprendentemente simile, in definitiva, ad una maschera teatrale. L'*ex-eroe* greco prende degnamente il posto del Vertumno dell'episodio precedente, del dio italico dalle metamorfosi impreviste, che, giovane, nasconde per amore la sua vera identità sotto le spoglie di una vecchina. Egeria, invece, vive la sua esistenza in un'*aurea mediocritas* che, nelle *Metamorfosi*, è la più rara delle eccezioni, e, insieme, il più sperabile dei lieti fini, il 'vissero felici e contenti' che ogni commedia presuppone, ma che nessuna commedia racconta: ella conosce la 'normale' felicità di un amore coniugale, vissuto giorno per giorno l'uno per l'altro, e poi la 'normale' infelicità di una morte a cui non c'è né rimedio né consolazione.

Eppure, siamo sempre nel mondo della meraviglia, e anche Egeria, alla fine, non accetta la morte del consorte come accadrebbe a ogni 'vera' vedova, ma subisce una metamorfosi che la allinea, a sorpresa, proprio al privilegiato Virbio: è la stessa Diana che la trasforma in fonte, accogliendola per sempre nel suo regno. Il prodigio suscita lo stupore delle ninfe del luogo così come dello stesso Virbio (*Met.* 15, 552-3, *et nymphas tetigit novas res, et Amazone natus / [...] stupuit*), che, pure narratore fino a pochi versi prima di eventi prodigiosi come quelli da lui stesso sperimentati<sup>290</sup>, si trova ora a vestire i panni del pubblico del poema e a stupirsi dell'incredibile mobilità e fluidità del mondo in cui sono immersi i personaggi delle *Metamorfosi*.

L'intervento di Diana consacra l'appartenenza di Egeria al boschetto della dea, e contemporaneamente la riconosce quale personaggio dotato di una vera e degna fama: l'inconsolabile vedova, indifferente di fronte al racconto delle strabilianti vicende di Virbio, sperimenta infine su se stessa il potere della divinità dei luoghi, e viene accolta per sempre presso quel lago dove Ippolito prima di lei aveva trovato eterno rifugio sotto altre spoglie. Sul finale, dunque, le contrapposte storie di Virbio e di Egeria, dell'eroe tragico e dell'ideale sposa elegiaca, trovano un punto di contatto nell'azione miracolistica operata dalla dea di Nemi, che appare ella stessa trasformata rispetto all'originaria Artemide: la 'consacrazione letteraria' di Egeria avviene grazie ad un atto magnanimo della dea della castità, che riconosce nel dolore della ninfa un grande amore, come pure era stato il suo per Ippolito, e lo suggella per

---

<sup>290</sup> Interessante sottolineare come sia lui a stupirsi, ma non Egeria, che Ippolito non era riuscito minimamente a toccare con il racconto dei suoi pur meravigliosi accadimenti. Quello stupore che è ingrediente fondamentale di un buon discorso retorico (vd. MÖLLER 2009, pp. 151ss.), giunge, a sorpresa, nel momento sbagliato, quando non ce lo si aspettava più, e non certo in virtù delle qualità oratorie di Virbio.

sempre in una fonte. Rispetto a Virbio, Diana si mostra più saggia, e più perspicace: la miglior risposta ad un inutile discorso consolatorio non può che essere il pianto di chi non vuole e non può lasciarsi consolare, ed è questo pianto, infine, che rimane eterno, metafora fatta oggetto di una dedizione che non si spegne nemmeno con la morte.

#### 6. Fedra: una Circe senza 'vite parallele'

Nella prima parte della presente sezione si è cercato di dare un quadro il più possibile chiaro delle fonti greche che potevano aver ispirato Ovidio nell'elaborazione del carattere di Fedra così come esso ci appare nelle sue opere. Ne è risultato che, con l'eccezione dell'*Ippolito* conservato di Euripide e (forse) della *Fedra* di Sofocle, la tradizione letteraria e mitografica aveva consegnato al poeta latino il ritratto di una donna follemente innamorata e vendicativa, disposta a conquistarsi le attenzioni del figliastro con spudoratezza e a causarne la rovina una volta respinta.

La figura della regina era risultata talmente affascinante agli occhi di Ovidio, da indurlo a dedicarle una delle più famose epistole contenute nelle *Heroides*, la quarta. Come numerosi studi hanno già messo in luce, l'epistola si segnala rispetto alle altre perché è l'unica che presenta un discorso di seduzione<sup>291</sup>. Se le altre protagoniste del mito, cioè, per quanto sole e/o abbandonate, hanno pur goduto per un periodo dell'amore del loro compagno, Fedra si appresta a conquistarselo, e la sua lettera, ben lungi dal costituire il triste lamento di una donna in attesa, rappresenta una scaltra ed audace dichiarazione. Le argomentazioni su cui fa leva la '*suasoria*' dell'eroina sono così permeate dallo 'spirito dei tempi'<sup>292</sup> in cui scrive Ovidio, che Fedra può facilmente essere scambiata per una fedele seguace di quegli stessi principi che sono raccomandati nell'*Ars*: libertà di costumi, urbanità, superamento di vecchi e antiquati tabù.

La sua indole e la sua intraprendenza, eccezionali all'interno di una raccolta epistolare dominata da situazioni più o meno ripetitive, invita a riflettere: non sono tante, infatti, le donne del mito che si prestavano a questa medesima tipologia di 'riconversione alla modernità'. Se si scorrono le numerose figure femminili messe in

---

<sup>291</sup> Riguardo alla questione della paternità ovidiana di questo motivo (la dichiarazione di Fedra per mezzo di un'epistola) si rimanda a quanto già argomentato in precedenza.

<sup>292</sup> Per questo aspetto vd. ROSATI 1985.



scena da Ovidio, si scopre che il numero di quelle che hanno il coraggio di dichiarare il proprio amore e di giustificarlo con delle argomentazioni razionali<sup>293</sup> si riduce a tre: Biblide, Fedra e Circe.

Non è un caso che, nel corso del saggio di commento, si sia più volte menzionata la ricchezza di rimandi lessicali che il nostro episodio istituisce con le storie di Biblide e Circe. Su tali rimandi è bene, però, tornare con attenzione, allargando lo spettro della nostra analisi anche al testo della quarta epistola delle *Heroides*.

Per quanto riguarda Biblide, bisogna innanzitutto notare che nella sua figura Ovidio fonde il modello di Fedra con quello della Medea apolloniana e della Didone virgiliana<sup>294</sup>. Ciò significa che, se da un lato la fanciulla dimostra l'intraprendenza della consorte di Teseo, dall'altro, però, si risolve a confessare i suoi sentimenti (*Met.* 9, 514-5, *poterisne loqui? Poterisne fateri? / Coget amor, potero*) dopo un lungo dissidio interiore e al dileguarsi di una notte turbata da sogni illeciti, secondo il modello di Ap. Rhod. 3, 636ss. e Verg. *Aen.* 4, 9ss. D'altro canto, però, le argomentazioni che la fanciulla utilizza per persuadere il fratello non possono non richiamare alla mente la Fedra ovidiana, come appare chiaro già dall'*incipit* delle due epistole:

Ov. *Her.* 4, 1-2

Qua, nisi tu dederis, caritura est ipsa salutem  
mittit Amazonio Cressa puella viro

Ov. *Met.* 9, 530-1

Quam, nisi tu dederis, non est habitura salutem,  
hanc tibi mittit amans

Sia Fedra che Biblide antepongono al disvelamento della propria identità una dichiarazione importante: la salvezza di chi scrive dipende interamente

---

<sup>293</sup> In questo sta la differenza rispetto alle altre – comunque poche – figure femminili ovidiane che rivelano il loro amore con un approccio verbale diretto, ovvero Salmacide e la Scilla di Niso. Per quanto riguarda la dichiarazione di Salmacide ad Ermafrodito, in *Met.* 4, 320-8, si rimanda a quanto già detto a proposito nel confronto con Circe. Anche Salmacide – si ricorderà – approccia direttamente l'amato e lo lusinga sul suo aspetto fisico, ma non accompagna il suo invito ad argomentazioni veramente persuasive. Per quanto riguarda la Scilla di Minosse, invece, così suonano le sue parole in *Met.* 8, 90-4: *suasit amor facinus: proles ego regia Nisi / Scylla tibi trado patriaeque meosque penates; / praemia nulla peto nisi te: cape pignus amoris / purpureum crinem nec me nunc tradere crinem, / sed patrium tibi crede caput!* La fanciulla, più che condurre una dichiarazione d'amore, vuole stipulare un patto: l'amore di Minosse in cambio del suo tradimento alla patria. Infine, va citato il caso di Eco, che, se avesse potuto parlare, avrebbe cercato di sedurre Narciso con profferte verbali (*Met.* 3, 375-6, *o quotiens voluit blandis accedere dictis / et molles adhibere preces!*). Nell'impossibilità di sapere come si sarebbe dichiarata, non possiamo inserirla – come già si è avuto occasione di puntualizzare – accanto a Circe, Fedra e Biblide.

<sup>294</sup> Vd. KENNEY 2011, p. 447.

dall'accoglienza che la missiva riceverà presso il destinatario. In entrambi gli episodi, poi, le due donne ricorrono alla scrittura perché, in accordo con quanto sostenuto da Ovidio stesso nell'*Ars*<sup>295</sup>, ritengono che sia un modo più cauto e circospetto di svelare la passione che le tormenta: se Biblide, decidendosi alla confessione del proprio amore, afferma che *si pudor ora tenebit, / littera celatos arcana fatebitur ignes* (*Met.* 9, 515-6), Fedra, scrivendo<sup>296</sup>, proclama che *dicere quae pudit, scribere iussit amor* (*Her.* 4, 10).

Avviandosi alla chiusura, Biblide non manca di ricordare a Cauno che sarà facile portare avanti una relazione senza suscitare alcun sospetto, dal momento che le loro effusioni potranno essere intese come semplici dimostrazioni di amore fraterno (*Met.* 9, 558-60); lo stesso motivo si ritrova anche in *Her.* 4, 137-46, così come il dettaglio patetico delle lacrime che l'una e l'altra donna versano copiosamente nel penoso atto della scrittura (*Met.* 9, 564-5 e *Her.* 4, 175-6).

Se fino ad ora si è indugiato ad elencare gli elementi che accostano in modo inequivocabile la figura di Biblide a quella di Fedra, ciò è stato fatto per dare maggior risalto all'aspetto che più di tutti interessa in questa sede, ovvero la preghiera che le due eroine rivolgono rispettivamente a Cauno e ad Ippolito: abbandonino la loro caparbia ostinazione e abbiano pietà di chi li ama<sup>297</sup>!

Ov. *Met.* 9, 561-3

Miserere fatentis amorem  
et non fassurae, nisi cogeret ultimus ardor  
neve merere meo sub scribi causa sepulcro

Ov. *Her.* 4, 85-6

Tu modo duritiam silvis depone iugosis  
non sum materia digna perire tua.

Ov. *Her.* 4, 149-54

Non ego dedignor supplex humilisque precari;

<sup>295</sup> Vd. *Ars* 1, 437-40 (*cera vadum temptet rasis infusa tabellis / cera tuae primum conscia mentis eat / blanditias ferat illa tuas imitataque amantum / verba, nec exiguas, quisquis es, adde preces*) e 1, 453-4 (*ergo eat et blandis peraretur littera verbis / exploretque animos primaque temptet iter*).

<sup>296</sup> Giustamente KENNEY 2011, p. 452 osserva come, rispetto all'epistola di Fedra, che per necessità di genere non può essere accompagnata da alcuna osservazione o descrizione da parte dell'autore, il poeta nelle *Metamorfosi* possa seguire dall'esterno il processo che porta Biblide a vergare la lettera.

<sup>297</sup> Si tratta di elementi fondamentali della dichiarazione di Fedra, che ritorneranno anche nell'opera senecana. Basti citare Sen. *Phaedr.* 666-7 (*en supplex iacet / adlapsa genibus regiae proles domus*), 679 (*certa descendi ad preces*), 670 (*miserere amantis*).

heu, ubi nunc fastus altaque verba? Iacent.  
Et pugnare diu nec me submittere culpae  
certa fui – certi siquid haberet amor.  
Victa precor genibusque tuis regalia tendo  
bracchia.

Ov. *Her.* 4, 156-62

Da veniam fassae duraque corda doma!  
Quod mihi sit genitor, qui possidet aequora, Minos,  
quod veniant proavi fulmina torta manu,  
quod sit avus radiis frontem vallatus acutis,  
purpureo tepidum qui movet axe diem,  
nobilitas sub amore iacet: miserere priorum,  
et, mihi si non vis parcere, parce meis!

Rispetto all'appello di Biblide – più conciso come più concisa è tutta la sua lettera –, la supplica di Fedra è più articolata, e fa leva su un argomento non utilizzato dall'altra, che la avvicina di molto alla figura di Circe: la nobiltà del proprio lignaggio. Basterà solo ricordare, a questo proposito, i passi dei *Remedia* e dei due episodi delle *Metamorfosi* che vedono protagonista la dea, e che si sono già diffusamente analizzati in precedenza:

Ov. *Rem.* 273-6

Non ego, quod primo, memini, sperare solebam,  
iam precor, ut coniunx tu meus esse velis.  
Et tamen, ut coniunx essem tua, digna videbar,  
quod dea, quod magni filia Solis eram.

Ov. *Met.* 14, 33-5

En ego, cum dea sim, nitidi cum filia Solis,  
carmine cum tantum, tantum quoque gramine possim,  
ut tua sim, voveo.

Ov. *Met.* 14, 374-6

ut supplex tibi sim dea, consule nostris  
ignibus et socerum, qui pervidet omnia, Solem  
accipe nec durus Titanida despice Circen.

Non solo: a differenza di Biblide, che fa un'osservazione di sfuggita a riguardo (*Met.* 9, 505, *et tamen arbitrium quaerit res ista duorum*), Fedra ritorna più volte su un principio che sembra starle particolarmente a cuore: quello dell'*amor mutuus*. Frequenti, infatti, i suoi inviti a stringere un'unione bilanciata ed armoniosa (*Her.* 4, 147, *tolle moras tantum properataque foedera iunge*), in cui Ippolito non debba mai provare l'onta del rifiuto (*Her.* 4, 168, *sic numquam, quae te spernere possit, ames*). L'ideale a cui fa riferimento la regina è lo stesso che, come già osservato, si è

riscontrato negli appelli di Circe a Glauco: *melius sequerere volentem* (*Met.* 14, 28) e *spernentem sperne, sequenti / redde vices* (*Met.* 14, 35-6).

Già questi pochi elementi sono sufficienti per individuare una correlazione tra Fedra e Circe che si rivela piuttosto differente rispetto a quella istituita tra Biblide e la regina di Atene. Nel primo caso, infatti, si può parlare – e il resto di questa indagine lo chiarirà ulteriormente – di un parallelismo tra due figure femminili per molti versi simili, ma dalla personalità e dalla storia ben distinte e distinguibili; nel secondo, invece, sembra quasi che Biblide – almeno nell’elaborazione ovidiana – sia una sorta di ‘doppio’ di Fedra, che esaurisce le sue funzioni nel ricalcare la personalità e le vicende.

Tale impressione si conferma se si prosegue nella rapida analisi dell’episodio del poema che coinvolge la fanciulla, dove sembra di assistere ad una rivisitazione ‘in tono minore’ della tragedia di Fedra ed Ippolito. Consegnata la missiva con l’infamante confessione ad un servo fedele (*Met.* 9, 568ss.), Biblide va incontro al prevedibile rifiuto del fratello, che scaglia a terra le tavolette recapitategli: *attonitus subita iuvenis Maeandrius ira / proicit acceptas lecta sibi parte tabellas* (*Met.* 9, 574-5). La fanciulla non si dà per vinta<sup>298</sup>, e, anziché cedere all’ira come Fedra e Circe, prosegue nei suoi tentativi di seduzione, addirittura facendo una sorta di *mea culpa*: significativo, da questo punto di vista, è che di lei Ovidio ci dica solo che è *repulsa* (v. 581), e non che reagisca all’offesa del rifiuto, come Circe in *Met.* 14, 42 (*offensa repulsa*) e Fedra in *Met.* 15, 503 (*offensa repulsae*). Esasperato dalle continue *avances* di Biblide, Cauno sceglie, infine, la strada dell’auto-esilio in una non meglio specificata *terra peregrina*:

Ov. *Met.* 9, 633-4

Mox ubi finis abest, patriam fugit ille nefasque  
inque peregrina ponit nova moenia terra.

Biblide, invece, come si è già notato, viene trasformata in fonte dopo un estenuante vagabondare lontano dalla patria alla ricerca del fratello.

In sostanza, è come se ci trovassimo di fronte alla riscrittura della vicenda di Fedra ed Ippolito in chiave – si sarebbe tentati di dire – ‘elegiaca’ e non ‘tragica’: essere rifiutati in amore non comporta ira e ansia di vendetta, ma solo frustrazione e

---

<sup>298</sup> Vd. *Ars* 1, 470ss., dove l’invito a persistere anche se l’amato ha respinto la prima lettera (perché, come si afferma in *Ars* 1, 463, *saepe valens odii littera causa fuit*) sembra essere stato seguito fedelmente da Biblide.

dolore; respingendo l'amore di un altro non si viene banditi dal proprio regno e non si rischia la vita, al massimo si decide di allontanarsi da casa; la privazione della persona amata può portare alla consunzione e al deperimento<sup>299</sup>, ma non al suicidio.

Se si accoglie una tale lettura dell'episodio, ne risultano due dati di fatto:

- le vicende di Biblide e Cauno nelle *Metamorfosi* possono suggerire un ulteriore indizio circa la ricostruzione della storia di Fedra ed Ippolito in quello che, genericamente, possiamo chiamare 'immaginario ovidiano';
- dei tre nomi precedentemente indicati, poiché Biblide è una riproposizione 'smorzata' di Fedra, solo la coppia Fedra-Circe risulta significativa.

Per quanto riguarda il primo punto, non è necessario sollevare nuovamente la questione dei modelli ovidiani. Di certo, però, si può dire che l'accostamento Biblide-Fedra sembrerebbe ulteriormente avvalorare l'ipotesi di un'iniziativa diretta ed autonoma della regina di Atene nel disvelamento della propria passione. Che poi ciò sia avvenuto per mezzo di un'epistola o di una dichiarazione verbale, l'utilizzazione da parte di Biblide di ambo gli espedienti lascerebbe credere che Ovidio abbia voluto presentare in un unico episodio – come spesso egli ama fare – tutte le alternative possibili che la tradizione gli presentava a riguardo. Probabilmente, una parte dei modelli recava la variante della dichiarazione verbale e un'altra – senza entrare nel merito di quale, e non escludendo che si trattasse delle sole fonti iconografiche<sup>300</sup> – quella della consegna di un'epistola. Il poeta ha saputo fonderle entrambe, addirittura facendo sì che Biblide si rammaricasse di aver optato per l'una anziché per l'altra soluzione:

Ov. *Met.* 9, 601-9

Et tamen ipsa loqui nec me committere cerae  
debueram praesensque meos aperire furores!  
Vidisset lacrimas, vultum vidisset amantis;  
plura loqui poteram, quam quae cepere tabellae.  
Invito potui circumdare bracchia collo,  
et, si reicerer, potui moritura videri  
amplectique pedes, adfusaque poscere vitam.

<sup>299</sup> Notare che la metamorfosi finale di Biblide è un'innovazione ovidiana, mentre le altre fonti parlano proprio di un suicidio, non sempre riuscito (vd. KENNEY 2011, p. 468). In *Ars* 1, 284, inoltre, lo stesso Ovidio, in contrasto con quanto raccontato nelle *Metamorfosi*, afferma che Biblide si sarebbe impiccata (*est laqueo fortiter ulta nefas*).

<sup>300</sup> Da questo punto di vista, è da notare che la reazione di Cauno è veramente simile a quella che si riscontra nell'iconografia relativa a Fedra ed Ippolito, in cui Fedra, disperata, è consolata da un'inserviente, Ippolito è in disparte con la nutrice, la lettera buttata a terra in un moto d'ira e di sdegno. In generale, per quanto riguarda le fonti iconografiche che rappresentano la scena della dichiarazione e del rifiuto, vd. HELBIG 1868, pp. 1242-4, PUNTONI 1884, *ASR* 3, 2, 169ss.

Omnia fecissem, quorum si singula duram  
flectere non poterant, potuissent omnia, mentem.

Non si vuole andare oltre nella presentazione di un'ipotesi che si basa su un presupposto non verificabile. Non è da escludersi, però, che la sovrapposizione tra i personaggi di Biblide e di Fedra sia stata voluta da Ovidio e riconosciuta dai suoi lettori, secondo un procedimento che abbiamo visto già in atto nella coppia Circe/Canente. Non si dimentichi, poi, che "Biblide" è un nome parlante, che rimanda all'universo libresco e letterario in genere, così come "Canente" a quello del canto poetico. Anche la reiterata riproposizione dell'offerta d'amore della giovane al fratello potrebbe essere letta come un'allusione all'inesauribile slancio dell'operazione poetica, che non si stanca di riproporre una storia tanto nota al pubblico ovidiano: *cum pigeat temptasse, libet temptare, modumque / exit et infelix committit saepe repelli* (*Met.* 9, 931-2).

Ai fini della nostra indagine, tuttavia, ancora più significativo è il secondo punto che si è citato poco sopra: l'unicità del parallelismo Circe-Fedra nell'universo delle eroine ovidiane. Tale parallelismo non si esaurisce nella sfortunata parabola dichiarazione-rifiuto-vendetta, ma chiama in causa altri due elementi che finora sono stati negati o sottovalutati dalla critica: la magia e la comune discendenza dal Sole.

Per approfondire questo aspetto, è necessario tornare sul passo di Properzio in cui vengono nominati i *pocula Phaedrae*:

Prop. 2, 1, 51-8

Seu mihi sunt tangenda novercae pocula Phaedrae,  
pocula privigno non nocitura suo,  
seu mihi Circaeο pereundum est gramine, sive  
Colchis Iolciacis urat aena focus,  
una meos quoniam praedata est femina sensus,  
ex hac ducentur funera nostra domo.  
Omnis humanos sanat medicina dolores:  
solus amor morbi non amat artificem.

Si è già notato come il passo rappresenti una testimonianza della consuetudine che Fedra doveva aver avuto con la magia per cercare di avvicinare a sé il figliastro. Ora, invece, ciò che interessa sottolineare è che il nome della consorte di Teseo è affiancato a quello delle due più potenti maghe dell'antichità, Circe e Medea. Generalmente i commentatori<sup>301</sup> osservano come la sequenza dei tre nomi non paia retta da una logica stringente: non soltanto non si hanno notizie di una Fedra esperta

---

<sup>301</sup> Vd. FEDELI 2005, p. 87.

di incantesimi<sup>302</sup>, ma i casi di stregoneria per i quali le altre due maghe vengono citate non riguardano questioni di cuore, bensì i ben noti episodi della trasformazione dei compagni di Ulisse e dell'uccisione di Pelia. Prima di liquidare il passo come incoerente, però, bisognerebbe cercare di ricostruire il percorso mentale che – per quanto a prima vista non del tutto chiaro – può aver portato Properzio ad allineare questi tre nomi di eroine, e a porre in apertura quello di Fedra.

Il poeta professa la propria fedeltà incondizionata a Cinzia, che è tale per cui su di lui non avrà effetto alcun tipo di incantesimo. A questo punto gli sovviene la vicenda della regina di Atene, pronta ad utilizzare filtri *privigno non nocitura suo*, e poi quelle di Circe e Medea, che, invece, sortirono incantesimi dagli effetti pericolosi, nel caso di Medea – e in una sorta di *climax* – addirittura letali. L'apparente incongruenza tra il primo esempio e i due seguenti si risolve ricordando che, proprio come Fedra, anche le due maghe non ottennero nulla (se non la vendetta) quando ricorsero alla magia perché infelicamente innamorate. In altre parole, cioè, se per Fedra Properzio cita esplicitamente il suo ricorso a *pocula* che non riuscirono a piegare la volontà di Ippolito, per Medea e Circe egli ricorda le prove più terribili ed efficaci della potenza delle due maghe, che, però, significativamente, non riguardarono la sfera dell'amore<sup>303</sup>.

L'argomentazione di Properzio, quindi, si rivela perfettamente conseguente: vana la magia di Fedra, vane quelle di Circe e Medea, che, tanto potenti nel trasformare o addirittura uccidere i propri nemici, appaiono inabili nel riuscire ad essere riamate da chi non le vuole. Allo stesso modo Properzio – novello Ippolito (e di qui la menzione dell'episodio di Fedra al primo posto) – è impermeabile alle profferte amorose di altre spasimanti, anche quando esse arrivino da temibili e rovinose maghe come quelle del mito. Sarà proprio la sua indiscussa fedeltà ad un'unica donna, semmai, a rivelarsi letale. Per questo il poeta, che ha aperto la sua argomentazione con l'affermazione *laus in amore mori* (v. 47), afferma che, poiché Cinzia gli ha rubato il cuore (v. 55, *meos quoniam praedata est femina sensus*), il suo corteo funebre si avvierà dalla casa di lei (v. 56, *ex hac ducentur funera nostro domo*); al v. 78, immaginando il passaggio di Mecenate di fronte alla propria tomba, lo invita a rivolgere al sepolcro le seguenti parole: *huic misero fatum dura puella fuit*.

---

<sup>302</sup> Che questa opinione non sia condivisibile è stato già chiarito all'inizio della presente sezione.

<sup>303</sup> Seguendo la stessa linea di pensiero, Properzio proseguirà sostenendo che, come la magia nulla può fare per influire sull'animo di chi ama, così anche la medicina, che *omnis humanos sanat dolores* (v. 57), è impotente di fronte alla forza dell'*eros* (v. 58, *solus amor morbi non amat artificem*).

Sembra piuttosto probabile, in definitiva, che, nell'età in cui Ovidio e gli altri esponenti della poesia elegiaca vissero e operarono, il *topos* dell'inefficacia dei filtri magici in questioni amorose<sup>304</sup> venisse comprovato dall'utilizzazione di alcuni *exempla* mitici che annoveravano – tra i più frequenti – i nomi di Circe, Medea e Fedra. Non è un caso che queste figure femminili, oltre a costituire emblemi di donne audacemente innamorate, maghe pericolose e menti vendicative, fossero anche imparentate tra loro in quanto discendenti del Sole. Pur riconoscendo questo elemento, Fedeli, nel commento al passo di Properzio appena analizzato, ritiene che fosse estranea alle intenzioni del poeta la volontà di creare una sorta di “dinastia di donne maghe”<sup>305</sup>. In realtà, non si trattava di ‘creare’, bensì di ‘riconoscere’, perché la tradizione offriva già a Properzio dei dati di fatto, che, se collegati tra loro, permettevano di individuare un importante denominatore comune nella storia di tre donne per tanti aspetti così simili. Della discendenza dal Sole, infatti, come è noto, parlano tutte le fonti greche che si occuparono di Circe, Medea e Fedra, da Omero ad Euripide<sup>306</sup> ad Apollonio Rodio; da lì si ispirarono, poi, sia Ovidio che Seneca nel riprendere il motivo. Accanto al generico riconoscimento di questa origine solare, i due poeti latini attribuiscono proprio alla discendenza dal Sole una delle possibili spiegazioni dell'indole eccezionalmente passionale di Circe e Fedra: si tratterebbe della punizione<sup>307</sup> ordita da Venere ai danni dell'astro del giorno, che aveva svelato a Vulcano la relazione clandestina della dea con Marte, come raccontato già in Hom. *Od.* 8, 266-366 e dallo stesso Ovidio in *Met.* 4, 170ss. e in *Ars* 2, 561-88. Per quanto riguarda la Circe ovidiana, ciò si legge nel già citato *Met.* 14, 26-7, in cui Ovidio si chiede se la facilità con cui la dea si accendeva a nuove passioni fosse frutto della

---

<sup>304</sup> Per il quale si rimanda ad ARESI 2013 e a TUPET 1976.

<sup>305</sup> FEDELI 2005, p. 88.

<sup>306</sup> Non bisogna dimenticare, a questo proposito, che, al termine del dramma euripideo (*Med.* 1321-2), l'eroina compare sul carro messole a disposizione dal Sole, dal quale mostra trionfante al consorte i cadaveri dei figli (lo stesso carro compare anche in Sen. *Med.* 1022-5, ma non si dice che è stato mandato dal Sole).

<sup>307</sup> Nel caso di Medea, Ovidio non è così esplicito; tuttavia, quando Giasone nelle *Heroides* chiede aiuto alla futura sposa implorandola *per genus et numen cuncta videntis avi* (*Her.* 12, 78), un lettore smaliziato non poteva non ricordare che, tra le tante cose viste dal Sole, c'era anche la relazione adulterina tra Venere e Marte. Del resto, anche nel dramma di Euripide, pur non trovandosi un diretto riferimento alla vendetta della dea dell'amore, ai vv. 523-31 Giasone afferma di dover ringraziare solo Cipride per il successo nell'impresa del vello d'oro, perché è grazie alle frecce di Cupido che Medea lo ha aiutato a trionfare. Se sicuramente la menzione di Cipride deve essere intesa solo come una personificazione della forza dell'*eros*, essa, però, poteva essere interpretata da autori attenti agli ‘incastrati mitologici’ come Ovidio in modo plurivalente: se il Sole non avesse fatto la spia, Venere non si sarebbe vendicata sulle sue discendenti scatenando in loro delle passioni eccezionali.



sua indole o della ripicca di Afrodite ai danni dell'avo (*seu causa est huius in ipsa, / seu Venus indicio facit hoc offensa paterno*).

Per ciò che riguarda Fedra, la prova più evidente è costituita dal già ricordato passo dell'omonima tragedia di Seneca:

Sen. *Phaedr.* 124-8

Stirpem perosa Solis invisi Venus  
per nos catenas vindicat Martis sui  
suasque, probris omne Phoebeum genus  
onerat nefandis: nulla Minois levi  
defuncta amore est, iungitur semper nefas.

Non sembrerebbe azzardato ipotizzare, in sintesi, che il comune motivo della discendenza solare e dell'ostilità di Venere nei confronti della stirpe del Sole venga a completare un insieme di affinità tra Circe e Fedra, che, già notate da Properzio, furono utilizzate da Ovidio per inserire le due donne in un progetto narrativo in cui l'una viene a sostituirsi all'altra mantenendone la medesima funzione e il medesimo ruolo. Si è già ampiamente mostrato<sup>308</sup> come la Circe delle *Metamorfosi* si faccia portatrice di un'istanza – la forza e la naturalezza dell'amore corrisposto – che è destinata, nel suo caso, a risultare fallimentare, determinandone l'inevitabile 'corruzione' nel personaggio quantomeno ambivalente che noi tutti conosciamo dalle pagine dell'*Odissea*. Anche Fedra, che nelle *Heroides* era stata presentata come 'paladina *ante litteram*' degli insegnamenti dell'*Ars*, è condannata ad essere necessariamente sconfitta dalla fine che per lei il mito aveva già scritto da tempo. Inserite in uno schema narrativo identico, che le vede audaci nell'amore e spietate nella vendetta, potenti negli inganni e inermi nella realizzazione dei propri desideri, queste due donne sono le sole a cui Ovidio fa pronunciare un discorso di seduzione combattuto con le armi della retorica e vinto dall'irrazionalità del sentimento.

Vi è un'unica, grande differenza riscontrabile tra loro. Negli episodi in cui l'abbiamo vista in azione, Circe è un personaggio 'vivo', dominante, la cui storia entra di prepotenza in quella del poema, e per il quale Ovidio si sbilancia ad alludere ad una tradizione alternativa, rappresentata dall'immaginaria Canente. Fedra, invece, evocata a distanza dalle parole di Ippolito, rimane imprigionata e inerte nella succinta cornice in cui è stata confinata, e non può influenzare in alcun modo la sorte dei veri attori in scena, ovvero gli italici Virbio, Numa ed Egeria. Anche nel caso della regina

---

<sup>308</sup> Vd. l'introduzione e ARESI 2013.

di Atene Ovidio, volendo, avrebbe potuto tratteggiare, se non un personaggio totalmente diverso, quantomeno una Fedra a cui fossero riconosciute delle scusanti che ne attenuassero il comportamento scandaloso, come già aveva fatto Euripide. Il caso di Biblide, così speculare a quello di Fedra, ci ha fatto intuire, infatti, che il poeta sarebbe stato perfettamente in grado di fare di una seduttrice la vittima di una passione infelice. Ma Ovidio, al contrario, sembra intenzionalmente attenersi alla tradizione più rigida e stereotipata di Fedra, quasi a voler rimarcare che, per lei, destinata a non toccare mai il territorio italico, nessuna ‘vita alternativa’ è ipotizzabile, come era stato, invece, per Circe. Solo ai personaggi greci che hanno un contatto con il suolo su cui fiorirà Roma è concesso il privilegio di entrarne a far parte ed esserne ricreati: così, se a Ippolito è data la possibilità di rinascere una seconda volta (e anche a Circe tale possibilità, nella forma dell’allusione, non era stata del tutto negata), Fedra non può che rimanere la ‘solita Fedra’, perché lei, la Grecia, non l’ha lasciata mai. Il mito greco sfuma nell’orizzonte lontano di un mondo fiacco, richiamato sempre più debolmente: il presente è quello dei nuovi protagonisti, a cui i vecchi cedono il passo loro malgrado.

#### 7. Nascondersi o rinascere a nuova vita: il dilemma di Virbio

Nei *Dialoghi con Leucò*, Cesare Pavese immagina un dialogo tra Ippolito/Virbio e Diana nel bosco di Aricia, che inizia così:

**Virbio:** ti dirò che venendoci mi piacque. Questo lago mi parve il mare antico. E fui lieto di viver la tua vita, di esser morto per tutti, di servirti nel bosco e sui monti. Qui le belve, le vette, i villani non san nulla, non conoscono che te. È un paese senza cose passate, un paese dei morti.

**Diana:** Ippolito...

**Virbio:** Ippolito è morto, tu mi hai chiamato Virbio.

Nella didascalia di introduzione all’episodio, dopo un riassunto dei fatti, l’autore scrive, senza aggiungere alcun altro commento: “per gli antichi l’Occidente – si pensi all’*Odissea* – era il paese dei morti”. Come la lettura del testo rende poi evidente, Pavese considera la nuova residenza di Ippolito simbolo dell’Ade e crede che la sua resurrezione sia ‘apparente’: l’eroe, dunque, sarebbe stato restituito sì a nuova vita, ma una vita dell’anima, e posto in un regno oltremondano, il bosco di Aricia.

In questa sede non interessa andare oltre in tale interpretazione del mito<sup>309</sup>. Per quanto riguarda strettamente il testo ovidiano, anzi, è abbastanza evidente che il poeta latino intendesse il lago di Nemi come una presenza concreta e reale, dotata di una vitalità e di un rigoglio che contrastano con il silenzio e la quiete attribuitigli da Pavese<sup>310</sup>. Tuttavia, la suggestiva rielaborazione fornita dallo scrittore novecentesco si pone come interessante punto di partenza per riflettere su alcuni aspetti della nuova identità di Ippolito che meritano attenzione, in primo luogo il fatto di essere creduto morto. Tale condizione, che Virbio sottolinea già in apertura con le parole “fui lieto di viver la tua vita, di essere morto per tutti, di servirti nel bosco e sui monti”, è ribadita di nuovo poco sotto: “Per tutti sono morto e ti servo. Quando tu mi hai strappato all’Ade e ridato alla luce, non chiedevo che di muovermi, respirare e venerarti”. “Essere morto per tutti”: l’affermazione di questo *status* eccezionale si accompagna in entrambe le dichiarazioni al dovere del servizio divino, palesando l’esistenza di una forte analogia tra le vicende di Ippolito e quelle di un’altra protetta di Artemide: Ifigenia<sup>311</sup>. Anche la figlia di Agamennone, infatti, creduta morta da tutti, viene sottratta ad una fine ingiusta da Artemide e condotta in una regione selvaggia, la Tauride, dove si trova a vivere un’altra esistenza come sacerdotessa e servitrice della dea<sup>312</sup>.

Ma le analogie con la storia di Ippolito non finiscono qui. Come si è già avuto occasione di osservare, Servio<sup>313</sup> e Igino tramandano che Oreste, una volta salvata la sorella e compiuto l’omicidio di Toante, si sarebbe rifugiato nel bosco di Nemi, dove avrebbe trapiantato il culto della vergine e sarebbe stato sepolto<sup>314</sup>.

---

<sup>309</sup> Tale punto di vista, invece, è centrale nell’interpretazione che SPINETO 2000, pp. 19ss. dà del bosco di Aricia quale luogo di comunicazione con l’oltretomba e di Diana quale divinità ctonia.

<sup>310</sup> Leggendo il testo si incontrano affermazioni come “so che è passato tanto tempo, e questi monti, quest’acqua, questi alberi grandi sono immobili e muti”; “in questo inumano silenzio, in questa vita oltre la vita non avevo mai tratto il respiro”.

<sup>311</sup> Notevole, sebbene più sottile, anche il parallelismo con Oreste. Come giustamente afferma GREEN 2007, p. 191, l’esiliato è considerato morto per i suoi conterranei.

<sup>312</sup> Per il ruolo di Ifigenia nel culto di Artemide, si rimanda a GIUMAN 1999, pp. 162ss.

<sup>313</sup> Per quanto riguarda la ripresa di Servio del culto taurico in terra aricina, vd. MONTEPAONE 1999, pp. 65ss.

<sup>314</sup> Su tale trapianto si concentra in particolare l’analisi di PASQUALINI 2006. In un secondo momento, per volontà di Augusto, le ossa di Oreste sarebbero state portate a Roma e collocate davanti al tempio di Saturno e nei pressi di quello della Concordia. Per questo aspetto, si rimanda a GREEN 2007, pp. 41ss. e 205-7, secondo il quale con tale atto il novello imperatore avrebbe voluto indicare simbolicamente la fine di un’età di violenza (Oreste) e l’inizio di una di pace, quasi una nuova età dell’oro (Saturno e Concordia).

Serv. *ad Aen.* 2, 116 / Hyg. *Fab.* 261<sup>315</sup>

[Orestes] occiso Thoante simulacrum [Artemidis Tauricae] sustulit, absconditum fasce lignorum: unde et Facetilis [Fascelis Hyg.] dicitur, non tantum a face cum qua pingitur, propter quod et Lucifera dicitur: et Ariciam detulit. Sed cum postea Romanis sacrorum crudelitas displiceret, quamquam servi immolarentur, ad Laonas Diana translata [...]. Orestis vero ossa de Aricia Romam translata sunt et condita ante templum Saturni, quod est ante clivum Capitolinum iuxta Concordiae templum.

Se la notizia della sepoltura prima ad Aricia e poi a Roma non concorda con quanto sappiamo su Oreste, la cui tomba veniva collocata dagli antichi in Arcadia o in Laconia<sup>316</sup>, anche il viaggio dell'eroe a Nemi rappresenta un *unicum* all'interno della saga che lo vede protagonista: sia Catone che Varrone non ne fanno menzione (mentre riportano una tradizione relativa ad Oreste a Reggio<sup>317</sup>), e anche Ovidio, che nelle opere dell'esilio si occupa del rito di Artemide taurica e della trafugazione della sua statua da parte di Oreste<sup>318</sup>, non menziona mai Aricia. Eppure egli non ne ignora la presenza nel bosco di Nemi, se utilizza il sintagma *Orestea Diana* nel nostro episodio delle *Metamorfosi* (v. 489, *sacraque Orestea gemitu questuque Dianae impedit*).

Probabilmente, riprendendo la tesi addotta da Pasqualini<sup>319</sup>, il mito di Oreste fu importato ad Aricia, dove era nata la madre dell'imperatore Ottaviano, per evidenziare il nesso esistente tra l'eroe vendicatore del padre ed Augusto stesso, che aveva fatto giustizia della morte di Cesare sconfiggendo Antonio. Tuttavia, gli aspetti più oscuri ed inquietanti del figlio di Agamennone, che è pur sempre un *furans* perseguitato dalle Erinni, uniti alla stessa violenza connessa con il culto di Artemide taurica, fecero sì che l'accostamento tra Oreste e Ottaviano pian piano venisse percepito come non appropriato<sup>320</sup>, e gli si preferisse quello decisamente più 'rassicurante' tra il *princeps* e un altro profugo per eccellenza venuto da Oriente ed insediatosi in Lazio, Enea.

---

<sup>315</sup> Essendo i due passi identici, è da ritenere che Servio abbia inglobato nel suo commento il testo di Igino (vd. PASQUALINI 2009, p. 1092), ritornando poi con più dettagli sullo stesso racconto in *ad Aen.* 6, 136.

<sup>316</sup> Vd. PASQUALINI 2009, p. 1092, n. 3 e p. 1106, n. 64.

<sup>317</sup> Si interroga su questo dato PASQUALINI 2009, pp. 1097ss., che ritiene che la sovrapposizione tra il culto di Diana e di Artemide Taurica sia "databile ad un'epoca relativamente recente e comunque posteriore a Catone" (p. 1098). Per una panoramica della presenza di Oreste in Italia, vd. MONTEPAONE 1999, pp. 47ss.

<sup>318</sup> Vd. Ov. *Trist.* 4, 4, 63-88 (dove si ricorda la fuga di Oreste ed Ifigenia dalla Tauride con il simulacro della dea) e *Pont.* 3, 2, 33-95 (dove Ovidio riferisce la storia dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide così come gli era stata raccontata da un vecchio Geta).

<sup>319</sup> Vd. PASQUALINI 2009, pp. 1107ss.

<sup>320</sup> Vd. MONTEPAONE 1999, pp. 74-5, che sottolinea come il rifiuto delle componenti più cruento del mito di Oreste proceda di pari passo con l'addomesticamento' del culto importato dall'esterno.

E Ippolito? La figura del giovinetto si prestava senz'altro meglio ad essere inserita all'interno del nuovo contesto italico rispetto a quella di Oreste o di Ifigenia: se del primo, infatti, manteneva lo *status* di esule, e della seconda quello di protetto di Artemide e suo servitore, il suo passato era senza macchie e non creava imbarazzi. La dea di cui era devoto Ippolito, inoltre, non pretendeva sacrifici umani, ma esigeva solo una vita pura e a contatto con il rigoglio della natura: tutti aspetti, questi, che la rendevano più vicina ai caratteri preponderanti della Diana di Nemi. Se, come testimonia Servio, l'efferatezza della dea taurica fu presto negata e respinta dagli abitanti del Lazio (*cum postea Romanis sacrorum crudelitas displiceret, quamquam servi immolarentur, ad Laconas Diana translata*), l'approdo in terra italica di Ippolito si mostrò, invece, felice, molto più felice di quello di Oreste, tanto è vero che egli, integrato nel tessuto aricino, divenne un altro: divenne Virbio.

È proprio questa la differenza più grande che, tracciato il quadro comune delle affinità, si riscontra tra le vicende del figlio di Teseo e quelle della prole di Agamennone: Ifigenia, seppure creduta morta da tutti e trasportata da Artemide in un altro luogo, rimane se stessa, e riannoda i fili della sua realtà attuale al vissuto precedente grazie all'incontro con il fratello. Ippolito, al contrario, non potrà più tornare indietro – al massimo gli verrà concesso il ricordo – e il suo mutato aspetto sarà per lui l'eterno 'nascondiglio' della passata identità. Le due storie possono essere considerate come modelli esemplificativi degli opposti esiti che il 'trapianto' di un mito in un nuovo contesto possono arrecare: innesto fallito<sup>321</sup> il caso di Oreste, fecondo quello di Ippolito.

“Ho bisogno di avere una voce e un destino”, si lamenta Virbio nei *Dialoghi con Leucò*, ribellandosi allo stato di immobilità e di solitudine a cui Diana l'ha condannato. Queste parole illuminano per contrasto quello che è stato il senso dell'operazione condotta sulla figura di Ippolito/Virbio in età augustea (e soprattutto da Ovidio, come si sottolineerà tra poco): rendere il redivivo eroe parte integrante dell'universo laziale, inserirlo nella realtà romana, ricrearlo nascondendolo sotto le sembianze di un altro.

Noi non possiamo sapere come si concludesse l'*Ippolito* perduto di Euripide, né riuscire a capire a che cosa si riferisse il tanto discusso *καλυπτόμενος* del titolo. È di certo suggestivo, però, che il verbo *celare* o altri termini dello stesso ambito

---

<sup>321</sup> Come si osserva anche in MONTEPAONE 1999, p. 68.

semantico tornino in modo insistente nei versi di Virgilio e Ovidio che si occupano della sorte dell'eroe dopo la sua morte e resurrezione:

Verg. *Aen.* 7, 774-7

At Trivia Hippolytum **secretis** alma **recondit**  
**sedibus** et nymphae Egeriae nemorique relegat,  
**solus** ubi in silvis Italis **ignobilis** aevom  
exigeret versoque ubi nomine Virbius esset.

Ov. *Fast.* 6, 755-6

Lucus eum nemorisque sui Dictynna **recessu**  
**celat**: Aricino Virbius ille lacu.

Ov. *Met.* 15, 545-6

Hoc nemus inde colo de disque minoribus unus  
numine sub dominae **lateo** atque accenseor illi.

Con questo non si vuole affermare, senza alcun riscontro testuale, che *καλυπτόμενος* vada inteso come “Ippolito nascosto (in Italia)”. Semmai, si ha quasi la sensazione che i due poeti latini, giocando con il nome della tragedia, abbiano voluto ricordare al lettore che l'esistenza di questo nuovo Ippolito italico a quell'Ippolito euripideo si rifaceva, da lì nasceva e veniva sviluppato. Con delle profonde differenze, però, tra Virgilio e Ovidio, che risiedono nella diversa considerazione che i due autori attribuiscono allo *status* di fuggitivo di Ippolito in Lazio.

Per capire meglio questo aspetto, è necessario allargare il campo della nostra indagine, riflettendo con più attenzione sulle occorrenze del motivo del Lazio primitivo come terra di rifugio<sup>322</sup> e ‘seconda patria’ che appaiono nella seconda metà dell’*Eneide*. Una tale ricerca permette di scoprire che, nel poema virgiliano, il Lazio è il luogo scelto da numerosi eroi greci per nascondersi e ricostruirsi un’esistenza tranquilla dopo una vita ‘turbolenta’ e travagliata. Del resto, lo stesso nome *Latium*, che deriva da *latere*, venne conferito alla regione da Saturno, che fu il primo a cercarvi riparo dopo aver perso la battaglia per la supremazia contro Giove:

Verg. *Aen.* 8, 319-25

Primus ab aetherio venit Saturnus Olympo  
arma Iovis **fugiens** et regnis **exsul** ademptis.  
Is genus indocile ac dispersum montibus altis  
composuit legesque dedit, **Latiumque vocari**  
**maluit, his quoniam latuisset tutus in oris.**

---

<sup>322</sup> Vd. LABATE 2005, p. 189.

Aurea quae perhibent illo sub rege fuere  
saecula: sic placida populos in pace regebat

Lo stesso Evandro, che racconta ad Enea la storia di Saturno, è, a sua volta, un esule greco che, sulle coste del Lazio, ha trovato un nascondiglio sicuro e una sede in cui reggere in pace la sua piccola comunità:

Verg. *Aen.* 8, 333-5

**Me pulsum patria** pelagique extrema sequentem  
Fortuna omnipotens et ineluctabile fatum  
**his posuere locis**

Pare, dunque, che, per i Greci, il Lazio fosse il luogo perfetto in cui riparare dopo che terribili e perigliosi eventi avevano costretto i protagonisti a lasciare il grande palcoscenico della Grecia e a cercare una nuova patria dove vivere un'esistenza riparata, forse anche felice, ma di certo 'in sordina', non paragonabile né alla grandezza passata né a quella futura, che solo Roma riuscirà a fondare in Italia<sup>323</sup>.

Queste considerazioni trovano, nell'*Eneide*, una sola, importante eccezione: quella costituita da Enea stesso. Per il grande eroe troiano il Lazio non si configura affatto come la terra del riposo, nella quale, magari – similmente a quanto avevano fatto Andromaca ed Eleno a Butroto – eternare il ricordo della patria perduta con la fondazione di un nuovo centro che rassomigliasse, in piccolo, a Troia distrutta<sup>324</sup>. No: seppure suo malgrado<sup>325</sup>, Enea in Lazio è destinato a fondare la città di Roma, al cui *imperium* anche la Grecia verrà piegata. È del tutto naturale, conseguentemente, che, nella concezione virgiliana, il Lazio non offra grandi possibilità ai Greci che vi riparano: si tratta della terra destinata ai Troiani, che lì, insieme con i Penati<sup>326</sup> scampati all'incendio della città, hanno la missione di fecondarne il suolo con il

---

<sup>323</sup> Basti ricordare come vengono descritte in *Aen.* 8, 98-100 le povere case della piccola comunità di Evandro in confronto a quelle che Roma eleverà fino al cielo: *muros arcemque procul ac rara domorum / tecta vident, quae nunc romana potentia caelo / aequavit, tum res inopes Evandrus habebat.*

<sup>324</sup> Vd. *Aen.* 3, 349-51, dove Enea si ritrova ad osservare con rimpianto una *parvam Troiam*, presso la quale scorre un fiume che ha nome "Scamandro" e che reca una sua Porta Scea.

<sup>325</sup> *Italiam non sponte sequor*: così l'eroe risponde alle accuse e ai pianti di Didone in *Aen.* 4, 361, dopo aver affermato che, se non lo avessero spinto i fati, egli avrebbe condotto la parte rimanente della sua vita sulle rovine di Troia (*Aen.* 4, 340-7).

<sup>326</sup> Come è noto, in *Aen.* 2, 293 Ettore appare in sogno ad Enea e gli ordina di scappare portando con sé i Penati: *sacra suosque tibi commendat Troia Penatis*. In *Aen.* 3, 154-71, poi, i Penati stessi compaiono in sogno ad Enea, per avvisarlo che Creta non è la terra giusta e che solo in Lazio loro realizzeranno il destino glorioso promesso dai Fati: *venturos tollemus in astra nepotes / imperiumque urbi dabimus* (*Aen.* 3, 158-9). In *Aen.* 8, 679, nella descrizione della vittoriosa battaglia di Azio raffigurata sullo scudo di Enea, Augusto viene presentato, significativamente, *penatibus et magnis dis*, dove per *magni dei* vanno intesi i Penati stessi, che accompagnano l'imperatore nel momento del massimo trionfo di Roma.

‘seme della grandezza’<sup>327</sup>, portando alle stelle il nome dei Latini, come annuncia Fauno in *Aen.* 7, 98-9: *externi veniant generi, qui sanguine nostrum / nomen in astra ferant*. Sembrerebbe questa, l’unica eredità – eppure di quale importanza! – che i discendenti di Enea lasceranno al popolo latino una volta che, fusi con quest’ultimo, di loro non rimarrà neppure il nome, come promette Giove a Giunone in *Aen.* 12, 833-40<sup>328</sup>.

Tale ipotesi pare confermata in un passo del decimo libro dell’*Eneide*, quando, poiché sembra che la guerra tra Troiani e Latini stia volgendo a favore di quest’ultimi, Venere, rivolgendosi a Giove, lo supplica di risparmiare almeno il nipotino Ascanio:

Verg. *Aen.* 10, 44-53

Si nulla est regio Teucris quam det tua coniunx  
dura, per eversae, genitor, fumantia Troiae  
excidia obtestor: liceat dimittere ab armis  
**incolumem Ascanium, liceat superesse nepotem.**  
Aeneas sane ignotis iactetur in undis  
et quacumque viam dederit Fortuna sequatur:  
hunc tegere et dirae valeam subducere pugnae.  
Est Amathus, est celsa mihi Paphus atque Cythera  
Idaliaeque domus: **positis inglorius armis**  
**exigat hic aevum.**

Ad Ascanio, in quanto figlio di Enea, i fati hanno promesso in Lazio un futuro glorioso; tuttavia, se la loro volontà non si dovesse realizzare, il ragazzo sarà costretto a recarsi altrove: perduta la possibilità della vittoria, non c’è più spazio per i Troiani nella terra che li avrebbe dovuti rendere (e che, di fatto, li renderà) grandi.

Riassumendo, quindi, pare che, a prescindere dal caso di Enea, per il quale il Lazio sarà terreno fecondo (in *Aen.* 3, 164 i Penati descrivono il Lazio come una *terra antiqua, potens armis atque ubere glabrae*), in cui far germogliare la grandezza decaduta di Troia, la regione venga presentata nel poema virgiliano come sede di

<sup>327</sup> L’espressione mi è stata suggerita da M. Labate in un colloquio avuto a riguardo.

<sup>328</sup> Riguardo al significato da attribuire a questo dialogo, nel tentativo di capire che cosa, in effetti, rimarrà dei Troiani nel popolo latino, si rimanda a BETTINI 2006. Lo studioso conduce una sottile analisi volta a mostrare come le promesse di Giove a Giunone – di fatto volte ad annullare qualsiasi persistenza dell’identità e perfino del sangue troiano nel popolo latino – riguardino, per l’appunto, solo il popolo latino, ovvero la discendenza che si propagherà a partire dai matrimoni misti tra i Troiani (Enea per primo) con le donne latine (le donne troiane, infatti, sono rimaste tutte in Sicilia). Accanto a questa *propago*, però, rimarrà la discendenza solo troiana di Ascanio e suo figlio, del tutto parallela ed isolata rispetto a quella mista, che è quella dalla quale – Bettini elenca dettagliatamente i passi del poema da cui si evince ciò – verrà originata Ilia, madre di Romolo, e quindi la dinastia giulia. Secondo l’interpretazione dello studioso, dunque, il ‘seme della grandezza’, lasciato in eredità dai Troiani ai Romani, riguarderebbe in primo luogo e soprattutto la famiglia imperiale, e solo in forma diluita i Latini stessi.



riposo e di pace, dove, però, ai personaggi greci non viene realmente concessa una seconda *chance*<sup>329</sup>. La storia di Ippolito, da questo punto di vista, è esemplare, e le analogie tra il destino di Virbio e quello che potrebbe toccare ad Ascanio non possono passare inosservate: in ambo i casi una dea, mossa dall'affetto per un protetto, vuole cercare di sottrarlo al volere di Giove, nascondendolo in una località riparata, dove ha sede uno dei suoi centri di culto, e dove egli possa passare un'esistenza ingloriosa, sì, ma sicura<sup>330</sup>. Se per Ascanio questa rimane una mera ipotesi, per l'eroe greco diventa realtà. Nella nuova patria – come si riscontra anche nella rielaborazione di Pavese – ad Ippolito non sarà data un'altra possibilità di gloria e successo: il figlio di Teseo vivrà *solus e ignobilis*.

Le cose stanno così anche in Ovidio? Non del tutto. Nonostante la ripresa del motivo del celare, che accomuna i testi sopra riportati, è da rilevare, infatti, un elemento importante che distingue il testo delle *Metamorfosi* rispetto a quello di Virgilio. Se l'autore dell'*Eneide* accentua la solitudine di Ippolito – tendenza che è sostanzialmente mantenuta anche nella versione dei *Fasti* con *recessu celat* – nelle *Metamorfosi*, invece, Ovidio sembra concepire il nascondersi come il primo atto, necessario sì ma non poi così traumatico, della trasformazione di Ippolito verso una nuova identità. Questo si accompagna ad una concezione del Lazio meno problematica di quella di Virgilio. Certamente Saturno vi arriva cacciato dal fratello, con una storia oscura alle spalle che ricorda quella dell'eroe greco; certamente, inoltre, il nome del luogo porterà sempre con sé tracce di questa storia di fuga<sup>331</sup>, ma il dio poi vi inaugura nientemeno che l'età dell'oro. Proprio in Lazio, dunque, grazie anche al cambiamento d'aspetto, Ippolito potrà condurre una vita molto vicina al suo ideale. Si considerino, a tal proposito, alcuni versi del monologo sull'età dell'oro che Seneca mette in bocca ad Ippolito nella *Phaedra*:

Sen. *Phaedr.* 483-5

Non alia magis est libera et vitio carens  
ritusque melius vita quae priscos colat,  
quam quae relictis moenibus silvas amat.

---

<sup>329</sup> Per questo suggerimento, ringrazio M. Labate.

<sup>330</sup> Del resto, questa non è altro che la ripresa di un vecchio *topos*: basti pensare a Teti che cerca di risparmiare al figlio una vita breve ma gloriosa, quale sapeva che avrebbe avuto Achille in guerra, nascondendolo a Sciro e travestendolo da donna.

<sup>331</sup> Vd. *Fast.* 1, 235-8: *hac ego Saturnum memini tellure receptum / (caelitibus regnis a Iove pulsus erat) / inde diu genti mansit Saturnia nomen; / dicta quoque est Latium terra latente deo.*

Il giovane decanta la vita libera e semplice nei boschi, lontano dagli strepiti e dai doveri della città: chi vive all'aria aperta, senza una fissa dimora, è libero e veramente felice (*Phaedr.* 501-2, *rure vacuo potitur et aperto aethere / innocuus errat* e *Phaedr.* 524-5, *aethera ac lucem petit / et teste caelo vivit*). È fuor di dubbio che qui il discorso si inserisca in un contesto molto diverso rispetto a quello delle *Metamorfosi*, perché Seneca si serve di Ippolito per decantare un tipo di vita che sprezza onori e ricchezza, e si richiama all'età dell'oro in modo utopico e nostalgico e non privo di ombre e contraddizioni<sup>332</sup>. Anche nel nostro episodio, però, non può sfuggire come il *latere* a cui Ippolito è stato costretto dagli eventi non sia sentito più di tanto come un atto doloroso: egli si definisce un abitante dei luoghi (*colo*), non un profugo, e sembra essersi integrato nella realtà locale (*de disque minoribus unus*).

Nel poema ovidiano, poi, il destino e la missione di Enea non hanno l'importanza e la centralità che si riscontrano nell'*Eneide*: se, in sostanza, per Virgilio, il Lazio doveva di necessità essere il palcoscenico del trionfo di un solo eroe e di un solo popolo, Ovidio – che pure non nega affatto tale trionfo – è più interessato a rilevare come il passato che confluisce nel Lazio, anche e soprattutto quello greco, venga assorbito e trasformato dallo stesso contatto con la nuova terra<sup>333</sup>: ben lungi dall'essere dimenticato o oscurato, dunque, esso appare come 'rivitalizzato'<sup>334</sup>.

<sup>332</sup> Si rimanda per questo aspetto a KIRCHHOFF 2012, in cui si dimostra come Seneca fondi nella sua rappresentazione dell'età dell'oro due modelli molto differenti: quello di Ov. *Met.* 1, 89-104, in cui l'età dell'oro viene presentata senza ombre, come un'età del tutto felice ed innocente, e quello di Verg. *Georg.* 1, 121-49, in cui il *labor improbus* viene imposto da Giove agli uomini per sottrarli allo stato di pigrizia in cui si trovavano prima. Anche da questo punto di vista si può capire come la visione ovidiana del Lazio – il luogo in cui Saturno ha 'fondato' l'età dell'oro – sia molto più *naive* e innocentemente ottimista rispetto a quella problematica di Virgilio.

<sup>333</sup> È quello che sembra di poter intuire anche da BETTINI 2006, p. 287, in cui lo studioso nota come lo sforzo condotto da Virgilio per cercare di separare i Romani e la dinastia giulia in particolare (tramite la diretta discendenza dai Troiani) rispetto ai 'cugini latini' (tramite una discendenza mista, formatasi dall'unione tra Troiani e Latini) non sia riscontrabile negli altri poeti di età augustea o pre-augustea, come Properzio, Orazio e Ovidio, volti a ricercare più le interconnessioni del Lazio nella cultura e nell'identità romana.

<sup>334</sup> Il discorso, del resto, si ricollega a quanto già sostenuto a proposito della caratterizzazione ovidiana di Aricia. Si è detto, infatti, che la piccola Aricia era la città di provenienza della madre di Augusto, un centro di modeste dimensioni che, anche per volere dell'imperatore, divenne uno dei simboli della romanità e dei suoi valori più autentici e primitivi. La rinomanza conosciuta da Aricia in età imperiale rende il suo caso un po' diverso dalla condizione in cui si trovavano le altre città del Lazio, che avevano mantenuto una certa fama finché erano rimaste autonome, ma che poi, una volta inglobate dalla grandezza di Roma, ne erano state quasi 'vampirizzate', o addirittura concretamente inglobate. Questa è l'immagine che ci dà Properzio, quando, in 4, 1, 33-6, elenca nomi di villaggi che ora fanno parte della metropoli romana (*quippe suburbae parva minus urbe Bovillae / et, qui nunc nulli, maxima turba Gabi. / Et stetit Alba potens, albae suis omine nata, / hinc ubi Fidenas longa erat isse via*) e Orazio nelle *Epistole*, quando, nel nominare i luoghi ideali in cui ricercare un po' di tranquillità per sfuggire agli impegni e agli affanni della vita quotidiana, cita alcuni piccoli centri del Lazio: da Gabi a Fidene (*Ep.* 1, 11, 7-8), da Ulubre (*Ep.* 1, 11, 30) a Ferentino (*Ep.* 1, 17, 10), ormai città-fantasma che pure un tempo erano state piuttosto importanti. Roma, in sostanza, allargando la sua

In definitiva, quindi, non pare azzardato concludere che l'intento ovidiano sia stato quello di mostrare come la residenza italica di Ippolito non sia per lui un luogo di esilio e di reclusione, di esclusione e non appartenenza, bensì una nuova patria dalla quale la sua natura risulta permeata, e, per così dire, rinnovata. “Essere morto per tutti” non si traduce nel *solus* e nell'*ignobilis* di Virgilio, ma esaudisce la preghiera del Virbio di Pavese a Diana: “Ho bisogno di avere una voce e un destino”.

Da queste considerazioni, concludendo, si può intuire che il processo di distanziamento nei confronti del mondo greco, iniziato con gli episodi dedicati a Polifemo e Circe, sia ormai quasi compiuto: se per quelli la tradizione forte, preponderante, ovvero quella omerica, aveva avuto ancora la meglio su una meno ufficiale, ovvero quella ‘italica’, nel caso di Ippolito i rapporti di forza si invertono. Così, l'Ippolito del passato rimane confinato nell'ambito del ricordo, schiacciato dal peso della sua stessa fama, mentre Virbio, un po' incredulo, non ancora del tutto abituato al premio inaspettato che ha ricevuto, si fa strada in un mondo nuovo.

Si è definito con intenzione ‘quasi compiuto’ il percorso intrapreso dalla narrazione ovidiana verso la mitologia italica. Se di certo, infatti, il nuovo palcoscenico di Roma rende possibile anche per i più famosi personaggi greci un destino diverso (e non soltanto ipotizzato), Ippolito mantiene comunque una personalità doppia e per molti aspetti ambigua, come chiarisce bene l'iconografia di Virbio. Il suo stesso racconto, indirizzato al passato, indica come il confronto con la tradizione greca, per quanto a distanza, sia tuttora presente: Ippolito, insomma, non sarà mai ‘italico’ quanto lo è Egeria. È come se Virbio, pur già figura laziale, costituisca l'ultimo anello di transizione tra la Grecia e l'Italia: egli è ormai lontano dal suo orgoglioso se stesso e dall'insidiosa Fedra, ma non riesce nemmeno a immedesimarsi nel dolore di Egeria, a capirne fino in fondo l'amore per il coniuge. È soltanto con Numa ed Egeria, perciò, che il percorso mitologico tracciato da Ovidio fino al cuore della romanità si può dire concluso.

---

sfera di dominio sui territori circostanti, ha consentito a queste cittadine di risplendere, sì, ma di una luce riflessa, la sua, che tuttavia è più forte – e quindi preferibile – a quella che esse avrebbero mai potuto emettere da sole. In definitiva, dunque, è come se il Lazio recasse in sé una certa ambiguità, una duplice valenza: da un lato è il luogo che Roma ha unificato e reso grande e glorioso; dall'altro quello che – proprio in virtù dell'assolutezza del potere della capitale – ha condannato all'oscurità e all'anonimato ‘gli altri’, siano essi i profughi greci pervenuti in territorio laziale che la stessa popolazione autoctona. Spetta ai singoli autori d'età augustea la scelta di sottolineare maggiormente l'uno piuttosto che l'altro aspetto, e si ha l'impressione che Ovidio, focalizzandosi su un caso fortunato come quello di Aricia – piccola città che, però, vanta i natali della madre di Augusto e gode, grazie al culto di Diana, di una sua vitalità rispetto agli altri centri del Lazio – abbia optato per la prima alternativa.

## 8. Metafore inverate, sogni realizzati: l'uscita dall'elegia

Nel corso di questa sezione, si è sostenuto che la lunga vita matrimoniale di Numa ed Egeria potrebbe rappresentare il paradigma dell'amore coniugale perfetto, la realizzazione di quella condizione invidiabile che il poeta elegiaco auspicava invano per sé. Se questa interpretazione è stata fin qui avanzata solo sulla scorta della ricorrenza di *felix coniuge*, ora si vorrebbe cercare di ampliare il campo d'indagine, esaminando altri luoghi della produzione poetica ovidiana che potrebbero confermare la tesi proposta.

Il primo che si rivela di un qualche interesse è un passo degli *Amores*, in cui Ovidio, lamentandosi che la bellezza di Corinna non ne giustifichi la protervia nei confronti di chi umilmente la ama, cita, tra gli esempi mitici, anche quello di Numa ed Egeria:

Ov. *Am.* 2, 17, 14-20

Aptari magnis inferiora licet.  
Traditur et nympe mortalis amore Calypso  
capta recusantem detinuisse virum;  
creditur aequoream Pthio Nereida regi,  
Egeriam iusto concubuisse Numae;  
Volcani Venus est, quamvis incude relicta  
turpiter oblico claudicet ille pede.

A parte l'ultimo, tutti i casi menzionati riguardano unioni tra una dea e un mortale, volti a dimostrare che creature eterne come Calipso, Teti ed Egeria non disdegnarono di concedere le loro attenzioni rispettivamente a Ulisse, Peleo e Numa. È noto<sup>335</sup> che il rapporto tra il poeta elegiaco e la donna amata si fondava su una disegualianza di fondo, che giustificava la sottomissione dell'amante ai capricci della signora; tale disegualianza rende legittimo il paragone tra Corinna – che viene adorata da Ovidio alla stregua di una divinità – e le dee della mitologia. Già in questa menzione degli *Amores*, dunque, si intuisce che la coppia viene sottoposta ad un processo di 'elegizzazione': a Numa è riuscito di avere l'amore di una consorte superiore a lui, di una dea e *domina* come dea e *domina* è la donna dell'elegia.

Tuttavia, come si è avuto modo di sottolineare già in precedenza, la vera fortuna del sovrano è stata quella di poter godere della dedizione di una creatura tanto eccezionale fino alla fine della sua vita:

---

<sup>335</sup> Vd. i già citati LA PENNA 1977, LABATE 1975, 1984 e 2012b, CONTE 1986.

Ov. *Am.* 2, 6, 13-4

Plena fuit vobis omni concordia vita  
et stetit ad finem longa tenaxque fides.

In questi versi, dedicati alla morte del pappagallo di Corinna, Ovidio ricorda l'affetto tenace e costante che lega la tortora al pappagallo. Un simile modello d'amore concorde era auspicato dal poeta anche per sé, come si constata quando egli così si rivolge alla donna amata in un altro passo degli *Amores*:

Ov. *Am.* 1, 3, 16-18

Tu mihi, siqua fides, cura perennis eris;  
tecum, quos dederint annos mihi fila sororum,  
vivere contingat teque dolente mori.

La sua speranza, dunque, è di poter dedicare l'intera esistenza (*tecum vivere*) alla *cura perennis* di Corinna e di morire pianto da lei (*teque dolente mori*). Esattamente questo è successo a Numa: il cordoglio<sup>336</sup> di Egeria alla sua morte realizza la fantasticheria elegiaca relativa alle manifestazioni di dolore della compagna al proprio funerale.

Su questo tema si è già avuto modo di riflettere quando si è presentato il 'sogno' impossibile di Ifi, nonché nella descrizione dei funerali del sovrano di Roma, che ne sembrerebbero la concretizzazione. Vi è da notare, però, un'importante differenza che segna il distacco tra il desiderio di Ifi da una parte e le esequie di Numa dall'altra. L'infelice amante greco si era abbandonato alla speranza che almeno la morte potesse infrangere l'indifferenza dell'amata e indurla al pianto; nel caso del re latino, invece, lo stato di prostrazione di Egeria è la naturale conseguenza di una dedizione durata tutta la vita, non di un tardivo pentimento<sup>337</sup>. Questa distinzione si può ritrovare tra i carmi elegiaci stessi in cui si descrive il dolore della fanciulla amata alla morte del poeta: alcuni, come quelli di Propertio (e, in parte, Tibullo) che si erano affiancati all'episodio di Ifi, immaginano i lamenti della *puella* come un estremo e amaro risarcimento delle pene dell'amore non corrisposto durante la vita; altri, come quello di Ovidio che si è appena citato, vedono nella sofferenza dell'amata il coronamento di un'esistenza passata al servizio l'uno dell'altra.

---

<sup>336</sup> Non così secondo GREEN 2007, pp. 226-7, secondo il quale Egeria, essendo un doppio di Diana, rappresenterebbe con le sue lacrime la reazione di Diana stessa alla morte dell'amato, Virbio. Peccato che qui Egeria stia piangendo per la morte del marito, Numa.

<sup>337</sup> Paradigmatico, da questo punto di vista, Prop. 2, 24, 35-8, dove Cinzia viene immaginata rammaricarsi così: *tum me compones et dices "ossa, Properti, / haec tua sunt: eheu tu mihi certus eras, / certus eras eheu, quamvis nec sanguine avito / nobilis et quamvis non ita dives eras"*. Per ulteriori esempi properziani e tibulliani si rimanda alle sezioni precedenti e a ROSATI 1992, pp. 75ss.

A questo proposito, si rivela di grande interesse il carme scritto da Ovidio in occasione della morte di Tibullo, *Am.* 3, 9. All'inizio della poesia il poeta invita l'Elegia a sciogliersi i capelli in segno di lutto (vv. 3-4, *flebilis indignos, Elegeia, solve capillos. / A! Nimis ex vero nunc tibi nomen erit*); quindi, rievocando i funerali e la disperazione della famiglia, immagina che anche Delia e Nemesis siano presenti alle esequie, e ne rievoca il dolore che le porta ad essere in rivalità l'una con l'altra:

Ov. *Am.* 3, 9, 49-58

Hinc certe madidos fugientis pressit ocellos  
 mater et in cineres ultima dona tulit;  
 hinc soror in partem misera cum matre doloris  
 venit inornatas dilaniata comas,  
 cumque tuis sua iunxerunt Nemesisque priorque  
 oscula nec solos destituere rogos.  
 Delia discedens "felicius" inquit "amata  
 sum tibi; vixisti, dum tuus ignis eram"  
 cui Nemesis "quid" ait "tibi sunt mea damna dolori?"  
 Me tenuit moriens deficiente manu".

Il nome delle due donne era stato già richiamato nel corso del carme, quando, lamentandosi dell'inesorabilità della morte, Ovidio aveva ripreso il celebre tema dell'eternità della poesia, che è l'unica capace di donare l'immortalità all'uomo:

Ov. *Am.* 3, 9, 28-32

Defugiunt avidos carmina sola rogos;  
 durant, vatis opus, Troiani fama laboris  
 tarda que nocturno tela retexta dolo.  
 Sic Nemesis longum, sic Delia nomen habebunt,  
 altera cura recens, altera primus amor.

Il componimento sembra fondere in sé le due tipologie situazionali che si sono appena considerate. Il dolore di Delia, infatti, esprime tutto il rammarico per non aver adeguatamente amato il poeta in vita; quello di Nemesis, invece, la disperazione della donna che è stata accanto al compagno fino alla fine. Ma vi è una terza figura femminile che si dispera ai funerali di Tibullo: è Elegia in persona, immaginata mentre si strappa i capelli per la perdita del proprio vate. A ben vedere, però, tanto lutto è, almeno in parte, lenito da una rassicurante certezza: è morto l'uomo Tibullo, non moriranno i suoi versi (v. 39, *carminibus confide bonis*).

Se si è insistito su questo carme, è perché esso pare confermare il parallelismo individuato tra la condizione di Numa e il bagaglio di sogni e vagheggiamenti che ogni poeta elegiaco nutriva per sé e per la sua opera. Esattamente come si constata nel caso dei funerali del sovrano, cioè, quelli di Tibullo, pur essendo un'occasione

reale, vengono trasfigurati dalla fantasia di Ovidio, che proietta su una situazione concreta gli auspicati frutti di un'esistenza condotta a scrivere versi d'amore: la costante e fedele presenza della donna amata (rappresentata da Nemesi, la cui statura risulta idealizzata al confronto con l'incostante Delia) e il riconoscimento del proprio *status* di vate immortale (rappresentato dalla personificazione dell'Elegia).

Nell'episodio di Numa, invece, amore e poesia sembrano fondersi nell'unica figura di Egeria. La ninfa, infatti, non è solo la sua consorte, ma, come tutta la tradizione è concorde nell'affermare, la personale consigliera e guida del re, nonché una delle Camene, le divinità laziali che presiedono al canto e alla poesia, e che vengono considerate le corrispettive latine delle Muse. Il secondo re di Roma, pertanto, dopo aver ricevuto un'educazione squisitamente greca (l'apprendistato presso Pitagora, sul quale Ovidio – tra le fonti latine – è l'unico ad insistere<sup>338</sup>), torna in Lazio; forte dei principi impartitigli, nonché della dolce ispirazione di colei che gli è insieme maestra di poesia e di amore<sup>339</sup>, contribuisce alla grandezza di Roma; una volta deceduto dopo una lunga vita, viene pianto dal popolo tutto e dalla sua sposa e Musa, Egeria. Questa, come l'Elegia del carne a Tibullo, converte in lacrime, con una sorta di 'ritorno alle origini', il suo canto amoroso.

È stato facile immaginare in Numa, come si è già accennato, il simbolo dell'operato di Augusto<sup>340</sup>, che restituisce ad uno stato in guerra pace e leggi, e che ama circondarsi di intellettuali. Tuttavia, il parallelismo con *Am.* 3, 9, nonché il

---

<sup>338</sup> Vd. MONELLA 2008, pp. 100ss. Come sottolinea lo studioso, e come si era già accennato nel corso del saggio di commento, sia Cicerone (*rep.* 2, 15, 28-30 e *de orat.* 2, 154) che Livio (1, 18, 2-4), sul fronte latino (non così su quello greco, dove la voce dell'apprendistato di Numa presso Pitagora viene riportata come probabile da Plut. *Num.* 8, 5-21 e negata con un tono pacato e neutrale da Dion. Hal. *Ant. Rom.* 59,1-3), respingono per motivi cronologici l'incontro tra i due saggi. La vera ragione di tale accanimento contro la notizia viene rintracciata da Monella nella volontà di rivendicare una radice tutta locale e sabina alla formazione sapienziale del sovrano. Nel momento in cui, invece, Ovidio rivendica gli apporti greci, sceglie di fare una scelta diversa, ma non meno orgogliosa: i rapporti tra Grecia e Italia sono indubbi e fecondi, ma poi Numa – come i poeti della generazione augustea – procede in modo originale ed autonomo sulla sua strada. Su questa fusione tra Grecia e Roma insiste anche DEREMETZ 2013, pp. 236ss., ravvisando nel nome “Numa” una doppia possibile etimologia che ne indicherebbe la posizione di cerniera tra i due mondi: una greca, da νόμος, e una latina, da *nemus*.

<sup>339</sup> Su questa duplice ispirazione Ovidio insiste anche in *Fast.* 3, 153-4, quando, parlando dell'aggiunta di due mesi al calendario voluta dal saggio sovrano, commenta che tale introduzione gli fu ispirata *sive hoc a Samio doctus, qui posse renasci / nos putat, Egeria sive monente sua*. Per questo aspetto si rimanda a MONELLA 2008, p. 100.

<sup>340</sup> A riguardo si possono citare parecchi studi, alcuni dei quali già menzionati: HINDS 1992, pp. 129 ss., in cui lo studioso sottolinea le analogie con Numa in contrapposizione con i demeriti del rozzo Romolo; BARCHIESI 1994, pp. 162-65, che si pone sulla stessa linea di pensiero, marcando la distanza con Verg. *Aen.* 812-5, in cui il modello di Numa usciva svantaggiato dal confronto con i re guerrieri che vennero prima (Romolo) e dopo (Tullo Ostilio) di lui; NEWLANDS 1995, pp. 49 e 91-2; LITTLEWOOD 2002, pp. 176ss. e 186ss.; MONELLA 2008; GYÖRI 2013, pp. 97ss. Un po' diversa la posizione di LABATE 2005, pp. 191-4 e 2010a, pp. 207-10, in cui Numa viene definito come un “eroe culturale”, capace di conciliare sagacia ed intelligenza con il rispetto per le divinità.

ricorrere di quella *iunctura* chiave su cui ci si è soffermati nel corso del saggio di commento – *felix coniuge* – paiono offrire al lettore un modello di vita più simile, semmai, a quello vagheggiato dal poeta<sup>341</sup>. Se ne riconoscono tutti i pilastri fondamentali: dopo l'educazione di stampo greco, la scelta di intraprendere un cammino autonomo (l'elegia) nel solco della tradizione romana; la consapevolezza di essere 'secondo'<sup>342</sup>, ovvero di venire dopo un grande modello (quello di Romolo per Numa e quello di Virgilio per Ovidio); la presenza di una donna che è insieme fonte di amore e di poesia; una morte sopraggiunta a tarda età, dopo un'esistenza di onori, con la promessa di una gloria imperitura derivata dai versi.

Se, per quanto riguarda i personaggi greci degli episodi precedenti, Ovidio era vincolato dai dati di fatto offerti dalla tradizione, e non poteva fare di un Polifemo o di una Circe degli amanti felici, questo vincolo viene meno per Egeria. È per questo che lo *status* della vedova di Numa non è, poi, affatto disperato come si poteva pensare all'inizio, ma, al contrario, invidiabile: un simile amore<sup>343</sup>, costante, leale, vissuto giorno per giorno l'uno per l'altro fino e dopo la morte, avevano invano desiderato Polifemo e Circe, Ifi e Fedra.

Ippolito racconta ad Egeria la propria storia nell'intento di consolarla, ma Egeria non si lascia consolare e viene infine trasformata in fonte. Si è già avuto modo di riflettere su questo finale, sul senso da dare al silenzio di Egeria: per lo più, esso è stato visto come una prova del fallimento della retorica<sup>344</sup>, del fallimento dell'elegia (intesa nel senso originario di discorso di compianto e sollievo al dolore). Dopo quanto si è appena argomentato, però, si capisce come si dovrebbe più correttamente parlare di trionfo e insieme di superamento dell'elegia, intendendo il termine

---

<sup>341</sup> Analogia rintracciata anche da MONELLA 2008, p. 1.

<sup>342</sup> Fonte 'orale' di questo suggerimento è il corso tenuto da J. P. Schwindt sulle *Metamorfosi* presso la Ruprecht Karl Universität di Heidelberg nel semestre invernale 2014/15.

<sup>343</sup> Si potrebbero richiamare qui anche gli esempi di Filemone e Bauci (*Met.* 8, 704ss.) e di Cadmo e Armonia (*Met.* 4, 590ss.), che, dopo una lunga e fedele vita coniugale, vanno incontro contemporaneamente alla medesima fine (che in ambo i casi non è una vera e propria morte ma una metamorfosi). Proprio per l'esito delle loro vicende, però, non si può dire che il parallelismo con il caso di Numa ed Egeria sia perfetto.

<sup>344</sup> Vd. BARCHIESI 1994, p. 250 e 1997, p. 124: lo studioso nota come sia significativo che anche l'ultima narrazione del poema – quella di Ippolito, per l'appunto – si riveli fallimentare. Egli inserisce la sua argomentazione nel quadro di una generale riflessione sul fallimento di tutti i discorsi condotti dai narratori interni nel poema: quando il racconto di un personaggio nasce per uno scopo – sedurre, consolare, ammonire – si dimostra sempre inefficace (la stessa linea di pensiero in GAULY 2009, pp. 62-79). Da ciò, però, pare forse un po' azzardato postulare un principio metapoetico generale, ovvero che ogni narrazione, nel poema, avrebbe senso solo quando si autogiustifica, senza avere uno scopo esterno a se stessa. Come Barchiesi stesso ha mostrato a proposito delle *Heroides* (vd. l'introduzione), non è Ovidio a volere programmaticamente il fallimento dei discorsi condotti dai suoi personaggi, ma è l'andamento stesso del mito che prevedeva tali esiti negativi.



nell'accezione più specifica di genere letterario sviluppatosi a Roma a partire da Cornelio Gallo.

A questo tipo di elegia, infatti, si potrebbe estendere l'orgoglio con cui Quintiliano afferma *Satura tota nostra est*: come la satira, infatti, anche l'elegia d'amore è una produzione poetica che, pur ricevendo notevoli influssi dal mondo della lirica greca, viene canonizzata nei tratti che le sono caratteristici (in particolar modo il *servitium amoris*) dalla triade Tibullo, Propertio, Ovidio<sup>345</sup>. Non è un caso, dunque, che Ovidio – orgoglioso di appartenere a una generazione di poeti che finalmente si è svincolata dal senso di inferiorità avvertito nei confronti dei modelli greci<sup>346</sup> – rilegga in chiave elegiaca tutti i miti d'amore che la grecità gli aveva consegnato (basti pensare alle *Heroides*), e scelga di presentare il compimento e la realizzazione del 'sogno elegiaco' in una coppia italica, che si contrappone ad una greca, nel cuore del territorio laziale.

È anche vero, però, che, vivendo l'elegia d'amore di una continua tensione inappagata verso la stabilità, la realizzazione di tale stabilità non può che rappresentare un superamento dell'elegia stessa. Come già si era avuto modo di osservare con l'episodio di Pomona e Vertumno, l'ansia di soluzioni innovative e il desiderio di mostrare la propria autonomia poetica spingono Ovidio oltre il limite del genere che per eccellenza può essere definitivo 'liminale'. Se nell'episodio precedente, però, egli aveva infranto il limbo sconfinando nella tragedia (Ifi ed Anassarete) o nella commedia (Pomona e Vertumno), in questo caso egli risolve la precarietà dello *status* elegiaco nella sicurezza della 'normalità': la relazione coniugale, la perdita di un coniuge, il dolore di chi rimane. E che questa sia una sua precisa scelta è tutt'altro che di scarso rilievo: Ovidio non inventa la coppia Egeria-Numa come si era inventato quella Pomona-Vertumno, ma nessuno aveva mai messo in luce l'amore coniugale che legava la coppia, nessuno aveva mai parlato dello strazio della ninfa alla morte dello sposo, né che nel suo lutto inconsolabile dovesse essere ritrovato l'*aition* della fonte Egeria. Anzi, come si è avuto occasione di notare, si trattava di un'unione non guardata con particolare favore dalla tradizione.

---

<sup>345</sup> Vd. HOLZBERG 1990, che insiste molto sulla 'romanità' dell'elegia d'amore, nonché ARESI 2013, pp. 161-2.

<sup>346</sup> Si rimanda all'introduzione e ai già citati LABATE 1990, pp. 960-6 e 1991, pp. 41-2.

Si è già detto che la metamorfosi della ninfa inverte la metafora dello ‘sciogliersi in lacrime’ per il dolore<sup>347</sup>. Ma il processo, è, a ben vedere, circolare, perché Egeria non viene trasformata in una fonte qualsiasi, bensì in quella che divenne simbolo dei poteri dell’ispirazione poetica. Così sembra confermare lo stesso Ovidio, quando, nel terzo dei *Fasti*, assicura di essersi abbeverato più volte:

Ov. *Fast.* 3, 273-6

Defluit incerto lapidosus murmure rivus:  
saepe sed exiguis haustibus<sup>348</sup> inde bibi.  
Egeria est quae praebet aquas, dea grata Camenis.  
Illa Numae coniunx consiliumque fuit.

In sintesi, dunque, se è una metafora poetica che sostanzia la nuova essenza di Egeria, questa andrà a vivificare e ad alimentare la fantasia dei poeti romani: la ninfa si riconvertirà in poesia, in nuove metafore poetiche. Il suo esempio indicherà ad Ovidio la strada dell’elegia d’amore, ma anche il modo con cui uscirne: l’affetto incondizionato che ella nutre per lo sposo, infatti, si pone come un modello vagheggiato e invano inseguito, come un sogno che, per essere realizzato, implica lo sconfinamento di genere.

Se inverare una metafora implica un passaggio dall’astratto al concreto, il medesimo passaggio è necessario per tradurre un desiderio in realtà: *tecum, quos dederint annos mihi fila sororum / vivere contingat teque dolente mori*. Poiché la lunga storia coniugale di Numa ed Egeria può essere vista come l’inveramento di questo sogno elegiaco – nella cui irrealizzabilità si gioca l’essenza stessa del genere – l’intero episodio si pone al vertice di una *climax* come l’ultima delle numerose ‘metafore’ che il poeta, nella sua ansia di soluzioni, ha preso troppo alla lettera.

Il mondo del mito italico, con i suoi finali inattesi, arriva a sorprendere, così, la stessa mente che l’ha ideato. Colui che, nell’*Ars*, aveva dichiarato la propria insuperabile conoscenza delle leggi dell’amore e che, nelle *Metamorfosi*, aveva tentato di trasporre questa sapiente dottrina nella realtà del mito, si trova ora, inaspettatamente, al di fuori dell’elegia stessa. Per creare una mitologia c’è bisogno di paradigmi assoluti, che possono variare dal tragico al comico, ma che non tollerano le mezze misure.

---

<sup>347</sup> Si rimanda ancora a PIANEZZOLA 1999.

<sup>348</sup> Su questo passo richiama l’attenzione HINDS 1992, p. 119, che nota come *exiguis haustibus* rimandi all’ispirazione callimachea del poema, rappresentata dal programma di governo di Numa (religione e astronomia) in contrapposizione all’epica di guerra, simboleggiata dal bellicoso Romolo. Analoghe considerazioni anche in NEWLANDS 1995, pp. 181-2.

## 9. Aricia: un centro che attrae il margine

Nel corso di quest'ultima sezione è più volte capitato di citare alcuni versi provenienti dai due luoghi dei *Fasti* che, accanto al nostro episodio delle *Metamorfosi*, trattano del bosco di Nemi e dei personaggi che vi risiedono: *Fast.* 3, 261-392 e 6, 737-62. Per quanto un'esauriente indagine di entrambi i brani esuli dall'ambito di indagine del presente lavoro, può non essere privo di utilità averne quantomeno una sommaria visione d'insieme, che possa permettere di segnalare le differenze con le *Metamorfosi*.

Iniziamo con *Fast.* 3, 261-392, e in particolare con i versi in cui Ovidio, accingendosi a raccontare dell'incatenamento di Pico e Fauno e della consegna degli ancili a Numa, chiede ispirazione ad Egeria e fornisce una descrizione del bosco aricino:

Ov. *Fast.* 3, 261-76

Nympha, mone, nemori stagnoque operata Dianae;  
nympha, Numae coniunx, ad tua facta veni.

Vallis Aricinae silva praecinctus opaca  
est lacus, antiqua religione sacer.

Hic latet Hippolytus loris direptus equorum;  
unde nemus nullis illud aditur equis.

Licia dependent longas velantia saepes  
et posita est meritae multa tabella deae.

Saepe potens voti, frontem redimita coronis,  
femina lucentes portata ab Urbe faces.

Regna tenent fortes manibus pedibusque fugaces  
et perit exemplo postmodo quisque suo.

Defluit incerto lapidosus murmure rivus:  
saepe sed exiguis haustibus inde bibi.

Egeria est quae praebet aquas, dea grata Camenis.  
Illa Numae coniunx consiliumque fuit.

Una rapida lettura basta a rilevare come l'autore riesca a citare in modo pregnante tutte le figure legate tradizionalmente al bosco di Aricia, sebbene la sua attenzione sia decisamente più concentrata sul versante italico che non su quello greco. Alla morte e all'arrivo in Lazio di Ippolito, infatti, Ovidio dedica un solo verso, sorvolando sulle note vicende della passione di Fedra. Egeria, al contrario, viene richiamata circolarmente in apertura e in chiusura nella sua funzione di consigliera di Numa e musa ispiratrice dello stesso Ovidio. Non si manca di sottolineare, inoltre, la forte presenza nel luogo di Diana e dei riti in suo onore, che il poeta precisa essere

ancora esistenti ai suoi tempi<sup>349</sup>. Nella parte centrale del testo, così, sono menzionate alcune delle caratteristiche del culto dedicato alla dea: la presenza di *ex-voto*, la processione di fiaccole da Aricia fino al tempio della divinità, il passaggio di potere tra un *rex nemorensis* e l'altro attraverso la pratica del duello e dell'uccisione del sacerdote in carica. Insomma: pur dando prova di una notevole abilità di sintesi, l'attenzione del narratore è tutta sbilanciata verso il 'lato italico' del bosco di Aricia, mentre i personaggi greci vengono menzionati di sfuggita e relegati al margine quasi con noncuranza.

Alquanto differente, invece, il caso del sesto dei *Fasti*, allorché si descrive il levarsi in cielo della costellazione del Serpentario, da molti identificata con la figura di Esculapio. Per giustificare la presenza nel firmamento, Ovidio inserisce una breve parentesi sulla morte di Ippolito, riportato alla vita per intervento del dio della medicina:

*Ov. Fast. 6, 735-56*

Surgit humo iuvenis telis afflatus avitis  
 et gemino nexas porrigit angue manus.  
 Notus amor Phaedrae, nota est iniuria Thesei:  
 devovit natum credulus ille suum.  
 Non impune pius iuvenis Troezena petebat:  
 dividit ostante pectore taurus aquas.  
 Solliciti terrentur equi frustra retenti  
 per scopulos dominum duraque saxa trahunt.  
 Exciderat curru lorisque morantibus artus  
 Hippolytus lacero corpore raptus erat  
 reddideratque animam, multum indignante Diana.  
 "Nulla" Coronides "causa doloris" ait;  
 "namque pio iuveni vitam sine volnere reddam,  
 et cedent arti tristia fata meae".  
 Gramina continuo loculis depromit eburnis  
 (profuerant Glauci manibus illa prius,  
 tum cum observatas augur descendit in herbas,  
 usus et auxilio est anguis ab angue dato),  
 pectora ter tetigit, ter verba salubria dixit:  
 depositum terra sustulit ille caput.  
 Lucus eum nemorisque sui Dictynna recessu  
 celat: Aricino Virbius ille lacu.

Notevole, anche in questo caso, la capacità di sintesi di cui dà prova l'autore, che ricorda brevemente i fatti traumatici della morte di Ippolito e l'insediamento nella sua nuova residenza italica, tralasciando, però, la menzione di Egeria nel bosco di Nemi. Semmai, il poeta si concentra maggiormente – come è naturale dato il motivo

---

<sup>349</sup> Svet. *Cal.* 35 ci dà testimonianza, ad es., del sussistere della pratica del sacrificio del *rex nemorensis* sotto Caligola.

della digressione – sulla descrizione dell'intervento di Esculapio, sulla punizione inflittagli da Giove e sulla sua trasformazione in astro, ottenuta per intercessione di Apollo:

Ov. *Fast.* 6, 757-62

At Clymenus Clothoque dolent, haec fila teneri,  
hic fieri regni iura minora sui.  
Iuppiter, exemplum veritus, derexit in ipsum  
fulmina qui nimiae moverat artis opem.  
Phoebe, querebaris: deus est, placare parenti:  
propter te, fieri quod vetat, ipse facit.

Dalla lettura in sequenza dei due brani si possono ricavare due importanti considerazioni. In primo luogo, pare piuttosto evidente che il testo dei *Fasti* e quello delle *Metamorfosi* si compensino e bilancino a vicenda, andando l'uno a coprire le mancanze dell'altro. Così, se nel poema in esametri la figura di Esculapio passa in secondo piano, viene risaltata in quello in distici; se nel primo largo spazio è concesso alla descrizione della morte di Ippolito, essa, nel secondo, risulta compressa e riassunta ai puri dati di fatto, addirittura appellandosi chiaramente – nel sesto libro – alle conoscenze del lettore. In secondo luogo, si ha l'impressione che nei due brani dei *Fasti* Ovidio, pur consapevole della compresenza ad Aricia di Virbio, Numa ed Egeria, ne abbia tenute separate le storie, come a non mescolare il fronte greco e quello latino.

Per quanto riguarda il primo aspetto, la constatazione della complementarità tra i due brani dei *Fasti* e quello delle *Metamorfosi* ha reso ancora più spinosa – e molto probabilmente irrisolvibile – la questione del rapporto cronologico intercorrente tra le due opere. Concentrandosi, in particolare, sul confronto tra il nostro episodio e quello del terzo dei *Fasti*, Bömer ha sostenuto che la versione dei *Fasti* dovesse essere quella più antica, perché qui, ogni volta<sup>350</sup> che si menziona Egeria, si sottolinea sempre che si tratta della compagna di Numa. Tale puntualizzazione, invece, viene data per scontata nelle *Metamorfosi*, dove il termine *coniunx* è impiegato da solo, senza che si faccia esplicitamente il nome della ninfa. Inoltre, come in un'ideale prosecuzione di quanto narrato nei *Fasti*, dove Egeria compare accanto al consorte, nelle *Metamorfosi* oggetto della narrazione è l'epilogo della loro lunga vita matrimoniale.

---

<sup>350</sup> *Fast.* 3, 261-2 e 275-6.

Di certo, però, come ammette lo stesso Bömer<sup>351</sup>, gli indizi appena elencati non sono sufficienti per affermare con sicurezza che l'elaborazione delle vicende di Ippolito ed Egeria nelle *Metamorfosi* segua a quella dei passi 'corrispondenti' nei *Fasti*. Più che nella riduzione di alcuni elementi narrativi, la maggiore 'modernità'<sup>352</sup> dell'episodio delle *Metamorfosi* è da riconoscere, a mio avviso, nell'analisi della sua struttura interna, sulla scorta di quanto poco sopra enunciato in merito alla separazione di elemento greco ed elemento italico che si riscontra nei due brani dei *Fasti*. Qui Ovidio allinea i dati che gli vengono dalla tradizione, eppure non li fa interagire tra loro: nomina i protagonisti delle varie vicende mitiche, ma non prende posizione riguardo ai loro reciproci rapporti. Nel passo delle *Metamorfosi*, invece, il poeta sembra fondere l'uno e l'altro testo, mettendo in relazione tra di loro personaggi che anche nei *Fasti* occupavano lo stesso luogo, eppure non si incontravano: Ippolito ed Egeria si parlano, e il loro incontro è uno scambio di esperienze che simboleggia quello tra Grecia e Roma.

Ma c'è di più: seppure brevemente, il racconto di Ippolito non manca di riassumere le vicende dell'amore di Fedra, riagganciandosi, perciò, a quanto diffusamente narrato nella quarta delle *Heroides*, ed adottando questa volta il punto di vista dell'eroe (con un'abile variazione rispetto alla prospettiva femminile, ovvero di Fedra, presente nell'epistola). Si può affermare, dunque, che Ovidio fornisca un concentrato di quanto aveva già narrato a riguardo nei *Fasti* e anche nelle *Heroides*, mostrando, però, le interconnessioni<sup>353</sup> esistenti tra tre momenti facenti parte di un'unica storia: la passione di Fedra scatena la morte di Ippolito e la sua resurrezione; tali eventi determinano a loro volta la nuova residenza italica di Virbio e l'incontro con Egeria a Nemi. È come se Ovidio, resosi conto del potere attrattivo con cui il territorio aricino calamitava esperienze mitiche differenti, avesse voluto

---

<sup>351</sup> BÖMER 1986, p. 385, che si rende conto che queste considerazioni non sono sufficienti per chiarire definitivamente il rapporto esistente tra i testi. Egli respinge anche come poco fondate le speculazioni di FRÄNKEL 1945, che ha postulato che l'episodio delle *Metamorfosi* possa essere stato scritto da Ovidio in esilio. Sulla stessa linea BONJOUR 1975, pp. 462ss., che individua un parallelismo tra la terra italiana dove Ippolito ha la possibilità di vivere una seconda vita e quella nella quale il poeta esiliato spera di poter tornare.

<sup>352</sup> Anche supponendo che l'episodio delle *Metamorfosi* sia stato scritto prima, e che nel poema sul calendario romano Ovidio si sia limitato ad attenersi ai dati in suo possesso, senza apportare modifiche sostanziali, la rielaborazione delle *Metamorfosi* rimane, comunque sia, più innovativa, e quindi più 'moderna'.

<sup>353</sup> Qualcuno potrà obiettare, che, in realtà, Ovidio non sta facendo nulla di innovativo, perché l'intersezione di questi tre elementi si ritrova già nel testo virgiliano. Questo è solo parzialmente vero: se è indubbio, infatti, che Virgilio, dopo aver riassunto la vicenda di Ippolito e Fedra, racconta della nuova vita di Virbio presso il lago aricino e nomina Egeria, è innegabile che la sua attenzione si concentri solo marginalmente sulla figura della ninfa.

fornire, nelle *Metamorfosi*, una meta verso cui confluissero tutte le strade che fino a quel momento aveva lasciato distinte.

Aricia come una calamita, come un centro di gravità, come il luogo in cui il diverso viene accolto e ricreato. Si è insistito molto sull'atmosfera di rigoglio e di vitalità che permea i rituali legati a Diana e si è già riflettuto abbastanza sul valore che un'ambientazione di questo genere assume nell'economia dell'episodio e del poema tutto: quello di dare risalto all'incontro tra mondo greco e mondo latino, mostrando come la 'sterilità' del primo – intesa come assenza di soluzioni nuove e impreviste – venga assorbito e superato dalla fecondità del secondo. Si è già osservato, inoltre, come l'ambientazione degli ultimi episodi ponga di fronte al lettore un'opposizione tra centralità e liminalità, tra nomadismo e sedentarietà, tra confine e superamento del confine. Nella storia di Pico e Circe, il centro era costituito genericamente dal territorio laziale, al quale il re apparteneva e dal quale la figlia del Sole era esclusa; nel racconto di Pomona e Vertumno, invece, esso era rappresentato dal giardino della dea italica, al quale Vertumno riesce ad avere accesso. Nel caso di quest'ultimo episodio, invece, la situazione appare un po' diversa: il bosco di Aricia, infatti, è insieme centro e periferia, fonde in se stesso quel confine tra esterno e interno prima così ben distinguibile.

In riferimento a questo aspetto, dunque, non pare inopportuno menzionare un altro aspetto del culto di Diana che si trova ben rappresentato a Nemi e che fin qui non è stato indagato: ella è, per eccellenza, la guardiana del *limen*<sup>354</sup>, più di quanto non lo fossero già stati Circe, Vertumno o Virbio stesso. Divinità della vita e della morte, della verginità e del parto, della compassione e della feroce vendetta, la dea è, contemporaneamente, "cacciatrice, levatrice, nutrice e guerriera"<sup>355</sup>, e ha diversi nomi che ne distinguono le funzioni: le maghe la chiamano Ecate, Lucina le partorienti, Trivia i viandanti. Solo in questa funzione di 'garante del margine' si può spiegare la compresenza di elementi apparentemente tanto contraddittori tra le competenze di Diana<sup>356</sup>. Tutti i suoi fedeli, non a caso, si trovano in una condizione di passaggio: le vergini e le partorienti, i profughi e i malati, i pazzi<sup>357</sup> e gli schiavi

---

<sup>354</sup> Vd. VERNANT 1987, VINCENTI 2010 p. 211, GIUMAN 1999, pp. 9-13, 211 e 236ss., MONTEPAONE 1999, pp. 3-9, GREEN 2007, pp. 112-43.

<sup>355</sup> GIUMAN 1999, p. 12.

<sup>356</sup> La sua poliedricità è riflessa anche dalla ricca iconografia, che la rappresenta di volta in volta come divinità triforme, come regina della natura, come giovane cacciatrice (vd. GREEN 2007, pp. 77ss.).

<sup>357</sup> Sulla visione del folle come figura liminale – di cui Oreste è l'esempio perfetto – si rimanda a FOUCAULT 1963, pp. 24-5.

fuggitivi<sup>358</sup>. Ciascuno di loro venera la dea del confine nel luogo che più di ogni altro le si addice: il bosco. Fuori dalla città e dalla civiltà, alla soglia tra umano e divino, lo spazio del margine trova qui la sua più concreta realizzazione, diventando, però, un nuovo centro, capace di attirare e aggregare una folla così disomogenea di ‘viandanti’.

Se allora torniamo a considerare le vicende che Ovidio inscena nel bosco di Aricia, l’incontro tra Ippolito ed Egeria – ovverosia il trasferimento di saperi dal mondo greco al mondo latino – non poteva che avvenire nel *lucus* sacro a Diana<sup>359</sup>, dea della frontiera, garante di ogni processo di transizione, al bivio tra il passato che Roma si apprestava ad ereditare e il futuro che si accingeva a dominare gloriosa. Liminalità nel cuore del territorio laziale, dunque: il bosco di Aricia, crocevia di storie e racconti, luogo di metamorfosi e prodigi, rappresenta l’immagine vivente del fecondo innesto di due culture che solo sotto l’egida di Diana, dea del confine e della trasformazione, il poeta poteva portare a compimento e celebrare degnamente.

---

<sup>358</sup> Sulla condizione liminale in cui si trova lo schiavo fuggitivo, vd. SPINETO 2000, pp. 21ss.

<sup>359</sup> Sulla perfetta corrispondenza tra le prerogative di Artemide e la natura del luogo di culto che le è proprio – il bosco – vd. MONTEPAONE 1999, pp. 95ss. e SPINETO 2000, pp. 19ss.



## CONCLUSIONI

Le considerazioni più adatte a tirare le somme del percorso seguito fin qui possono essere solo in parte di natura riepilogativa. Più che riassumere quanto si è già esposto, infatti, sembra più utile limitarsi a ripercorrere le linee di pensiero più importanti che legano tra di loro gli episodi presi in esame. Tale ricapitolazione servirà solo a introdurre la questione che si vuole affrontare in queste ultime pagine, ovvero se e in che modo l'interpretazione che si è proposta nel presente lavoro possa riallacciarsi ad alcune problematiche fondamentali riguardanti gli studi ovidiani. Si tratta di due temi sui quali da sempre si interroga la critica, e che potrà sembrare siano stati volutamente trascurati: la natura del rapporto ovidiano col potere imperiale (in sintesi, il cosiddetto 'augustanismo' o 'antiaugustanismo' di Ovidio) così come emerge dagli ultimi libri delle *Metamorfosi*; il legame esistente tra la parte conclusiva, 'celebrativa', del poema e le opere dell'esilio. Ovviamente, data l'ampiezza dei due argomenti, ci si limiterà ad alcune osservazioni, che avranno l'unico scopo, per l'appunto, di agganciare quanto finora argomentato ad un quadro di riferimenti preciso.

In primo luogo, dunque, una rapida carrellata dei risultati raggiunti dall'analisi svolta. La struttura portante del lavoro si è fondata sulla costruzione di un'ideale sequenza tra i tre episodi presi in esame, che, pur piuttosto vicini tra di loro, appaiono dislocati in punti differenti degli ultimi due libri delle *Metamorfosi*. L'accostamento è avvenuto sulla base del ricorrere di alcuni elementi costanti, che, fusi insieme, si riducono a quest'unico dato di fatto fondamentale: tutti i racconti mostrano l'interazione in territorio laziale di personaggi italici e di illustri personaggi del mito greco, il cui vissuto personale induce il lettore ad una riflessione sulla natura (corrisposta o meno) del sentimento amoroso. È stato diffusamente osservato come l'iniziale preponderanza delle figure greche venga ad essere progressivamente sostituita da un'emersione di quelle italiche, e come questa proceda di pari passo sia con il radicamento della narrazione del poema nel cuore del Lazio, sia con l'affermazione di un amore concorde e corrisposto, che riguarda sempre il versante italico e mai quello greco. Tra i protagonisti delle vicende mitiche, dunque, si viene a delineare un'opposizione sempre più forte, che destina gli uni al fallimento e gli altri al successo, e che, tra i greci, sembra 'salvare' solo quelli che hanno avuto la possibilità di crearsi un'identità nuova in Italia (Virbio).

Si è ipotizzato che il senso di questo processo sia di natura squisitamente letteraria, e trovi la sua ragion d'essere nell'inesausta voglia di sperimentazione che è tipica della poesia ovidiana. L'autore, consapevole della sua natura di 'secondo' – sia nei confronti dei classici greci che dei nuovi classici latini, rappresentati in primo luogo da Virgilio e Orazio<sup>1</sup> – si era sempre 'accontentato' di inserirsi negli interstizi lasciati liberi dagli uni e dagli altri, riempiendo le lacune dell'immaginaria biografia dei grandi personaggi del mito, o raccontando da prospettive insolite racconti già noti. Orgoglioso del suo ruolo di riepilogatore e rielaboratore, Ovidio, nelle *Metamorfosi*, si assume il compito di traghettare l'intero patrimonio mitico dell'antichità nel tempo e nello spazio fino alla Roma dei suoi tempi, tracciando una storia del mondo che si sostanziasse della mitologia e dei testi che l'avevano resa letteratura.

Già questo basterebbe a definire l'ambizione del suo progetto, che è, e che non può che essere, un progetto di tipo eminentemente culturale. Tuttavia, nel viaggio di avvicinamento verso l'Italia, allorché il poeta si trova ad affrontare faccia a faccia gli insuperabili modelli di Omero e di Virgilio, pare che egli – mi si conceda il termine – 'si stanchi'. L'autore era riuscito in modo ammirevole a mostrare la materia mitica – già conosciuta dal suo pubblico – secondo angolazioni sempre diverse e originali, che conciliassero lo stupore della novità al raffinato piacere di riconoscere quello che si è saputo da sempre. Ora, però, compiuta la traslazione culturale dalla Grecia all'Italia, pare che Ovidio voglia permettersi il lusso di concedersi qualcosa di più: di sperimentare nuove vie, di inventarsi finali non attestati dalla tradizione.

Si è diffusamente spiegato come questo si realizzi: attraverso l'appropriazione e l'inveramento di un ideale della poesia elegiaca latina, quello dell'amore corrisposto. Anche tale conquista avviene in modo graduale, parallelamente all'insediamento della narrazione in Italia, e poi nel Lazio, e infine a Roma. Si è osservato, così, come, nel primo episodio, il poeta possa unicamente ipotizzare un destino diverso per la sua Circe con la creazione della figura di Canente, la sposa felice e riamata dal re latino. La tradizione omerica che riguardava la figlia del Sole, però, era troppo forte perché il poeta potesse sentirsene svincolato, e la vita alternativa di Circe viene solo allusa, fino a scomparire, simbolicamente, con la dissoluzione del suo doppio, Canente. Nell'episodio di Pomona e Vertumno, invece, la narrazione, lasciata la trattazione

---

<sup>1</sup> Si rimanda a quanto già trattato nell'introduzione e alla relativa bibliografia.

della materia virgiliana e di quella omerica, si è già inoltrata fino ai Colli Albani, ad un livello cronologico più vicino ai *tempora* ovidiani. L'amore 'imprevisto' di cui Pomona si accende per Vertumno è la prima libertà che si concede l'autore: in una coppia di sua invenzione, egli – si è visto – può finalmente immaginare che una ninfa riottosa cambi idea, e si innamori a prima vista del suo corteggiatore. Nel terzo e ultimo episodio, infine, la città di Roma è già stata fondata, e il lettore è trasportato ai tempi di Numa. Ci si avvicina rapidamente al termine dell'opera, e, prima che l'autore si trovi ad essere di nuovo condizionato – questa volta non più dal peso della tradizione mitica, ma da quello della storia<sup>2</sup> –, Ovidio compie l'ultimo passo nell'affermazione della propria indipendenza poetica: non solo immagina per Numa ed Egeria un amore felice e concorde, come già aveva fatto per Pomona e Vertumno, ma si spinge ad ipotizzare che tale unione si protragga per tutta la vita, fino alla naturale scomparsa del secondo re di Roma. Un simile evento – normale nella realtà – è, nel mondo della finzione, eccezionale, e si configura come l'atto orgoglioso con cui il poeta rivendica l'autonomia raggiunta e da lui e, simbolicamente, dalla poesia augustea, ormai in grado di reggere il confronto con i grandi modelli del passato greco, di assorbirlo, ricrearlo, e anche affiancarvi un apporto suo proprio<sup>3</sup>.

A tutta prima, mi era sembrato che tale apporto si configurasse nei termini di un'esaltazione del genere elegiaco di stampo amoroso sviluppatosi a Roma a partire da Cornelio Gallo. Nell'ottica di un poeta elegiaco quale Ovidio, infatti, quale miglior modo di presentare il trionfo proprio e della grande poesia romana se non attraverso il trionfo del sogno elegiaco per eccellenza, ovvero quello dell'*amor mutuus*? Andando avanti nella ricerca, però, mi sono resa conto che l'inveramento di questo ideale conduceva inevitabilmente ad un'uscita dal genere elegiaco stesso, che proprio sull'irrisolto vagheggiamento di un'unione corrisposta traeva la sua linfa vitale. Ciò mi ha indotto a concludere che, congedandosi dal mondo 'dei finali già scritti', il poeta si fosse congedato anche, però, da quello 'dei finali non scritti',

---

<sup>2</sup> Per quanto, infatti, sia condivisibile la generale ripartizione tra una parte mitologica e una 'storica' del poema, che inizierebbe già con la fondazione di Troia nel decimo libro, è evidente che anche i personaggi del passato arcaico di Roma (ivi compresi Enea e lo stesso Numa) dovevano essere sentiti ancora come facenti parte della mitologia, o quantomeno di una 'storia favolosa', perché non documentata. La mancanza di attestazioni storiche permetteva ad Ovidio di considerarli a tutti gli effetti protagonisti della nuova mitologia italica che egli andava costruendo. Da questo punto di vista, è condivisibile la tesi di TISSOL 2002, p. 334, secondo il quale Ovidio "re-mythologizes history", senza vedere in questo, però, come fa lo studioso, una critica alla storia di stampo finalistico su cui era costruita l'*Eneide*.

<sup>3</sup> Si rimanda a quanto già argomentato a proposito nell'introduzione.

ovvero dall'elegia d'amore, che si era sempre fondata su una perenne instabilità senza vie di uscita. L'ansia di soluzioni riporta Ovidio, paradossalmente, nel seno del *mos maiorum*, che, anche per mezzo di un'accorta politica matrimoniale<sup>4</sup>, Augusto stava cercando di rivitalizzare.

Questo ha indotto molti a interrogarsi sulla natura e sulle motivazioni dell'allineamento ovidiano al programma imperiale. Esaltazioni come quella dell'unione tra Numa ed Egeria devono essere viste come un ossequio di facciata, più o meno irridente, o come una reale adesione del poeta che più di tutti aveva decantato la libertà dei costumi<sup>5</sup>?

La critica ovidiana che si è occupata del problema pare non essere riuscita a liberarsi – come si è già avuto occasione di accennare<sup>6</sup> – da una dicotomia di pensiero: a coloro che hanno sostenuto la tesi di un poeta contento dello *status quo*, ma essenzialmente indifferente alla politica, si sono sostituiti quelli che leggono le *Metamorfosi* – e gli ultimi libri in particolare – come una critica sottile al potere imperiale, combattuta con le armi dell'ironia. Dopo il percorso che si è condotto fin qui, non pare azzardato ipotizzare che il riavvicinamento a certi valori della tradizione romana non fosse né comoda piaggeria né sarcasmo dissacrante, ma la conseguenza di un'esigenza poetica autonoma. Con questo non si vuole sostenere che tale esigenza non andasse di pari passo con il clima culturale e politico che Ovidio andava respirando nella Roma tardo-augustea, anzi. Semplicemente, però, l'autore, che già in altre occasioni aveva mostrato la sua insoddisfazione nei confronti dei limiti impostigli dal genere elegiaco (che per lui non era mai stato una scelta di vita<sup>7</sup>), arriva a prenderne commiato definitivamente, scoprendo nella possibile realizzazione di valori come la concordia e la *fides* non tanto o non solamente i punti cardine della politica imperiale, ma anche della sua maturità poetica<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Immensa è la bibliografia che si potrebbe menzionare a riguardo. Si sceglie qui di citare solo GALINSKY 1981 e 1996, pp. 128-40.

<sup>5</sup> Anche da questo punto di vista, però, bisogna evitare semplificazioni troppo nette: rispetto a Catullo o a Propertio, il cui amore totalizzante poteva effettivamente configurarsi come 'un'opposizione al sistema', la spregiudicata morale di Ovidio pare essere più un gioco che una vera critica ai costumi tradizionali. Per questo aspetto, si rimanda a LABATE 1984, pp. 29ss. e 1987, pp. 96ss.

<sup>6</sup> Si rimanda all'introduzione.

<sup>7</sup> Per un approfondimento di questo aspetto, vd. LABATE 1984, pp. 17ss., e CONTE 1986.

<sup>8</sup> Un percorso analogo, del resto, si può riscontrare anche in Propertio. LA PENNA 1977, pp. 204-5 aveva sottolineato come, almeno nei primi tre libri di Propertio, *Fides* e *Pudor* fossero incarnati da personaggi del mito greco (Penelope e Alceste in primo luogo) e non da figure italiche della Roma primitiva. Riagganciandosi a queste considerazioni, POLARA [in corso di stampa] ha mostrato come il

A questo punto si può intuire come cercare di stabilire se l'uomo Ovidio fosse più o meno in linea, e quanto sinceramente, con la politica imperiale, rischia di spostare i termini della questione su un territorio non solo troppo insidioso, ma anche scarsamente verificabile<sup>9</sup>. Quello che si può cercare di esplorare è la sua posizione in quanto poeta, e, in quanto tale, Ovidio era profondamente augusteo<sup>10</sup>, intendendo l'aggettivo nel senso etimologico del termine quale 'organizzatore' e 'costruttore' dell'incremento<sup>11</sup>: al pari del *princeps*, Ovidio era un fautore dell'estensione<sup>12</sup> della potenza di Roma, che egli è interessato ad ampliare, però, muovendosi in una sfera non politica, ma culturale<sup>13</sup>.

Ciò risulta evidente da un'unica e semplice constatazione, ovverosia che il poeta avvertiva la propria fama come intimamente legata a quella di Roma, alla sua estensione territoriale e alla sua capacità di mantenere tale estensione nel tempo: ciò poteva accadere solo a condizione che non venisse turbata quella pace augustea della quale Ovidio era profondamente grato all'imperatore<sup>14</sup>. È già stato notato<sup>15</sup> come la

---

rapporto si inverta nell'ultima produzione poetica dell'autore. L'esempio di Prop. 3, 22 rende chiaro, infatti, come il poeta si allontani dall'esemplarità del mito greco per accostarsi a quello italico. In questo carme, ai vv. 27-36, abbiamo una *laus Italiae* 'mitologica', condotta per mezzo dell'insistita negazione dei miti più violenti della grecità: *at non squamoso labuntur ventre cerastae, / Itala portentis nec furit unda novis; / non hic Andromedae resonant pro matre catenae, / nec tremis Ausonias, Phoebe fugate, dapes, / nec cuiquam absentes arserunt in caput ignes / exitium nato matre movente suo; / Penthea non saevae venantur in arbore Bacchae, / nec solvit Danaas subdita cerva rates; / cornua nec valuit curvare in paelice luno / aut faciem turpi dedecorare bove*. Non si può non notare come tale processo si accompagni all'uscita dall'elegia, subito dopo il famoso *discidium* da Cinzia, che riappare morta in Prop. 4, 7: anziché onorarne il cadavere (come Properzio si era aspettato facesse lei nel caso della propria morte), Cinzia gli rimprovera di non essersi fatto neanche vedere al funerale (vv. 27-8, *denique quis nostro curvum te funere vidit, / atram quis lacrimis incaluisse togam?*). La realizzazione del sogno elegiaco (morire dopo una vita lunga e senza macchia, accompagnati dall'affetto dei cari), invece, avviene in Prop. 4, 11, dove la compianta defunta, non a caso, è una moglie e una madre esemplare, che invita il marito a non piangerla, ma a ricordarla per la sua fedeltà. Un'importante differenza è da notare, però, tra Properzio e Ovidio: Properzio attinge alla storia (più o meno arcaica) per la rivalutazione del mondo italico, ma non si spinge a creare, come Ovidio, una mitologia italica ricalcata sul modello (ma in opposizione) di quella greca.

<sup>9</sup> Vd. BARCHIESI 1989, pp. 92-3 e 1994, p. 278.

<sup>10</sup> Condivido in pieno questa osservazione di GALINSKY 2004, p. 340: "Poets like Vergil and Ovid do not simply 'reflect' the spirit of their age. Rather, they contributed to shaping it because they saw the creative possibilities". Anche nei suoi studi precedenti (ad es., GALINSKY 1996, p. 268), lo studioso ha sempre sottolineato come *Eneide* e *Metamorfosi* si completino a vicenda nella rappresentazione della sfaccettata e complessa età augustea, e non debbano essere viste in opposizione. Sulla stessa linea di pensiero, ÁLVAREZ MORÁN-IGLESIAS MONTIEL 2009, pp. 9ss.

<sup>11</sup> Si rimanda a LABATE-ROSATI 2013, SCHWINDT 2013 e a quanto è stato già detto nell'introduzione.

<sup>12</sup> A questo proposito, vd. GALINSKY 2004 e LABATE 2005, che sottolineano entrambi la dimensione ecumenica della poesia ovidiana, consapevole delle dimensioni ormai raggiunte dall'impero e tesa a contribuire a questa grandezza territoriale con la propria operazione letteraria.

<sup>13</sup> Fondamentali, da questo punto di vista, appaiono le considerazioni di GALINSKY 1975, pp. 210 ss. e GALINSKY 1999, pp. 103-4.

<sup>14</sup> Si tratta del cosiddetto "augusteismo ovidiano" o "augusteismo della pace", come lo definisce LABATE 2005, p. 195.

<sup>15</sup> Vd. ROSATI 1979, p. 119.

sicurezza con cui il poeta afferma l'eternità della propria fama letteraria, nella chiusa delle *Metamorfosi*, risulti limitata, in realtà, da un importante fattore di carattere spaziale (e, conseguentemente, temporale<sup>16</sup>): i confini dell'impero (*Met.* 15, 877, *quaque patet domitis Romana potentia terris*). Non sembra molto sensato, dunque, parlare di una velata sfida al potere del *princeps*<sup>17</sup>, di un'aggiunta fatta addirittura ai tempi dell'esilio<sup>18</sup>: è vero che il poema si conclude con un doppio finale, uno volto ad elogiare Augusto e l'altro ad esaltare l'opera appena compiuta, ma questo accade appunto perché la salute dell'impero (e del suo reggente) è presupposto imprescindibile per la diffusione della fama del poeta nel tempo e nello spazio. Quando Ovidio scrive che la parte migliore di sé sopravvivrà e verrà condotta alle stelle (*Met.* 15, 875-6, *super alta perennis / astra ferar*), si serve di un'immagine metaforica, che non ci deve far pensare ad una concezione dell'immortalità nei termini di una trascendenza estranea alla mentalità antica. Subito dopo, infatti, egli, dalle stelle, 'torna sulla terra' con *ore legar populi* (*Met.* 15, 878), mostrando di intendere la propria persistenza come intimamente connessa a quella del suo popolo e della sua Roma<sup>19</sup>.

Da tutto ciò si può capir meglio quanto disastroso potesse essere stato l'esilio per un poeta come Ovidio, che descrive con viva nostalgia quello che ha perduto: sincere, di conseguenza, sono le sue lodi all'imperatore e i voli della fantasia con cui

<sup>16</sup> In totale contrasto con SEGAL 1991, pp.125-6 e in parziale opposizione a FEENEY 1998, che, pur ammettendo come l'opera ovidiana abbia un fine transculturale, che ha "a new time and new place, the empire of Rome" (p. 74), ritiene poi che la fama del poeta gli assicuri una "chronological superiority to the Caesars at the end of the poem" (p. 30). La stessa linea di pensiero, anche se più moderata e non in chiave anti-imperiale, già in GALINSKY 1975, p. 44 e BARCHIESI 1989, p. 90, che sottolineano come la mancanza del dato cronologico accanto a quello spaziale sia un indizio della scarsa fiducia del poeta in merito all'eternità di Roma, come verrebbe confermato anche dalla caducità di tutte le cose, e delle città in particolare, nel discorso di Pitagora in *Met.* 15, 426-31. Si può dire che Ovidio si mantenga di certo prudente a riguardo, e non si sbilanci a fare pronostici sul futuro di Roma: dal momento, però, che la sua fama è legata ai confini dell'impero, se questo verrà meno, sarà minacciata anche la sua stessa immortalità poetica (al contrario di quanto crede THEODORAKOPOULOS 1999). È da presumere, dunque, che Ovidio si augurasse sinceramente che l'impero avesse lunga vita con e dopo Augusto, data l'anziana età dell'imperatore (BARCHIESI 1989, pp. 94-6).

<sup>17</sup> Vd. BARCHIESI 1994, che parla di *super alta / perennis astra ferar* come di un' "immortalità ultracesarea" (perché superiore al catasterismo), e identifica il fulmine di Giove con il potere augusteo.

<sup>18</sup> Vd. HARDIE 1995, p. 213 e p. 213, n. 47, dove vengono elencati i sostenitori di questa ipotesi, confutata già da GALINSKY 1975, pp. 254-5.

<sup>19</sup> Su questo concetto, che si inserisce nella generale tendenza dei poeti latini d'età augustea alla creazione di "un'estetica dell'immanenza", si rimanda a SCHWINDT 2005. Egli mostra come anche le aspirazioni all'immortalità che si riconoscono in Hor. *Carm.* 3, 30, modello esplicitamente ripreso da Ovidio nella chiusa delle *Metamorfosi*, debbano comunque essere ricondotte ad una qualche forma di sopravvivenza su luoghi definiti, terrestri: "Dichter mit Ewigkeitsperspektive vermessen mit Vorliebe Räume [...] und halten sie überschaubar" (p. 17). Interessante anche la tesi espressa da HARDIE 2002b, pp. 91-7, per il quale l'immortalità poetica di Ovidio si concretizza in una sorta di monumento funebre costituito dalle *Metamorfosi* stesse.

egli spesso si trova trasportato nella capitale per partecipare col pensiero alla celebrazione delle sue vittorie<sup>20</sup>. Non ci si vuole addentrare in un capitolo della produzione poetica ovidiana che è stato con intenzione escluso dalla presente trattazione. Un elemento soltanto della poesia dell'esilio vale la pena sottolineare: la scomparsa del mito italico. Su questo aspetto, che pare essere stato dato per scontato, non sembra inutile avanzare qualche considerazione, perché esso appare di notevole rilevanza per mettere a fuoco dall'esterno, e per contrasto, i risultati raggiunti dall'indagine che si è appena conclusa.

A questo proposito, è necessario affrontare una delle critiche principali che, immagino, possano essere mosse alla mia tesi: nel confronto tra mito greco e mito italico che viene portato avanti negli ultimi libri delle *Metamorfosi*, il primo rimane sempre il centro del racconto, mentre il secondo ne offre sempre e 'solo' la cornice. In altri termini, non si tratta altro che della nota tecnica dello slittamento verso il "passato remoto"<sup>21</sup> con cui il poeta sembra divertirsi ad eludere – e deludere – le aspettative del lettore: che avvicinamento al territorio italico e all'attualità di Roma è quello che presuppone continui balzi indietro, salti logici e temporali, omissioni dei fatti veramente importanti della storia di Roma? E la volontà di non porsi in concorrenza con l'*Eneide* non basta a spiegare tale scelta, perché Virgilio si era concentrato su una porzione relativamente piccola della preistoria romana.

A tale presumibile obiezione si può rispondere riflettendo adeguatamente sul rapporto esistente tra 'quadro' e 'cornice', per il quale mi soccorre l'esempio, assai distante in termini cronologici ma non in termini ideali, del *Decameron* di Boccaccio. Il grande affresco dell'umanità offerto dal prosatore fiorentino sarebbe ugualmente efficace se eliminassimo l'idillica cornice offerta dai giovani che raccontano le cento novelle? Sicuramente no: essa offre ai racconti narrati, infatti, non soltanto l'occasione concreta di esistere, ma anche il sistema di riferimento ideale a cui riferirsi, da cui il disordine e il caos del mondo rappresentato ritrovano un'armonia ordinatrice e dispensatrice di senso. Lo stesso si può affermare anche per il mondo italico che fa da cornice ai miti greci rappresentati: sembra che i suoi personaggi vengano messi in disparte subito dopo aver conquistato il palcoscenico, ma, in realtà, sono loro i veri protagonisti, quelli che si raccontano il mito greco,

---

<sup>20</sup> Che qui Ovidio non fosse spinto da alcuna volontà canzonatoria, ma piuttosto da una reale ammirazione e dalla volontà di partecipare 'a distanza' alla vita di Roma, è mostrato da LABATE 1987, pp. 98-101 e 104-6.

<sup>21</sup> Citando LABATE 2010a.

quelli che lo fanno rivivere ancora sulla scena, seppure a distanza e come un modello ormai statico; sono loro, infine, che ne ribaltano le sorti già scritte prospettandosi come un contro-esempio positivo. Rispetto al *Decameron*, però, questo riferimento ideale non sottostà all'intero progetto dell'opera, ma interviene solo negli ultimi libri, e si impone gradualmente. È come se il mito greco, che per la maggior parte delle *Metamorfosi* trova un senso in se stesso, alla fine del poema, con la comparsa di Roma nella storia del mondo, possa esistere solo in rapporto alla nuova padrona del Mediterraneo, che dà impulso a miti ormai canonizzati.

Se tutto questo è vero, allora, ci si può chiedere come mai – ed ecco l'aggancio alla poesia dell'esilio – il mito italico scompaia nei *Tristia* e nelle *ex Ponto*, per cedere il posto nuovamente ai personaggi della grecità. Ciò può sembrare tanto più strano se si osserva come l'ultimo Ovidio – soprattutto quello dei *Tristia* – idealizzi sempre di più il modello coniugale, che vede in sua moglie la figura della sposa esemplare<sup>22</sup>, sia la fantasticheria elegiaca relativa al proprio funerale e ai lamenti di lei. Incominciando da quest'ultimo aspetto, in particolare, si può osservare come il poeta possa godere del 'privilegio' di osservare la reazione dolente della consorte alla sua 'morte' già nel momento della sua partenza da Roma. È noto<sup>23</sup>, infatti, come, nei *Tristia*, esilio e morte vengano a coincidere:

Ov. *Trist.* 1, 3, 41-6

Hac prece adoravi superos ego, pluribus uxor,  
singultu medios impediens sonos.  
Illa etiam ante Lares passis adstrata capillis  
contigit extinctos ore tremante focos,  
multaque in aversos effudit verba Penates  
pro deplorato non valitura viro.

La scena della propria morte, di cui il poeta ha già avuto un'anticipazione con l'allontanamento da Roma, gli si ripropone, poi, come un incubo ricorrente, in cui a consolarlo – ma anche ad addolorarlo<sup>24</sup> – pare ci sia solo l'immagine dello strazio della donna amata:

<sup>22</sup> Basti menzionare i carmi interamente dedicati alla figura della moglie, come *Trist.* 1, 6, *Trist.* 3, 3, *Trist.* 5, 5 e l'ultima elegia dell'opera, il cui *incipit* si apre con un *exegi monumentum* alla sposa e non più a se stesso come nelle *Metamorfosi*: *quanta tibi dederim nostris monumenta libellis, / o mihi me coniunx carior, ipsa vides* (*Trist.* 5, 14, 1-2). Per la presenza della figura della moglie di Ovidio nella produzione dell'esilio, vd. FEDELI 2003 e MARCHETTI 2004.

<sup>23</sup> Vd. NAGLE 1980, pp. 23ss., VIDEAU-DELIBES 1991, pp. 356-9, ROSATI 1999b, pp. 793-6, FEDELI 2003, pp. 4-5 e 14-15.

<sup>24</sup> Questo binomio ci fa ben capire come Ovidio riesca a incorporare i temi della poesia elegiaca precedente in quella attuale: compiaciute descrizioni della propria scomparsa e della disperazione che provocherà nell'amata (vd. NAGLE 1980, pp. 23-4 e FEDELI 2003, pp. 9ss.) si fondono al proprio



Ov. *Trist.* 3, 3, 47-54

Ecquid, **ubi audieris, tota turbabere mente,  
et feries pavida pectora fida manu?**  
**Ecquid, in has frustra tendens tua brachia partes,  
clamabis miseri nomen inane viri?**  
Parce tamen lacerare genas, nec scinde capillos:  
non tibi nunc primum, lux mea, raptus ero.  
Cum patriam amisi, tunc me periisse putato:  
et prior et gravior mors fuit illa mihi.

Da questo punto di vista, la ‘vedova’ del poeta mostra (o si è sicuri che mostrerà) un comportamento esemplare, disperandosi e piangendo al pari di una Egeria. Egeria, però, non è mai menzionata, né è menzionato Numa, sebbene la descrizione della morte che a Ovidio è stata negata in patria ricordi, per molti aspetti, proprio quella del mitico sovrano nelle *Metamorfosi*:

Ov. *Trist.* 3, 3, 37-46

Iam procul ignotis igitur moriemur in oris,  
et fient ipso tristia fata loco;  
**nec mea consueto languescent corpora lecto,  
depositum nec me qui fleat, ullus erit;**  
**nec dominae lacrimis in nostra cadentibus ora  
accedent animae tempora parva meae;**  
nec mandata dabo, nec cum clamore supremo  
labentes oculos condet amica manus;  
**sed sine funeribus caput hoc, sine honore sepulcri  
indeploratum barbara terra teget!**

In sintesi, dunque, se l’ideale femminile sviluppato con la figura di Egeria pare trovare nella consorte di Ovidio una perfetta concretizzazione, vengono meno, però, tutte le condizioni che, nel caso della scomparsa di Numa, rendevano il dolore della vedova la manifestazione della sua sorte felice: la sposa del poeta, infatti, accoglierà da sola e con ritardo la tremenda notizia, e le mancherà un corpo su cui piangere.

Per quanto riguarda, invece, la celebrazione dell’unione matrimoniale e del comportamento virtuoso della sua donna, Ovidio si serve spesso dell’*exemplum* fornito da alcune coppie del mito, ma nessuna di queste proviene dal mondo italico.

---

stesso dolore per la sofferenza di chi si ama. Proprio per questo motivo, dunque, ad una coppia unita dal vincolo del matrimonio si augura di morire insieme (FEDELI 2003, p. 14), così che a tutti e due sia risparmiata la perdita dell’altro (ad es., questo è l’augurio che il poeta fa a Livia e Augusto in *Trist.* 2, 161-4); che Ovidio immagini la propria morte prima di quella della consorte è un chiaro ‘retaggio elegiaco’.

Nella solitudine di Tomi, più volte il poeta affianca la consorte a Penelope<sup>25</sup> (o la invita a seguirne il modello<sup>26</sup>) e si paragona ad Ulisse. Accanto a questo esempio di unione incrollabile, l'autore ne cita anche altri – da Ettore e Andromaca a Laodamia e Protesilao<sup>27</sup> – ma sembra essersi dimenticato del Lazio.

Se si volesse negare l'evidenza, si potrebbe sostenere che questo accade perché il mondo del neonato mito laziale non offriva esempi con i quali il poeta potesse paragonarsi: Egeria e Numa stanno insieme fino alla fine senza sopportare prove difficili o traumatiche separazioni, e così anche Romolo ed Ersilia, o Enea e Lavinia. Allontanato dalla consorte dopo anni di felice convivenza, invece, l'autore non può che sentirsi ispirato da Ulisse, e richiamare alla moglie casi di incrollabile devozione che, però, veniva sempre messa alla prova, turbata dal corso tragico degli eventi.

In verità, però, anche se questa osservazione non può essere negata, si potrebbe controbattere che il mondo italico avrebbe potuto essere citato almeno per contrasto, esattamente come era stato fatto con quello greco nella parte conclusiva delle *Metamorfosi*. Sembra più sensato supporre, di conseguenza, che Ovidio abbandoni la mitologia italica perché erano venute meno le condizioni che l'avevano fatta nascere e prosperare nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti* (che, non a caso, rimangono incompiuti: il poeta non poteva più proseguirli in esilio). Una vera e propria mitologia italica, del resto, non era mai esistita: era stata la fertile immaginazione ovidiana a popolare il Lazio di ninfe e Satiri, di dei ed eroi innamorati. Questo proliferare di storie, lo si è visto, coincideva con la realizzazione di un progetto culturale preciso: presentare il territorio italico quale nuova Grecia, dove fiorivano nuovi poeti e nuovi miti. Ma che cosa può rimanere di questo ambizioso progetto dopo l'esilio di Tomi? Poco o nulla. Relegato in una terra barbara ed inospitale, è verosimile supporre che Ovidio avesse bisogno di modelli forti, di chiari punti di riferimento: è per questo che egli torna al mito greco, al mito 'vero', perenne, la cui nascita si perde nella notte dei tempi e non è frutto della creazione recente di una mente isolata.

---

<sup>25</sup> Paradigmatico è l'esempio di *Trist.* 1, 6, 21-2, in cui Ovidio ipotizza che la fama di sua moglie avrebbe potuto superare quella di Penelope: *tu si Maeonium vatem sortita fuisses, / Penelopes esset fama secunda tuae.*

<sup>26</sup> *Trist.* 5, 14, 35-6: *aspicis ut longo teneat laudabilis aevo / nomen inextinctum Penelopea fides?* Questo incalzante invito si fa sempre più pressante allorché, col passare degli anni, Ovidio si accorge che le aspettative che aveva riposto nella moglie erano andate deluse, e che egli era stato un po' precipitoso a lodarne la virtù prima di vederla in atto (vd. *Pont.* 3, 1, 31ss. e 3, 7, 11-12). Per un approfondimento di questo aspetto, vd. FEDELI 2003, pp. 27-33 e MARCHETTI 2004, pp. 15-25.

<sup>27</sup> *Trist.* 1, 6, 19-20 (*nec probitate tua prior est aut Hectoris uxor, aut comes extincto Laodamia viro*), *Trist.* 5, 14, 37-42 (*cernis ut Admeti cantetur et Hectoris uxor / ausaque in accensos Iphias ire rogos? / Ut vivat fama coniunx Phylaceia, cuius / Iliacam celeri vir pede pressit humum?*).

Dopo aver rappresentato, nelle *Metamorfosi*, il lento avvicinamento della narrazione verso l'Italia, Ovidio si trova sbalzato – lui, poeta del centro – al margine. L'esiliato sperimenta su se stesso il viaggio attraverso cui aveva condotto i suoi lettori, solo che con una direzione inversa: dall'Occidente all'Oriente, e alla periferia dell'Oriente, agli estremi confini di quell'impero di cui aveva vantato la grandezza, e alla cui grandezza aveva subordinato la sua fama. Ad un movimento centripeto, così, si sostituisce uno centrifugo, e all'abbandono dal genere elegiaco, che era stata la necessaria conseguenza di una rivendicazione orgogliosa di autonomia, subentra un drammatico e forzato rientro. Questa volta, però, non si tratta più dell'elegia romana d'amore, ma di quella greca arcaica, intimamente connessa all'originario *ἔ ἐ λέγειν*<sup>28</sup>: anche da questo punto di vista, dunque, si constata un ritorno alle radici, a delle radici che il più romano degli autori (e il più orgoglioso di esserlo) sa poter essere solo greche.

Si può ben capire, allora, perché il mito italico non trovi più spazio nella produzione poetica dell'autore, e perché sia inevitabile, quasi 'fisiologico'<sup>29</sup>, che esso decada. Se Egeria aveva risposto con le lacrime e il silenzio al discorso di Ippolito, anacronistico e sterile riferimento ad un mondo che il cantore della grande Roma sentiva lontano da sé e dalle ambizioni della sua poesia, sono queste ambizioni, ora, che si mostrano – nel vero senso del termine – 'fuori luogo'. Mai come nel caso dell'esperienza biografica di Ovidio si può dire sia confermato il precetto che abbiamo visto agire più volte nel corso della trattazione: la condizione di ogni personaggio trova una precisa corrispondenza nel tipo di ambientazione in cui si svolge la sua storia.

Potrebbe sembrare controproducente l'aver mostrato quanto, a conti fatti, sia proprio il mito italico, di cui si è cercato di mostrare la vitalità e la forza innovativa, ad uscire perdente dal confronto con quello greco, come se l'intera mitologia laziale, appena uscita dal laboratorio della creazione letteraria, fosse destinata a condividere la sorte che Ovidio aveva previsto per la sola Canente, vinta dalla forza della fama omerica di Circe. Ma che il progetto di una mitologia italica sia stato vanificato e interrotto dal sopraggiungere dell'esilio non ne diminuisce affatto il valore

---

<sup>28</sup> Ovviamente, questo non significa che non ritornino allusioni a scene e motivi della poesia amorosa precedente, che hanno fatto parlare di una riconversione letteraria, di un processo di continuità più che di rottura: per il complesso rapporto tra 'elegia triste' ed 'elegia lieta' si rimanda a NAGLE 1980, pp. 19-70, LABATE 1987, GALASSO 1987, FEDELI 2003, pp. 5ss.

<sup>29</sup> Citando G. Rosati in un colloquio avuto su quest'argomento.

sperimentale all'interno del sistema delle *Metamorfosi*, dove esso appare compiuto e coerente. La sconfitta a cui era destinato il mito italico mostra ancor meglio, semmai, la natura genuinamente augustea dell'opera ovidiana, che la presente trattazione spera di aver contribuito a riconsiderare.

## BIBLIOGRAFIA

### Edizioni critiche e commenti delle *Metamorfosi*

ANDERSON 1985 = W. S. Anderson (ed.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Lipsiae 1985.

BARCHIESI 2005 = A. Barchiesi (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, I, libri I-II, Milano 2005.

BARCHIESI-ROSATI 2007 = A. Barchiesi, G. Rosati (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, II, libri III-IV, Milano 2007.

BÖMER 1986 = F. Bömer (hg.), P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch XIV-XV, Heidelberg 1986.

GALASSO 2000 = Ovidio, *Opere. II. Le Metamorfosi*, a cura di F. Galasso, Torino 2000.

HARDIE [2015] = Ph. Hardie (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, VI, libri XIII-XV, Milano [2015].

HAUPT-EHWALD 1966 = R. Ehwald, P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, II, Bücher VIII-XV (korrigiert und bibliographisch ergänzt von M. von Albrecht), Zürich/Dublin 1966.

HOPKINSON 2000 = N. Hopkinson (ed.), Ovid, *Metamorphoses*, Book XIII, Cambridge 2000.

KENNEY 2011 = E. J. Kenney (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, IV, libri VII-IX, Milano 2011.

LAFAYE 1930 = G. Lafaye (éd.), Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris 1930.

MYERS 2009 = K. S. Myers (ed.), Ovid, *Metamorphoses*, Book XIV, Cambridge 2009.

REED 2013 = J. Reed (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, V, libri X-XII, Milano 2013.

ROSATI 2009 = G. Rosati (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, III, libri V-VI, Milano 2009.

TARRANT 2004 = R. J. Tarrant (ed.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxonii 2004.

### Sussidi bibliografici

ASR 3,2 = C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs. Einzelmythen. Hippolytos bis Meleagros*, Berlin 1904.

*Der neue Pauly* = H. Cancik, H. Schneider, M. Landfester, *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart/Weimar, 1996-

*Enciclopedia dell'arte antica* = Istituto della Enciclopedia italiana fondata da G. Treccani, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma 1958-1966.

*Enciclopedia virgiliana* = F. Della Corte (a cura di), *Enciclopedia virgiliana*, Roma 1984-1990.

*LIMC* = *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zurich/München 1981-1997.

*OLD* = P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 2012.

PICHON 1902 = R. Pichon, *Index verborum amatorium*, Paris 1902.

RADKE 1966 = G. Radke, *Die Götter Altitaliens*, München 1966.

*RE* = A. Pauly-G. Wissowa, *Real-Encyclopadie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1959-1972.

ROSCHER = W. H. Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und romischen Mythologie*, Leipzig 1884-1937.

*TLL* = *Thesaurus linguae latinae*, Lipsiae 1900-

### Studi e commenti

AHL 1982 = F. Ahl, *Amber, Avallon, and Apollo's singing swan*, in *American Journal of Philology* 103, 1982, pp. 373-411.

AHL 1985 = F. Ahl, *Metaformations: soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets*, Ithaca/London 1985.

ALFÖLDI 1960 = A. Alföldi, *Diana nemorensis*, in *American Journal of Archaeology* 64, 1960, pp. 137-44.

ÁLVAREZ MORÁN-IGLESIAS MONTIEL 2009 = M. C. Álvarez Morán, R. M. Iglesias Montiel, *La odiseica "Eneida" de las Metamorfosis*, in *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 29, 2009, pp. 5-23.

AMPOLO 1994 = C. Ampolo, *La ricezione dei miti greci nel Lazio: l'esempio di Elpenore ed Ulisse al Circeo*, in *La parola del passato* 49, 1994, pp. 268-79.

ANDRAE 2003 = J. Andrae, *Vom Kosmos zum Chaos: Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis*, Trier 2003.

ARESI 2013 = L. Aresi, *Vicende e intrecci del mito in terra d'Italia: Scilla, Glauco e Circe nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Prometheus* 39, 2013, pp. 137-64.

AVEZZÙ 2003 = G. Avezù, *Il mito sulla scena: la tragedia ad Atene*, Venezia 2003.

BAFFIONI 1987 = G. Baffioni, *Commentaria super Vertumnianam Propertii di Giovanni Nanni da Viterbo*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, V, 1987, pp. 431-43.

BAIER 1999 = Th. Baier, *Die Wandlung des epischen Erzählers. Apologe bei Homer, Vergil und Ovid*, in *Hermes* 127, 1999, pp. 437-54.

BALDO 1995 = G. Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi: il codice epico di Ovidio*, Padova 1995.

BARCHIESI 1979 = A. Barchiesi, *Palinuro e Caieta. Due 'epigrammi' virgiliani*, in *Maia* 31, 1979, pp. 3-11.

BARCHIESI 1986 = A. Barchiesi, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 16, 1986, pp. 77-107.

BARCHIESI 1987 = A. Barchiesi, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 19, 1987, pp. 63-90.

BARCHIESI 1989 = A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 23, 1989, pp. 55-97.

BARCHIESI 1991 = A. Barchiesi, *Discordant Muse*, in *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 37, 1991, pp. 1-21.

BARCHIESI 1993 = A. Barchiesi, *Future reflexive: two models of allusion and Ovid's Heroides*, in *Harvard Studies in Classical Philology* 95, 1993, pp. 333-65.

BARCHIESI 1994 = A. Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma/Bari 1994.

BARCHIESI 1997 = A. Barchiesi, *Poeti epici e narratori*, in G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi* (Sulmona, 20-22 novembre 1994), Sulmona 1997, pp. 121-41.

BARCHIESI 2001 = A. Barchiesi, *Speaking volumes: narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*, London 2001.

BARCHIESI 2002 = A. Barchiesi, *Narrative technique and narratology in the Metamorphoses*, in Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 180-99.

BARKAN 1986 = L. Barkan, *The gods made flesh: metamorphosis and the pursuit of paganism*, New Haven 1986.

BARRETT 1964 = W. S. Barrett (ed.), *Euripides, Hippolytos*, Oxford 1964.

BENEDUM 1990 = C. Benedum, *Asklepios. Der homerische Arzt und der Gott von Epidauros*, in *Rheinisches Museum* 133, 1990, pp. 210-26.

BETTINI 1992 = M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.

BETTINI 2006 = M. Bettini, *Forging identities: Trojans, Latins, Romans and Julians in the Aeneid*, in E. Baltrusch, K. Brodersen, P. Funke, U. Walter (hgg.), *Herrschaft ohne Integration? Rom und Italien in republikanischer Zeit*, Frankfurt am Main 2006, pp. 269-92.

BETTINI 2010 = M. Bettini, *Vertumnus: a god with no identity*, in *I Quaderni del Ramo d'Oro online* 3, 2010, pp. 320-34.

BETTINI 2012 = M. Bettini, *Vertumnus ou les aphormai de l'anthropologue classique: approches comparatives et religion romaine*, in C. Calame, B. Lincoln (éds.), *Comparer en histoire des religions antiques. Controverses et propositions*, Liège 2012, pp. 13-33.

BETTINI-FRANCO 2010 = M. Bettini, C. Franco, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2010.

BOAS 1938 = H. Boas, *Aeneas' Arrival in Latium. Observations on Legends, History, Religion, Topography and Related Subjects in Vergil Aeneid, VII, 1-36*, Amsterdam 1938.

BOLDREER 1999 = F. Boldrer (a cura di), *L'elegia di Vertumno (Properzio 4.2)*, Amsterdam 1999.

BÖMER 1958 = F. Bömer (hg.), P. Ovidius Naso, *Die Fasten*, Heidelberg 1958.

BONJOUR 1975 = M. Bonjour, *Terre natale. Etudes sur une composante affective du patriotisme romain*, Paris 1975.

BORGHINI 1979 = A. Borghini, *Riflessioni antropologiche sopra un mito di proibizione: la ragazza alla finestra (Ov. Met. 14, 795-861 e Antonino Liberale Met. 39)*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 2, 1979, pp. 137-61.

BRANCA 1998 = E. Branca (a cura di), G. Boccaccio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VII, 2, Milano 1998.

BRELICH 1976 = A. Brelich, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Roma 1976.

BRENK 1999 = F. E. Brenk, *Clothed in purple light: studies in Vergil and in Latin literature; including aspects of philosophy, religion, magic, Judaism, and the New Testament background*, Stuttgart 1999.

BRUGNOLI-STOK 1992 = G. Brugnoli, F. Stok, *Ovidius παρωδήσας*, Pisa 1992.

BRUNELLE 2002 = C. Brunelle, *Pleasure, Failure, and Danger: Reading Circe in the Remedia Amoris*, in *Helios* 29, 2002, pp. 55-68.

CAIRNS 1996 = F. Cairns, *Ancient 'Etymology' and Tibullus: on the Classification of 'Etymologies' and on 'Etymological Markers'*, in *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 42, 1996, pp. 24-59.

CAMILLONI 1985 = M. T. Camilloni, *I teonimi Pomona e Vesuna*, in M. T. Camilloni (a cura di), *Su le vestigia degli antichi padri*, Ancona, 1985, pp. 91-7.

CAPPONI 1856 = G. Capponi, *Il promontorio Circeo illustrato con la storia*, Velletri 1856.

CASALI 1995 = S. Casali, *Altre voci nell'Eneide di Ovidio*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 35, 1995, pp. 59-79.

CASALI 1996 = S. Casali, *Strategies of tension (Ovid, Heroides 4)*, in *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 41, 1996, pp. 1-15.

CASALI 2004 = S. Casali, *Terre mobili. La topografia di Azio in Virgilio (Aen. 3, 274-389)*, in *Ovidio (Met. 13, 713-715) e in Servio*, in C. Santini, F. Stok (a cura di), *Hinc Italiae gentes. Geopolitica ed etnografia dell'Italia nel commento di Servio all'Eneide*, Pisa 2004.

CASALI 2008 = S. Casali, *Εἰς ἀμφιβολικῶς dixit: allusioni 'irrazionali' alle varianti scartate della storia di Didone e Anna secondo Servio*, in S. Casali, F. Stok (a cura di), *Servio: stratificazioni esegetiche e modelli culturali*, Bruxelles 2008, pp. 25-37.



CASANOVA 2007 = A. Casanova, *I frammenti della Fedra di Sofocle*, in R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi (a cura di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze 2007, pp. 5-22.

CASANOVA-ROBIN 2011 = H. Casanova-Robin, *La représentation du paysage dans le livre XIV des Métamorphoses d'Ovide: éléments d'analyse poétique*, Journée de Recherche et d'Agrégation Ovide, *Metamorphoses XIV*, Paris 9 mars 2011, <http://claro.hypothese.org/13>

CITRONI 2013 = M. Citroni, *Horace's Epistle 2.1, Cicero, Varro, and the Ancient Debate about the Origins and the Development of Latin Poetry*, in J. Farrell, D. P. Nelis (eds.), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford 2013, pp. 180-204.

BERARDINELLI 1883 = F. Berardinelli, *Scavi nella villa Massimo, Orti Iolliani di Claudio Augusto, la dea Pomona*, in *Civiltà cattolica* 12, 1883, pp. 205-14.

CLAUSEN 1994 = W. Clausen, *A commentary on Virgil Eclogues*, Oxford 1994.

COARELLI 1982 = F. Coarelli, *Lazio*, Roma/Bari 1982-

COARELLI 2004 = F. Coarelli, *Miti di fondazione delle città italiche in Servio*, in C. Santini, F. Stok (a cura di), *Hinc Italae gentes. Geopolitica ed etnografia dell'Italia nel commento di Servio all'Eneide*, Pisa 2004.

COLE 2008 = T. Cole, *Ovidius mythistoricus: legendary time in the Metamorphoses*, Frankfurt am Main 2008.

CONINGTON 1963 = J. Conington (ed.), *The works of Virgil*, III, Hildesheim 1963.

CONTE 1984 = G. B. Conte, *Il genere e i suoi confini*, Milano 1984.

CONTE 1985 = G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Pisa 1985.

CONTE 1986 = G. B. Conte, *L'amore senza elegia*, introduzione a C. Lazzarini (a cura di), *Ovidio, Rimedi all'amore*, Venezia 1986.

CONTE 2014 = G. B. Conte, *Dell'imitazione. Furto e originalità*, Pisa 2014.

CONTE-BARCHIESI 1989 = G. B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I (*La produzione del testo*), Roma/Salerno 1989, pp. 81-114.

COPLEY 1940 = F. O. Copley, *The Suicide-Paracausithyron: A Study of Ps.Theocritus, Idyll XXIII*, in *Transactions of the American Philological Association* 71, 1940, pp. 52-61.

COPLEY 1956 = F. O. Copley, *Exclusus amator: a study in Latin love poetry*, Ann Arbor 1956.

COURTNEY 1993 = E. Courtney, *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford 1993.

CRANE 1988 = G. Crane, *Calypso: Backgrounds and Conventions of the Odyssey*, Frankfurt am Main 1988.

DAVIS 1983 = G. Davis, *The death of Procris: 'amor' and the hunt in Ovid's Metamorphoses*, Rome 1983.

- DEBIASI 2008 = A. Debiasi, *Esiodo e l'Occidente (Hesperia, 24)*, Roma 2008.
- DEE 1974 = J. Dee, *Propertius 4.2: Callimachus Romanus at Work*, in *American Journal of Philology* 95, 1974, pp. 43-55.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Finale di tragedia: il destino di Ippolito dalla Grecia a Roma*, in R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi (a cura di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze 2007, pp. 85-111.
- DELVIGO 2012 = M. L. Delvigo, *Secundum fabulam, secundum veritatem: Servio e il mito*, in *Prometheus* 38, 2012, pp. 179-93.
- DEREMETZ 1986 = A. Deremetz, *L'Élégie de Vertumne: l'oeuvre trompeuse*, in *Revue des études latines* 64, 1986, pp. 116-49.
- DEREMETZ 2013 = A. Deremetz, *Numa in Augustan Poetry*, in J. Farrell, D. P. Nelis (eds.), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford 2013, pp. 228-43.
- DEVOTO 1940 = G. Devoto, *Studi Etruschi*, XIV, 1940.
- DÖPP 1991 = S. Döpp, *Vergilrezeption in der ovidischen „Aeneis“*, in *Rheinisches Museum* 134, 1991, pp. 327-46.
- DUE 1974 = O. S. Due, *Changing forms: studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen 1974.
- DUMÉZIL 1977 = G. Dumézil, *La religione romana arcaica, con una appendice sulla religione degli etruschi*, Milano 1977. Traduzione italiana di *La religion romaine archaïque avec un appendice sur la religion des Etrusques*, Paris 1974.
- ELLSWORTH 1986 = J. D. Ellsworth, *Ovid's Aeneid Reconsidered*, in *Vergilius* 32, 1986, pp. 27-32.
- ELLSWORTH 1988 = J. D. Ellsworth, *Ovid's Odyssey: Met. 13, 623-14, 608*, in *Mnemosyne* 41, 1988, pp. 333-40.
- ESPOSITO 1994 = P. Esposito, *La narrazione inverosimile: aspetti dell'epica ovidiana*, Napoli 1994.
- FABRE-SERRIS 1995 = J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris 1995.
- FABRE-SERRIS 2011 = J. Fabre-Serris, *Séduction et échecs au livre 14 des Métamorphoses ou de quoi l'histoire d'Iphis et d'Anaxarète est-il un exemplum?*, Journée de Recherche et d'Agrégation Ovide, *Metamorphoses XIV*, Paris 9 mars 2011, <http://claro.hypotheses.org/13>
- FANTAZZI 1976 = C. Fantazzi, *The Revindication of Roman Myth in the Pomona-Vertumnus Tale*, in N. Barbu et al. (eds.), *Acta Ovidianum*, Bucharest 1976, pp. 283-93.
- FANTHAM 1993 = E. Fantham, *Sunt quibus in pluris ius est transire figuras. Ovid's Self-Transformers in the Metamorphoses*, in *Classical World* 87, 1993, pp. 21-36.
- FANTHAM 2009 = E. Fantham, *Latin poets and Italian gods*, Toronto 2009.
- FARREL 1992 = J. Farrel, *Dialogue of genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus" (Metamorphoses 13.719-897)*, in *American Journal of Philology* 113, 1992, pp. 235-68.

FAUTH 1966 = W. Fauth, Aphrodite Parakypusa. *Untersuchungen zum Erscheinungsbild der vorderasiatischen Dea Prospiciens*, in *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Mainz* 6, 1966, pp. 331-9.

FEDELI 1965 = P. Fedeli (a cura di), Properzio, *Elegie*, libro IV, Bari 1965.

FEDELI 2003 = P. Fedeli, *L'elegia triste di Ovidio come poesia di conquista*, in R. Gazich (a cura di), *Fecunda licentia: tradizione ed innovazione in Ovidio elegiaco*. Atti delle giornate di Studio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia e Milano 16-7 aprile 2002, Milano 2003, pp. 3-35.

FEDELI 2005 = P. Fedeli (a cura di), Properzio, *Elegie*, libro II, Cambridge 2005.

FEENEY 1991 = D. Feeney, *The gods in epic*, Oxford 1991.

FEENEY 1998 = D. C. Feeney, *Literature and religion at Rome*, Cambridge 1998.

FEENEY 1999 = D. Feeney, *Mea tempora: patterning of time in the Metamorphoses*, in Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian transformations*, Cambridge 1999, pp. 13-30.

FEHR 1982 = B. Fehr, *Die „gute“ und die „schlechte“ Ehefrau: Alkestis und Phaidra auf den Südmetopen des Parthenon*, in *Hephaistos* 4, 1982, pp. 37-66.

FERRARI 2001 = F. Ferrari, *Saffo: nevrosi e poesia*, in *Studi Italiani di Filologia Classica* 19, 2001, pp. 3-31.

FONTENROSE 1980 = J. Fontenrose, *Ovid's Procris*, in *The Classical Journal* 75, 1980, pp. 289-94.

FORBES IRVING 1990 = P. M. C. Forbes Irving, *Metamorphoses in Greek Myths*, Oxford 1990.

FORDYCE 1977 = C. J. Fordyce (ed.), *P. Vergili Maronis Aeneidos Libri VII-VIII*, Oxford 1977.

FOUCAULT 1963 = M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Milano 1963. Traduzione italiana di *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1961.

FOWLER 1993 = R. L. Fowler, *The myth of Kephalos as an aition of rain-magic (Pherekydes FGrHist 3 F 34)*, in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 97, 1993, pp. 29-42

FOWLER 1997 = D. Fowler, *On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 39, 1997, pp. 13-34.

FRÄNKEL 1945 = H. Fränkel, *Ovid: a Poet between Two Worlds*, Berkeley/Los Angeles 1945.

FRANCO 2008 = C. Franco, *Circe e le belve spettacolari. Nota a Virgilio, Eneide VII 8-24*, in *Annali online dell'Università di Ferrara – Lettere* 2, 2008, pp. 54-73.

FRANCO 2012 = C. Franco, *Parola di Circe. Alcune riscritture al femminile del mito di Aiaie*, in S. Audano, G. Cipriani (a cura di), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella cultura Europea. Atti dell'Ottava Giornata di Studi*, Foggia 2012, pp. 115-47.

FRAZER 1929 = J. G. Frazer (ed.), *Publii Ovidii Nasonis Fastorum libri sex*, III, Books III and IV, London 1929.

FRAZER 1906-15 I, 1 = J. G. Frazer, *The Golden Bough. A study in magic and religion. Part I: The magic art and the evolution of kings*, I, London 1906-1915.

FRAZER 1906-15 I, 2 = J. G. Frazer, *The Golden Bough. A study in magic and religion. Part I: The magic art and the evolution of kings*, II, London 1906-1915.

FRAZER 1906-15 V, 2 = J. G. Frazer, *The Golden Bough. A study in magic and religion. Part V: Spirits of the corn and of the wild*, II, London 1906-1915.

FRÉCAUT 1972 = J. M. Frécaut, *L'esprit et l'humour chez Ovid*, Grenoble 1972 -

FRECAUT 1985 = J. M. Frécaut, *Un theme particulier dans les Métamorphoses d'Ovide: le personnage metamorphose gardant la conscience de soi* (Mens antiqua manet: II, 485), in J. M. Frécaut, D. Porte (éds.), *Journées ovidiennes de Parménie. Actes du Colloque sur Ovide* (24-26 juin 1983), Bruxelles 1985, pp. 115-43.

FRIEDRICH 1933 = W. H. Friedrich, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Borna/Leipzig, 1933.

FRINGS 2005 = I. Frings, *Das Spiel mit eigenen Texten: Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, München 2005.

GALASSO 1987 = L. Galasso, *Modelli tragici e ricodificazione elegiaca: appunti sulla poesia ovidiana dell'esilio*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 18, 1987, pp. 83-99.

GALINSKY 1969 = G. K. Galinsky, *Aeneas' Invocation of Sol* (Aeneid, XII, 176), in *American Journal of Philology* 90, 1969, pp. 453-8.

GALINSKY 1975 = G. K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: an Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975.

GALINSKY 1976 = G. K. Galinsky, *L'Eneide di Ovidio* (Met. 13, 623-14, 608) e il carattere delle Metamorfosi, in *Maia* 28, 1976, pp. 3-18.

GALINSKY 1981 = G. K. Galinsky, *Augustus' Legislation on Morals and Marriage*, in *Philologus* 125, 1981, pp. 126-44.

GALINSKY 1989 = G. K. Galinsky, *Was Ovid a Silver Latin Poet?*, in *Illinois Classical Studies* 14, 1989, pp. 69-88.

GALINSKY 1996 = G. K. Galinsky, *Augustan Culture. An Interpretative Introduction*, Princeton 1996.

GALINSKY 1999 = G. K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses and Augustan cultural thematics*, in Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian transformations*, Cambridge 1999, pp. 103-11.

GALINSKY 2004 = K. Galinsky, *Vergil's Aeneid and Ovid's Metamorphoses as World Literatur*, in K. Galinsky (ed.), *The Cambridge companion to the age of Augustus*, Cambridge 2004, pp. 340-58.

- GAMBERALE 2007 = L. Gamberale, *Noterelle su Fedra in Seneca (e in Ovidio). A proposito della preghiera a Diana, Phaedr. 406ss.*, in R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi (a cura di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze 2007, pp. 57-84.
- GARRUCCI 1851 = P. G. Garrucci, *Intorno ad alcune iscrizioni antiche di Salerno*, Napoli 1851.
- GASSNER 1972 = J. Gassner, *Kataloge in römischen Epos: Vergil, Ovid, Lucan*, Ausberg 1972.
- GAULY 2009 = B. M. Gauly, *Verba imperfecta: Reden, Erzählen und Verstummen in Ovids Metamorphosen*, in *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens* 55, 2009, pp. 62-79.
- GELLI 2004 = E. Gelli, *Sofocle e il mito: alcune considerazioni per la ricostruzione e la datazione della Fedra*, in *Prometheus* 30, 2004, pp. 193-208.
- GELLI 2007 = E. Gelli, *Ippolito ed Asclepio. Una nuova ipotesi per la datazione della Fedra di Sofocle*, in R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi (a cura di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze 2007, pp. 23-37.
- GENTILCORE 1995 = R. Gentilcore, *The landscape of desire: the tale of Pomona and Vertumnus in Ovid's Metamorphoses*, in *Phoenix* 49, 1995, pp. 110-20.
- GHINI 1996 = G. Ghini, *Il lago di Nemi: archeologia e mito*, in G. Ghini, S. Ghizzi (a cura di), *Il lago di Nemi e il suo Museo*, Nemi 1996, pp. 53-70.
- GHIRON-BISTAGNE 1981 = P. Ghiron-Bistagne, *Il "motivo di Fedra" nell'iconografia e la Fedra di Seneca*, in *Dioniso* 52, 1981, pp. 261-306.
- GIBSON 2003 = R. K. Gibson (ed.), *Ovid, Ars Amatoria, Book 3*, Cambridge 2003.
- GILDENHARD-ZISSOS 1999 = I. Gildenhard e A. Zissos, *Somatic economies: tragic bodies and poetic design in Ovid's Metamorphoses*, in Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian transformations*, Cambridge 1999, pp. 162-81.
- GIOMINI 1955 = R. Giomini, *Saggio sulla Phaedra di Seneca*, Roma 1955.
- GIUMAN 1999 = M. Giuman, *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*, Milano 1999.
- GLENN 1986 = E. M. Glenn, *The Metamorphoses: Ovid's Roman Games*, Lanham/New York/London 1986.
- GLYPTOTEK 1997 = N. C. Glyptotek, *In the sacred grove of Diana. Finds from a sanctuary at Nemi*, Copenhagen 1997.
- GRAF 2002 = F. Graf, *Myth in Ovid*, in Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 108-21.
- GREEN 1979 = P. Green, *The Innocence of Procris: Ovid A.A. 3.687-746*, in *The Classical Journal* 75, 1979, pp. 15-24.
- GREEN 2007 = C. M. C. Green, *Roman Religion and the Cult of Diana at Aricia*, Cambridge/New York 2007.

- GRIMAL 1965 = P. Grimal (éd.), *L. Annaei Senecae Phaedra*, Paris 1965.
- GRIMAL 1990 = P. Grimal, *I giardini di Roma antica*, Milano 1990. Traduzione italiana di *Les jardins Romains*, Paris 1969.
- GUITTARD 2011 = C. Guittard, *Carmen, Carmenta, Canens: Canens est-elle une invention ovidienne?*, Journée de Recherche et d'Agrégation Ovide, *Metamorphoses XIV*, Paris 9 mars 2011, <http://claro.hypothese.org/13>
- GYÖRI 2013 = V. Györi, *Augustus and Numa: the asses of 23 BC*, in M. Labate, G. Rosati (a cura di), *La costruzione del mito augusteo*, Heidelberg 2013, pp. 89-108.
- HABINEK 2002= T. Habinek, *Ovid and empire*, in Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 46-61.
- HARDIE A. 2010 = A. Hardie, *Canens: (Ovid Metamorphoses 14.320-434)*, in *Studi italiani di filologia classica* 103, 2010, pp. 11-67.
- HARDIE 1986 = Ph. Hardie, *Vergil's Aeneid. Cosmos and imperium*, Oxford 1986.
- HARDIE 1991 = Ph. Hardie, *The Janus Episode in Ovid's Fasti*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 26, 1991, pp. 47-64.
- HARDIE 1992 = Ph. Hardie, *Augustan Poets and the Mutability of Rome*, in A. Powell (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, London 1992, pp. 59-82.
- HARDIE 1993 = Ph. Hardie, *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge 1993.
- HARDIE 1995 = Ph. Hardie, *The Speech of Pythagoras in Ovid's Metamorphoses 15: Empedoclean Epos*, in *Classical Quaterly* 89, 1995, pp. 204-15.
- HARDIE 1999 = Ph. Hardie, *Ovid into Laura: absent presences in the Metamorphoses and Petrarch's Rime sparse*, in Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian transformations*, Cambridge 1999, pp. 254-70.
- HARDIE 2002a = Ph. Hardie, *Ovid and early imperial literatur*, in Ph. Hardie (a cura di), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 34-45.
- HARDIE 2002b = Ph. Hardie, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge 2002.
- HARDIE 2002c = Ph. Hardie, *The historian in Ovid. The Roman history of Metamorphoses 14-15*, in D. S. Devene (ed.), *Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, Leiden/Köln 2002.
- HARDIE 2011 = Ph. Hardie, *Coherence and Context: Metamorphoses 14 and its Place within Ovid's perpetuum Carmen*, Journée de Recherche et d'Agrégation Ovide, *Metamorphoses XIV*, Paris 9 mars 2011, <http://claro.hypothese.org/13>
- HARDIE 2012 = Ph. Hardie, *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge 2012.
- HARRIES 1989 = B. Harries, *Causation and the Authority of the Poet in Ovid's Fasti*, in *Classical Quaterly* 38, 1989, pp. 164-85.
- HARRISON 2002 = S. Harrison, *Ovid and genre; evolutions of an elegist*, in Ph. Hardie (a cura di), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 79-94.

- HATZANTONIS 1971 = E. S. Hatzantonis, *Le amare fortune di Circe nella letteratura latina*, in *Latomus* 30, 1971, pp. 13-22.
- HELBIG 1868 = W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig 1868.
- HEJDUK 2011 = J. D. Hejduk, *Death by Elegy: Ovid's Cephalus and Procris*, in *Transactions of the American Philological Association* 141, 2011, pp. 285-314.
- HERTER 1971 = H. Herter, *Phaidra in griechischer und römischer Gestalt*, in *Rheinisches Museum für Philologie* 114, 1971, pp. 44-77.
- HILLER 1864 = E. Hiller, *Liber miscellaneus*, Bonn 1864.
- HINDS 1987a = S. Hinds, *The metamorphosis of Persephone: Ovid and the self-conscious Muse*, Cambridge 1987.
- HINDS 1987b = S. Hinds, *Generalizing about Ovid*, in *Ramus* 16, 1987, pp. 4-31.
- HINDS 1992 = S. Hinds, *Arma in Ovid's Fasti 2. Genre, Romulean Rome and Augustan Ideology*, in *Arethusa* 25, 1992, pp. 113-53.
- HINDS 1998 = S. Hinds, *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge 1998.
- HOLZBERG 1990 = N. Holzberg, *Die römische Liebeselegie*, München 1990.
- HORSFALL 2000 = N. Horsfall (ed.), *Virgil, Aeneid 7*, Leiden/Boston/Köln 2000.
- HUNT 2010 = A. Hunt, *Elegiac Grafting in Pomona's Orchard: Ovid, Metamorphoses 14, 623-771*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 65, 2010, pp. 43-58.
- HUXLEY 1969 = G. L. Huxley, *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, London 1969.
- JOHNSON 1997 = W. R. Johnson, *Vertumnus in love*, in *Classical Philology* 92, 1997, pp. 367-75.
- JONES 2001 = P. J. Jones, *Aversion reversed. Ovid's Pomona and her roman models*, in *The Classical World* 94, 2001, pp. 361-76.
- JOLIVET 2006 = J. C. Jolivet, *Nec quicquam antiquum Pico nisi nomina restat. Picus, ses statues et ses temples, dans l'Enéide et les Métamorphoses*, in J. Champeaux, M. Chassignet (éds.), *Aere perennius. Hommage à Hubert Zehnacker*, Paris 2006, pp. 489-502.
- JOUAN-VAN LOOY 2000 = F. Jouan, H. Van Looy (éds.), *Euripide, VIII, 2, Fragments (Bellérophon-Protésilas)*, Paris 2000.
- KALKMANN 1882 = A. Kalkmann, *De Hippolytis Euripideis*, Bonn 1882.
- KASSEL 1958 = R. Kassel, *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolations-Literatur*, München 1958.
- KEITH 1992 = A. M. Keith, *The play of fictions: studies in Ovid's Metamorphoses Book 2*, Ann Arbor 1992.

KENNEDY 1992 = D. Kennedy, 'Augustan' and 'Anti-Augustan': Reflections on Terms of Reference, in A. Powell (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, London 1992, pp. 26-58.

KENNER 1970 = H. Kenner, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike*, Klagenfurt 1970.

KENNEY 1988 = E. J. Kenney, Review of Bömer's commentary on Met. 13-15, in *The Classical Review* 38, 1988, pp. 247-9.

KIRCHHOFF 2012 = K. K. R. Kirchhoff, *Innocuus errat. The Golden Age Speech of Hippolytus in Seneca's Phaedra 483-564*, <https://www.duo.uio.no/>

KNOX 1986 = P. E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the traditions of Augustan poetry*, Cambridge 1986.

KRAPPE 1941 = A. H. Krappe, *Picus who is also Zeus*, in *Mnemosyne* 9, 1941, pp. 241-57.

KRUPP 2009 = J. Krupp, *Distanz und Bedeutung: Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*, Heidelberg 2009.

LABATE 1975 = M. Labate, *Amore coniugale e amore "elegiaco" nell'episodio di Cefalo e Procri (Met. 7, 661-865)*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 3, 5, 1975, pp. 103-28.

LABATE 1984 = M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984.

LABATE 1987 = M. Labate, *Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 19, 1987, pp. 91-129.

LABATE 1990 = M. Labate, *Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio*, in A. Schiavone (a cura di), *Storia di Roma*, II, 1, Torino 1990, pp. 923-65.

LABATE 1991 = M. Labate, *La memoria impertinente e altra intertestualità ovidiana*, in I. Gallo, L. Nicastrì (a cura di), *Cultura, poesia e ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli 1991, pp. 41-59.

LABATE 1993 = M. Labate, *Storie di instabilità: l'episodio di Ermafrodito nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 30, 1993, pp. 49-62.

LABATE 2003 = M. Labate, *Tra Grecia e Roma. L'identità culturale augustea nei Fasti di Ovidio*, in R. Gazich (a cura di), *Fecunda licentia. Tradizione ed innovazione in Ovidio elegiaco*, Milano 2003, pp. 71-118.

LABATE 2005 = M. Labate, *Tempo delle origini e tempo della storia in Ovidio*, in J. P. Schwindt (hg.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg 2005, pp. 177-201.

LABATE 2010a = M. Labate, *Passato remoto: età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa/Roma 2010.



LABATE 2010b = M. Labate, *L'esemplarità del passato: strategie di destabilizzazione nei Fasti di Ovidio*, in G. La Bua (a cura di), *Vates operose dierum. Studi sui Fasti di Ovidio*, Pisa 2010.

LABATE 2012a = M. Labate, *Polifemo in Ovidio: il difficile cammino della civiltà*, in M. C. Alvarez Morán, R. M. Iglesias Montiel (eds.), *Y el mito se hizo poesía*, Madrid 2012, pp. 229-245.

LABATE 2012b = M. Labate, *Sine nos cursu quo sumus ire pares: l'ideale dell'amore corrisposto nell'elegia latina*, in *Dictynna online* 9, 2012.

LABATE-ROSATI 2013 = M. Labate, G. Rosati, *Tua, Caesar, aetas: un personaggio, un'epoca, un mito. Riflessioni preliminari*, in M. Labate, G. Rosati (a cura di), *La costruzione del mito augusteo*, Heidelberg 2013, pp. 1-22.

LA PENNA 1951 = A. La Penna, *Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina*, in *Maia* 4, 1951, pp. 187-209.

LA PENNA 1977 = A. La Penna, *L'integrazione difficile. Un profilo di Propertio*, Torino 1977.

LA PENNA 1986 = A. La Penna, *La cultura letteraria a Roma*, Bari 1986.

LATTIMORE 1962 = R. Lattimore, *Phaedra and Hippolytus*, in *Arion* 1, 1962, pp. 5-18.

LEACH 1974 = E. W. Leach, *Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's Metamorphoses*, in *Ramus* 3, 1974, pp. 102-42.

LEE-STECUM 2005 = P. Lee-Stecum, *Tot in uno corpore formae: Hybridity, ethnicity and Vertumnus in Propertius book 4*, in *Ramus* 34, 2005, pp. 22-46.

LEO 1878 = F. Leo, *De Senecae tragoediis: observationes criticae*, Berolini 1878.

LEVEFRE 1998 = R. Levefre, *Pirro Ligorio e la sua vita di Virbio dio minore del nemus aricinum*, Roma 1998.

LIEBERG 1997 = G. Lieberg, *De Vertumno et Pomona apud Ovidium (Met. 14, 622-711)*, in *Latinitas* 45, 1997, pp. 283-90.

LINDHEIM 1998 = S. H. Lindheim, *I am dressed, therefore I am?: Vertumnus in Propertius 4.2 and in Metamorphoses 14.622-771*, in *Ramus* 27, 1998, pp. 27-38.

LITTLE 1972 = D. Little, *Non-Augustanism of Ovid's Metamorphoses*, in *Mnemosyne* 25, 1972, pp. 389-401.

LITTLEFIELD 1965 = D. J. Littlefield, *Pomona and Vertumnus. A fruition of history in Ovid's Metamorphoses*, in *Arion* 4, 1965, pp. 465-73.

LITTLEWOOD 2002 = R. J. Littlewood, *Imperii Pignora imperii certa. The role of Numa in Ovid's Fasti*, in G. Herbert Brown (ed.), *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford 2002, pp. 175-97.

LUCOT 1953 = R. Lucot, *Vertumne et Mecene*, in *Pallas* 1, 1953, pp. 65-80.

LUDWIG 1965 = W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965.

LUPPE 1994 = W. Luppe, *Die Hypothesis zum ersten Hippolytos (P. Mich. inv. 6222A)*, in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 102, 1994, pp. 23-9.

LUPPE 2003 = W. Luppe, *Nochmals zur Hypothesis des ersten Hippolytos*, in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 143, 2003, pp. 23-6 .

MACKAY 1975 = T. S. MacKay, *Three poets observe Picus*, in *The American Journal of Philology* 96, 1975, pp. 272-5.

MAGNANI 2004 = M. Magnani, *P. Mich. inv. 6222A e P. Oxy. LXVIII 4640c. II: alcune osservazioni sull'argomento (?) del primo Ippolito euripideo*, in *Eikasmós* 15, 2004, pp. 227-40.

MAGNANI 2007 = M. Magnani, *Le Fedre euripidee*, in R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi (a cura di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze 2007, pp. 39-55.

MAGNELLI 2004 = E. Magnelli, *Tradizione bucolica e programma poetico in Calpurnio Siculo*, in *Dictynna online*, 1, 2004.

MAHÉ 2012 = M. Mahé, *Une Circé ovidienne chez Servius Danielis?*, in *Eruditio Antiqua* 4, 2012, pp. 371-83.

MALTBY 1991 = R. Maltby 1991, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Francis Cairns/Leeds 1991.

MÄNNLEIN-ROBERT 2007 = I. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg 2007.

MARCHETTI 2004 = S. Citroni Marchetti, *La moglie di Ovidio. Codici letterari e morali per un'eroina*, in *Aufidus* 52, 2004, pp. 7-28.

MARQUIS 1974 = E.C. Marquis, *Vertumnus in Propertius 4,2*, in *Hermes* 102, 1974, pp. 491-500.

MARTELLI 2013 = F. K. A. Martelli, *Ovid's Revisions. The Editor as Author*, Cambridge 2013.

MASTROCINQUE 1993 = A. Mastrocinque, *Romolo (la fondazione di Roma tra storia e leggenda)*, Este 1993.

MASTROCINQUE 1995 = A. Mastrocinque, *Ricerche sulle religioni italiche*, in *Studi etruschi* 61, 1995, pp. 139-60.

MICHALOPOULOS 2001 = A. Michalopoulos, *Ancient Etymology in Ovid's Metamorphoses: a Commented Lexicon*, Francis Cairns /Leeds 2001.

MÖLLER 2009 = M. Möller, *Rhetorik und Philologie. Fußnoten zu einer Theorie der Aufmerksamkeit*, in J. P. Schwindt (hg.), *Was ist eine Philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*, Frankfurt am Main 2009, pp. 137-59.

MÖLLER [in corso di stampa] = M. Möller, *Circés kleine Nachtmusik. Zur Ordnung des Mythos in Vergils Aeneis*.

- MOLPURGO 1909 = L. Molpurgo, *La rappresentazione figurata di Virbio*, in *Ausonia* 4, 1909, pp. 109-27.
- MONELLA 2008 = P. Monella, *L'autorità e le sue contraddizioni: Numa nei Fasti di Ovidio*, in Th. Baier, M. Amerise (hgg.), *Die Legitimation der Einzelherrschaft im Kontext der Generationenthematik*, Berlin/New York 2008, pp. 85-108.
- MONTEPAONE 1999 = C. Montepaone, *Lo spazio del margine. Prospettive sul femminile nella comunità antica*, Roma 1999.
- MONTUSCHI 1998 = C. Montuschi, *Aurora nelle Metamorfosi di Ovidio: un topos rinnovato, tra epica ed elegia*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 41, 1998, pp. 71-125.
- MORICCA 1915 = U. Moricca, *Le fonti della Fedra di Seneca*, in *Studi Italiani di Filologia Classica* 21, 1915, pp. 158-224.
- MOORTON 1988 = R. F. Moorton, *The genealogy of Latinus in Vergil's Aeneid*, in *Transactions of the American Philological Association* 118, 1988, pp. 253-9.
- MYERS 1994a = K. S. Myers, *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor 1994.
- MYERS 1994b = K. S. Myers, *Ultimus ardor: Pomona and Vertumnus in Ovid's Met. 14.623-771*, in *The Classical Journal* 89, 1994, pp. 225-50.
- MYERS 1996 = K. S. Myers, *The Poet and the Procureess: The Lena in Latin Love Elegy*, in *Journal of Roman Studies* 86, 1996, pp. 1-21.
- MYERS 1999 = K. S. Myers, *The Metamorphoses of a Poet: Recent Work on Ovid*, in *Journal of Roman Studies* 89, 1999, pp. 190-204.
- MYERS 2004-05 = K. S. Myers, *Italian Myths in Metamorphoses 14*, in *Hermathena* 177-8, 2004-05, pp. 91-112.
- NAGLE 1980 = B. R. Nagle, *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and in Epistulae ex Ponto of Ovid*, Bruxelles 1980.
- NAGLE 1988 = B. R. Nagle, *A trio of love-triangles in Ovid's Metamorphoses*, in *Arethusa* 21, 1988, pp. 75-98.
- NARDUCCI 1989 = E. Narducci, *Modelli etici e società. Un'idea di Cicerone*, Pisa 1989.
- NEWLANDS 1995 = C. E. Newlands, *Playing with Time. Ovid and the Fasti*, Ithaca/London 1995.
- NISBET-HUBBARD 1970 = R. G. M. Nisbet, M. Hubbard (eds.), *A commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford 1970.
- NORDEN 1957 = E. Norden, *P. Vergilius Maro Aeneis*, Buch VI, Stuttgart 1957.
- O'NEILL 2000 = K. N. O'Neill, *Propertius 4. 2: slumming with Vertumnus?*, in *American Journal of Philology* 121, 2000, pp. 259-77.

ORLANDI 2012 = S. Orlandi, *Pomona epigrafica*, in S. Demougin, J. Scheid (éds.), *Colons et colonies dans le monde romain. Études réunies par Ségolène Demougin (Collection de l'École Française de Rome)*, Rome 2012, pp. 409-20.

OTIS 1970 = B. Otis, *Ovid as an epic poet*, Cambridge 1970.

PAIRAULT 1969 = F. H. Pairault, *Diana Nemorensis, déesse latin, déesse hellénisée*, in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome* 81, 1969, pp. 425-71.

PAIS 1913 = E. Pais, *Storia critica di Roma durante i primi cinque secoli*, I, 2 (*L'età regia*), Roma 1913.

PALLOTTINO 1930 = M. Pallottino, *Uno specchio di Tuscania e la leggenda etrusca di Tarchon*, Roma 1930.

PALLOTTINO 1955 = M. Pallottino, *Etruscologia: 64 tavole con 73 illustrazioni e 4 grafici nel testo*, Milano 1955.

PAPAIOANNOU 2005 = S. Papaioannou, *Epic succession and dissension: Ovid, Metamorphoses 13.623-14.582, and the reinvention of the Aeneid*, Berlin/New York 2005.

PAPATHOMOPOULOS 1968 = M. Papathomopoulos (éd.), *Antoninus Liberalis, Les metamorphoses*, Paris 1968.

PARATORE 1952 = E. Paratore, *Sulla Phaedra di Seneca*, *Dioniso* 15, 1952, pp. 199-234.

PARATORE 1972 = E. Paratore, *Lo Ἰππόλυτος καλυπτόμενος di Euripide e la Phaedra di Seneca. Discorso ai sordi*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, I, Catania 1972, pp. 303-46.

PARATORE 1981 = E. Paratore (a cura di), *Virgilio, Eneide, IV, libri VII-VIII*, Milano 1981.

PARATORE 1983 = E. Paratore (a cura di), *Virgilio, Eneide, VI, libri XI-XII*, Milano 1983.

PARKER 1997 = H. Parker, *Greek Gods in Italy in Ovid's Fasti*, Lampeter 1997.

PARRY 1964 = H. Parry, *Ovid's Metamorphoses: violence in a pastoral landscape*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 95, 1964, pp. 268-82.

PASCUCCI 1990 = G. Pascucci (a cura di), *Euripide, Ippolito*, Milano 1990.

PASQUALINI 2006 = A. Pasqualini, *La latinità di Ariccia e la grecità di Nemi. Istituzioni civili e religiose a confronto*, in *Archeoclub Aricino-Nemorensis. Annali*, I, 2006, pp. 29-38.

PASQUALINI 2008 = A. Pasqualini, *Mappa liturgica dei flamini minori di Roma*, in M. L. Caldelli, G.L. Gregori, S. Orlandi (a cura di), *Epigrafia 2006. Atti della XIV Rencontre sur l'épigraphie in onore di Silvio Panciera, con altri contributi di colleghi, allievi e collaboratori*, Roma 2008, pp. 437-52.

PASQUALINI 2009 = A. Pasqualini, *Oreste nel Lazio: percorso della leggenda e funzioni del mito*, in C. Braidotti, E. Dettori, E. Lanzillotta (a cura di), *Oὐ πᾶν ἐφήμερον. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini offerti da colleghi, dottori e dottorandi di ricerca della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Roma 2009, pp. 1091-1113.

PEEK 2004 = P. Peek, *Cephalus' Incredible Narration: Metamorphoses 7, 661-865*, in *Latomus* 63, 2004, pp. 605-14.

PERUTELLI 1985 = A. Perutelli, *I 'braccia' degli alberi. Designazione tecnica e immagine poetica*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 15, 1985, pp. 9-48.

PIANEZZOLA 1999 = E. Pianezzola, *La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa*, in E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 29-42.

PIAZZI 2007 = L. Piazza (a cura di), *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula VII: Dido Aeneae*, Firenze 2007.

PINOTTI 1983 = P. Pinotti, *Properzio e Vertumno: anticonformismo e restaurazione augustea*, in *Colloquium propertianum (tertium)*, Assisi 1983, pp. 75-96.

PINOTTI 1988 = P. Pinotti (a cura di), *P. Ovidio Nasone, Remedia amoris*, Bologna 1988.

PODEMANN SORENSEN 2000 = J. Podemann Sorensen, *Diana and Virbius: An Essay on the Mythology of Nemi*, in J. R. Brandt, A.-M. L. Tovati, J. Zahle (eds.), *Nemi – Status Quo: Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana*, Rome 2000, pp. 25-8.

POLARA [in corso di stampa] = G. Polara, *Properzio e le figure del mito*, intervento tenuto al XX convegno dell'Accademia Propertiana del Subasio, Assisi, 30 maggio – 1 giugno 2014.

POLLOCK 2009 = S. Pollock, *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*, in *Critical Inquiry* 35, 2009, pp. 931-61.

PORTE 1985 = D. Porte, *L'idée romaine et la métamorphose*, in J. M. Frécaut, D. Porte (éds.), *Journées ovidiennes de Parménie. Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, Bruxelles 1985, pp. 115-43.

POSSANZA 2002 = M. Possanza, *Penelope in Ovid's Metamorphoses 14, 671*, in *The American Journal of Philology* 123, 2002, pp. 89-94.

PUNTONI 1884 = V. Puntoni, *Sulla formazione del mito di Ippolito e Fedra*, Pisa 1884.

RADKLE 1987 = G. Radkle, *Zur Entwicklung der Gottesvorstellung und der Gottesverehrung in Rom*, Darmstadt 1987.

RAMIRES 1999 = G. Ramires, *Serv. auct. ad Aen. I, 273. Un frammento di tradizione esiodica?*, in *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 127, 1999, pp. 135-8.

RICHARDSON 1977 = L. Richardson (ed.), *Propertius, Elegies I-IV*, Norman 1977.

RICHLIN 1992 = A. Richlin, *Reading Ovid's rapes*, in A. Richlin (ed.), *Pornography and representation in Greece and Rome*, Oxford 1992, pp. 158-79.

ROBERT 1921 = C. Robert, *Die griechische Heldensage*, II, 2, Berlin 1921.

ROBINSON 2011 = M. Robinson (ed.), *A Commentary on Ovid's Fasti*, Book two, Oxford 2011.

ROHDE 1876 = E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1876.

ROISMAN 1999 = H. M. Roisman, *The Veiled Hippolytus and Phaedra*, in *Hermes* 4, 1999, pp. 397-409.

ROSATI 1979 = G. Rosati, *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 2, 1979, pp. 101-36.

ROSATI 1983 = G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.

ROSATI 1985 = G. Rosati, *Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Fedra* (Torino, 7-9 maggio 1984), Torino 1985, pp. 113-31.

ROSATI 1989 = G. Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, introduzione a G. Rosati (a cura di), *Ovidio, Lettere di eroine*, Milano 1989, pp. 5-46.

ROSATI 1992 = G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 29, 1992, pp. 71-94.

ROSATI 1998 = G. Rosati, *Metafora e poetica nelle Metamorfosi di Ovidio*, in I. Tar (hg.), *Epik durch die Jahrhunderte*, Szeged 1998, pp. 142-51.

ROSATI 1999a = G. Rosati, *Form in motion: weaving the text in the Metamorphoses*, in Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian transformations*, Cambridge 1999, pp. 240-53.

ROSATI 1999b = G. Rosati, *L'addio dell'esule morituro (Trist. I, 3): Ovidio come Protesilao*, in W. Schubert (hg.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag*, 2, Frankfurt am Main 1999, pp. 787-96.

ROSATI 2001 = G. Rosati, *Mito e potere nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 46, 2001, pp. 39-61.

ROSATI 2002 = G. Rosati, *Narrative Techniques and Narrative Structures in the Metamorphoses*, in B. W. Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden/Boston/Köln 2002.

ROSATI 2003 = G. Rosati, *Dominus/domina: moduli dell'encomio cortigiano e del corteggiamento amoroso*, in R. Gazich (a cura di), *Fecunda licentia. Tradizione ed innovazione in Ovidio elegiaco*, Milano 2003, pp. 49-70.

ROSATI 2005 = G. Rosati, *Dinamiche temporali nelle Heroides*, in J. P. Schwindt (hg.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg 2005, pp. 159-75.

ROSATI 2007 = G. Rosati, *The Art of Remedia Amoris: Unlearning to Love?*, in R. Gibson, S. Green, A. Sharrock (eds.), *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, Oxford 2007, pp. 143-65.

ROSIVACH 1980 = V. J. Rosivach, *The Genealogy of Latinus and the Palace of Picus*, in *Classical Quarterly* 30, 1980, pp. 140-52.

ROTHSTEIN 1966 = M. Rothstein (ed.), *Die Elegien des Sextus Propertius*, erstes und zweites Buch, Berlin 1966.

SCHEID-SVENBRO 2011 = J. Scheid, J. Svenbro, *Le mythe de Pomone et de Vertumne au livre XIV des Métamorphoses*, Journée de Recherche et d'Agrégation Ovide, *Metamorphoses XIV*, Paris 9 mars 2011, <http://claro.hypothese.org/13>

SCHMITZER 2001 = U. Schmitzer, *Ovid*, Hildesheim 2001.

SCHMITZER 2005 = U. Schmitzer, *Odysseus – ein griechischer Held im kaiserzeitlichen Rom*, in A. Luther (hg.), *Odyssee-Rezeptionen*, Frankfurt am Main 2005, pp. 33-53.

SCHWINDT 2005 = J. P. Schwindt, *Zeiten und Räume in augusteischen Dichtung*, in J. P. Schwindt (hg.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg 2005, pp. 1-18.

SCHWINDT 2006 = J. P. Schwindt, „Radikalphilologie“. *Die Bedeutung der Altertumswissenschaften für die heutige Bildung*, in K. Kempster, P. Meusburger (hgg.), *Bildung und Wissensgesellschaft*, Berlin/Heidelberg 2006, pp. 151-62.

SCHWINDT 2009 = J. P. Schwindt, *Traumtext und Hypokrise. Die Philologie des Odysseus*, in J. P. Schwindt (hg.), *Was ist eine philologische Frage?: Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*, Frankfurt am Main 2009, pp. 61-81.

SCHWINDT 2011 = J. Paul. Schwindt, „Unkritik“ oder *Das Ideal der Krise. Vom Ende und vom Anfang philologischer Kritik*, in v. P. Kelemen u.a. (hgg.), *Kulturtechnik Philologie. Zur Theorie des Umgangs mit Texten*, Heidelberg 2011, pp. 239-48.

SCHWINDT 2013 = J. Paul. Schwindt, *Der Sound der Macht. Zur onomatopoetischen Konstruktion des Mythos im Zeitalter des Augustus*, in M. Labate, G. Rosati (a cura di), *La costruzione del mito augusteo*, Heidelberg 2013, pp. 69-87.

SEGAL 1965 = C. Segal, *The tragedy of the Hippolytus: the waters of ocean and the untouched meadow*, in *Harvard Studies in Classical Philology* 70, 1965, pp. 117-69.

SEGAL 1968 = C. Segal, *Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 99, 1968, pp. 419-42.

SEGAL 1969 = C. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses: a study in the transformations of a literary symbol*, Wiesbaden 1969.

SEGAL 1978 = C. Segal, *Cephalus and Procris. Myth and tragedy*, in *Grazer Beiträge: Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft* 7, 1978, pp. 175-205.

SEGAL 1984 = C. Segal, *Senecan Baroque: the Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 114, 1984, pp. 311-25.

SEGAL 1986 = C. Segal, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton 1986.

SEGAL 1991 = C. Segal, *Ovidio e la poesia del mito: Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia 1991.

SEGAL 2002 = C. Segal, *Black and white magic in Ovid's Metamorphoses: passion, love, and art*, in *Arion* 9, 2002, pp. 1-34.

SHACKLETON BAILEY 1981 = D. R. Shackleton Bailey, *Notes on Ovid's Metamorphoses*, in *Phoenix* 35, 1981, pp. 332-7.

SILVESTRI 2005 = A. Silvestri, *Le erme bifronti di Ariccia, Ippolito Virbio e i riti arcaici di iniziazione*, Roma 2005.

SILVESTRI 2007-08 = A. Silvestri, *Ariccia. I culti salutari del Bosco sacro a Diana e i legami della dea con la Diana di Ariminum*, in *Annali dell'Archeoclub d'Italia Aricino-Nemorense* 2, 2007-08, pp. 97-106.

SIMON 2011 = M. Simon, *Une magicienne en Italie: Circé dans le livre XIV des Métamorphoses*, in *Revue des études latines* 89, 2011, pp. 118-32.

SMITH 1997 = R. A. Smith, *Poetic allusion and poetic embrace in Ovid and Vergil*, Ann Arbor 1997.

SOLODOW 1988 = J. B. Solodow, *The world of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill/London 1988.

SPINETO 2000 = N. Spineto, *The King of the Wood oggi: una rilettura di James George Frazer alla luce dell'attuale problematica storico-religiosa*, in J. R. Brandt, A.- M. L. Tovati, J. Zahle (éds.), *Nemi – Status Quo: Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana*, Rome 2000, pp. 17-24.

STITZ 1962 = F. Stitz, *Ovid and Vergils Aeneis. Interpretation Met. 13-623-14, 608*, Freiburg 1962.

STOK 2004 = F. Stok, *Servio e la geopolitica della guerra italica*, in C. Santini, F. Stok (a cura di), *Hinc Italiae gentes. Geopolitica ed etnografia dell'Italia nel commento di Servio all'Eneide*, Pisa 2004.

SUITS 1969 = T. A. Suits, *The Vertumnus Elegy of Propertius*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 100, 1969, pp. 475-86.

SUSANETTI 1997 = D. Susanetti, *Gloria e purezza. Note all'Ippolito di Euripide*, Venezia 1997.

TARRANT 1989 = R. J. Tarrant, *The reader as author: collaborative interpolation in Latin poetry*, in J. N. Grant (ed.), *Editing Greek and Latin texts*, New York 1989, pp. 121-62.

TARRANT 1995a = R. J. Tarrant, *The Silence of Cephalus: Text and Narrative Technique in Ovid, Metamorphoses 7.685ff.*, in *Transactions of the American Philological Association* 125, 1995, pp. 99-111.

TARRANT 1995b = R. J. Tarrant, *Ovid and the failure of rhetoric*, in D. Innes, H. Hine e C. Pelling (eds.), *Ethics and rhetoric*, Oxford, pp. 63-74.

TARRANT 2000 = R. J. Tarrant, *The soldier in the garden and other intruders in Ovid's Metamorphoses*, in *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 2000, pp. 425-38.

TARRANT 2002 = R. Tarrant, *Ovid and ancient literary history*, in Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 13-33.

TARRANT 2005 = R. J. Tarrant, *Roads not taken: untold stories in Ovid's Metamorphoses*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 54, 2005, pp. 65-89.



THEODORAKOPOULOS 1999 = E. Theodorakopoulos 1999, *Closure and transformation in Ovid's Metamorphoses*, in Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian transformations*, Cambridge 1999, pp. 142-62.

THOMAS 2001 = R. F. Thomas, *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge 2001.

TIMPANARO 1978 = S. Timpanaro, "Ut vidi, ut perii", in S. Timpanaro (a cura di), *Contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Roma 1978, pp. 219-87.

TISSOL 1993 = G. Tissol, *Ovid's Little Aeneid and the Thematic integrity of the Metamorphoses*, in *Helios* 20, 1993, pp. 69-79.

TISSOL 1997 = G. Tissol, *The face of nature: wit, narrative, and cosmic origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton 1997.

TISSOL 2002 = G. Tissol, *The House of Fame: Roman History and Augustan Politics in Metamorphosis 11-15*, in B. Weiden Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden/Boston/Köln 2002, pp. 305-35.

TSITSIOU-CHELIDONI 2006 = C. Tsitsiou-Chelidoni, *Ov. met. 14, 671: Pomona in der Gesellschaft der heftigst umworbenen Frauen*, in *Bollettino di studi latini* 36, 2006, pp. 399-418.

TUPET 1976 = A. M. Tupet, *La magie dans la poésie latine*, Paris 1976.

VERNANT 1987 = J. P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna 1987. Traduzione italiana di *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris 1985.

VIAL 2011 = H. Vial, *La «fée des métamorphoses»: Circé dans le livre XIV des Métamorphoses*, Journée de Recherche et d'Agrégation Ovide, *Métamorphoses XIV*, Paris 9 mars 2011, <http://claro.hypothese.org/13>

VIARRE 1964 = S. Viarre, *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris 1964.

VIDEAU 1991 = A. Videau, *Les Tristes d'Ovide et l'épigramme romaine: une poétique de la rupture*, Paris 1991.

VIDEAU 2011 = A. Videau, *Esquisse sur la structure et les enjeux du Livre XIV des Métamorphoses*, Journée de Recherche et d'Agrégation Ovide, *Métamorphoses XIV*, Paris 9 mars 2011, <http://claro.hypothese.org/13>

VINCENTI 2010 = M. C. Vincenti, *Diana. Storia, mito e culto della grande dea di Aricia*, Roma 2010.

VOLK 2002 = K. Volk, *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford 2002.

VON ALBRECHT 2014 = M. von Albrecht, *Ovids Metamorphosen: Texte, Themen, Illustrationen*, Heidelberg 2014.

WEBER 1999 = C. Weber, *Dido and Circe « dorées »: two golden women in Aeneid 1.698 and 7.190*, in *The Classical Journal* 1999, 94, pp. 317-27.

WEST 1966 = M. L. West (ed.), *Hesiod, Theogony*, Oxford 1966.

- WHEELER 1999 = S. M. Wheeler, *A Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia, 1999.
- WILAMOWITZ 1891 = U. von Wilamowitz-Moellendorff (hg.), Euripides, *Hippolytos*, Berlin 1891.
- WILKINSON 1955 = L. P. Wilkinson, *Ovid recalled*, Cambridge 1955.
- WISEMAN 1999 = T. P. Wiseman, *Remus. Un mito di Roma*, Roma 1999. Traduzione italiana di *Remus. A Roman Myth*, Cambridge 1995.
- WISSOWA 1912 = G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München 1912.
- WITTCHOW 2009 = F. Wittchow, *Ars Romana. Liste und Improvisation in der augusteischen Literatur*, Heidelberg 2009.
- YARNALL 1994 = J. Yarnall, *Transformations of Circe*, Urbana/Chicago 1994.
- ZANKER 1989 = P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989. Traduzione italiana di *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.
- ZEITLIN 1985 = F. I. Zeitlin, *The Power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in the Hippolytus*, in P. Burian (ed.), *Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays*, USA 1985, pp. 52-111.
- ZINTZEN 1960 = C. Zintzen, *Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra*, Meisenheim am Glan 1960.
- ZUMWALT 1977 = C. Zumwalt, *Fama subversa: Theme and Structure in Ovid Metamorphoses 12*, in *California Studies in Classical Antiquity* 10, 1977, pp. 209-12.
- ZWIERLEIN 1987 = O. Zwierlein, *Senecas Phaedra und ihre Vorbilder (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Mainz 5)*, Stuttgart 1987.