

OVIDIO AMORES I. I

concinna transgressio

2, 8, 30, 46, 51; 3, 7/8; 4, 24; 5, 19; 6, 50, 68; 7, 6, 56; 8, 50; 9, 16, 23; 10, 39; 13, 10; 14, 18, 26, 40; 15, 36.

synchysis

a) 6, 55/6; 8, 56, 98.

b) -

c) -

Alessandro Barchiesi

*Problemi d'interpretazione in Ovidio:**continuità delle storie, continuazione dei testi*

Le osservazioni che raccolgo qui non nascono da una ricerca sistematica sulla poetica di Ovidio e sui modi dell'arte allusiva, temi intorno a cui di recente si è scritto molto e con successo. Sono invece marginali di lettura, legati alla preparazione di un commento ovidiano: ogni singolo contributo, nato occasionalmente, in risposta a puntuali incertezze di esegesi e di testo, dovrà reggersi contando sulle proprie forze, tanto più che manca qualsiasi unità d'intenti sul piano critico-testuale (sarà questione via via di scegliere tra varianti, di difendere il testo tradito, di valorizzare interventi congetturali).

Da un altro punto di vista, ammetto che questa raccolta, rispetto a una vera e propria collezione di *ataкта*, si presenta un po' più collegata. I problemi di testo che affronto uno per uno sono anche problemi intertestuali: le scelte editoriali implicano la presenza di modelli da riconoscere, modelli non solo espressivi, ma anche narrativi. E il modo in cui il testo ovidiano implica i suoi modelli lascia intravedere qualche linea coerente, caratterizzata, riconducibile a una poetica del racconto. Per di più, mi sembra che questa poetica abbia a che fare con un particolare modo di vedere la letteratura. Ecco perché ci capiterà a volte di trascorrere dal singolo problema a certi aspetti della poetica di Ovidio, e a uno in particolare: il modo in cui Ovidio si rappresenta i testi narrativi e le loro possibili interconnessioni: punti di passaggio, zone liminari in cui un testo sembra perdersi in un altro.

Gli studi su questo poeta sono particolarmente esposti al rischio di una mossa un po' truistica e circolare - finire con lo spiegare quanto Ovidio sia intimamente e tipicamente ovidiano; e anche noi rischieremo di sottolineare troppo il ricorrere di certi schemi allusivi e la prevedibile coerenza dell'immaginario intertestuale. Il breve commento conclusivo vorrebbe scaricare la responsabilità di queste insistenze su Ovidio stesso: servirà, quanto meno, a richiamare l'importanza della poetica *esplicita* di Ovidio, un aspetto che altrimenti, vincolati come siamo allo

stretto compasso dei singoli contesti, avremo poche occasioni di considerare al giusto valore.

1. *Le sventure di Briseide: Heroides 3,44*

Briseide è stata rapita da Agamennone e Achille la abbandona al suo destino. Un passato angoscioso le torna alla mente:

Qua merui culpa fieri tibi vilis, Achille?
 quo levis a nobis tam cito fugit amor?
 An miseros tristis fortuna tenaciter urget
 nec venit inceptis mollior hora meis? 44
 Diruta Marte tuo Lyrnesia moenia vidi...

A giudicare dalle edizioni più recenti, la situazione testuale del v. 44 deve considerarsi tranquilla. Dörrie¹ accetta *meis*, concordemente offerto dalla tradizione manoscritta, e registra in apparato: *malis Planudes Housman Palmer*. E in effetti, la correzione di *meis* in *malis* aveva avuto una fortuna piuttosto movimentata nella seconda metà dell'Ottocento.

Qualche rettifica è necessaria. È vero che l'edizione Palmer-Purser² propone *malis*, accompagnando in apparato questa scelta con l'entusiastica osservazione: *malis Housman, quod mirifice confirmat Planudes, meis libri*. Ed è vero che la versione del monaco duecentesco fa pensare che il suo modello recasse *inceptis...malis*: ἀμείνων ὥρα τοῖς ὑπηργμένοις κακοῖς οὐκὼν ἐπεισιν; p. (171 Palm.). Tuttavia, Housman non pubblicò come propria la congettura *malis*; nella sua recensione del 1899 a Palmer-Purser³, egli si limita a notare che *malis* è uno dei migliori contributi al testo ovidiano ricavabili da Planude, e che si tratta di una conferma nuova e indipendente di questa congettura – che Housman correttamente assegna al suo vero autore, Karl Lehrs. Esatto (e nuovamente entusiastico) è anche il commento di Palmer-Purser a 3,44: «This confirmation of Lehrs's conjec-

1. *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, ed. H. Dörrie, Berolini et Novae Eboraci 1971, p. 66.

2. *P. Ovidii Nasonis Heroides, with the Greek translation of Planudes*, edited by the late A. Palmer, Oxford 1898 (per l'apporto di L.C. Purser cfr. pp. V-VI), p. 13. I contributi di Housman, che stavano uscendo sulla *Classical Review* a partire dal 1897, sono elencati e riassunti alle pp. LIV-LIX.

3. «Class. Rev.» 13, 1899, p. 172 = *Classical Papers* II 471.

ture is probably the most signal service rendered to the criticism of Ovid by the version of Planudes» (p. 300).

La rettifica può apparire pedante (ed è ormai esperienza comune che i nostri apparati moderni usano togliere ai poveri per dare ai ricchi); tanto più che la congettura *malis* ha perso credito senza nemmeno ricevere l'onore di un'esplicita confutazione. Svanito l'entusiasmo iniziale per le novità della versione bizantina, gli editori moderni sono tranquillamente tornati al testo vulgato, che pare irreprensibile quanto al senso, e presenta un uso sostantivale di *inceptum* che suona 'più difficile' rispetto ad un nesso *inceptis malis*.

Del resto, prima di questo silenzioso declino, la congettura era stata presentata in modo assai laconico. Lehrs l'aveva avanzata in una brevissima nota di un lavoro⁴, nell'insieme poco felice e poco seguito, rivolto alla scoperta di interpolazioni e falsificazioni plurime nel testo delle epistole ovidiane; unici argomenti a sostegno due paralleli ovidiani, per la verità pertinenti: *Pont.* 4,14,50 *non potuit nostris lenior esse malis*, e *ep.* 15,59 *an gravis inceptum peragit fortuna tenorem?*⁵. D'altra parte nessuno, per quanto ne so, ha rivolto esplicitamente obiezioni contro *inceptis...meis*.

Ma una grossa obiezione nasce da tutto il contesto dell'epistola ovidiana, e dal più ampio contesto delle narrazioni omeriche che vi sono implicate. Briseide ha ragione di lamentarsi, ed è sul serio oggetto di una tenace persecuzione della malasorte. Come sta per raccontare – ai versi 45-52, subito dopo il nostro pentametro – era una persona illustre nella sua città; Achille ha

4. K. Lehrs, *Adversarien über die sogenannten Ovidischen Heroiden*, «Neue Jahrb.» 1865, p. 49 ss., ristampato con una breve introduzione in *Q. Horatius Flaccus. Mit vorzugsweiser Rücksicht auf die unechten Stellen und Gedichte herausgeg.* von K. Lehrs, Leipzig 1869, p. CCXXII ss. (ho potuto vederlo per la cortesia del prof. E.A. Schmidt). L'intervento su 3,44 è alla nota asteriscata di p. CCXXIX.

5. Per il concetto v. anche Didone in *ep.* 7,113 s. *durat in extremum vitaeque novissima nostrae / prosequitur fati, qui fuit ante, tenor*. In senso contrario si noti *Pont.* 3,3,84 *et veniet votis mollior hora tuis*, usato da Bentley per correggere *inceptis in votis* (naturalmente alterando, in *veniet*, anche il precedente *venit*, cosa che non si ricava dall'apparato di Dörrie). Mi sembra che nessuno di questi paralleli sia particolarmente decisivo. Nessuno, stranamente, cita quello che, se non altro, è di sicuro il modello 'auditivo' del nostro verso, cfr. *Prop.* 2, 28,15-6 *sed tibi vexatae per multa pericula vitae / extremo veniet mollior hora die*, in un contesto assai simile: è l'unica attestazione del nesso *mollior hora* prima di Ovidio, e la struttura del verso è un discreto argomento a favore di *malis*.

distrutto la città, le ha sterminato il marito e i tre fratelli, e l'ha fatta schiava. Un volta rapita, Briseide aveva trovato un certo compenso nell'amore del suo padrone; ma un nuovo rapimento, questa volta ad opera di Agamennone, ha nuovamente peggiorato la sua condizione. Ora Briseide è due volte schiava e due volte prigioniera; è una Troiana in mano ai Greci, e non tenta la fuga per paura di cadere in mano... ai Troiani (cfr. vv. 17 ss.). Ha subito il *servitium*, e il *servitium amoris*, di Achille, e ora il nuovo sgraditissimo *servitium* di Agamennone. Il taglio particolare di tutta l'epistola nasce proprio dalla *passività* a cui è costretta Briseide. L'eroina si sente davvero un ostaggio della sfortuna: al principio dell'epistola parla di sé stessa come di un *munus*; Ovidio arditamente converte 'in prima persona' la designazione di Briseide quale *γέρας*, che era un motivo fondamentale nella narrazione omerica dell'ira di Achille.

In realtà, Ovidio sta dando voce a un personaggio-cosa, la figura più proverbialmente passiva della poesia omerica. Briseide non ha mai potuto né agire né scegliere: l'amore di Achille, l'ira di Achille, hanno deciso il suo destino in modo irrimediabile. Non si capisce davvero a quali suoi personali *incepta* Briseide potrebbe riferirsi. *Inceptum* – anche nelle applicazioni di contesto amatorio – è una parola molto energica e impegnativa: Leandro chiama *incepta* la temeraria iniziativa di lanciarsi a nuoto nell'Ellesponto in tempesta (*ep. 18,35 obstitit inceptis tumidum iuvenalibus aequor*). È chiaro che Briseide vede il suo destino non come una serie di tentativi e di progetti personali frustrati, ma, più semplicemente, come una catena di disgrazie che, da quando è cominciata, non l'abbandona più.

Questo è appunto il senso del modello omerico che Ovidio sta reinterpretando. Si è già accennato che il racconto della prima sventura, la distruzione di Lirnesso

Diruta Marte tuo Lyrnesia moenia vidi et fueram patriae pars ego magna meae.	45
Vidi consortes pariter generisque necisque tres cecidisse: tribus, quae mihi, mater erat.	
Vidi, quantus erat, fustum tellure cruenta pectora iactantem sanguinolenta virum.	50
Tot tamen amissis te compensavimus unum: Tu dominus, tu vir, tu mihi frater eras.	

si richiama al lamento di Briseide in *Iliade* XIX

ἄνδρα μὲν ᾧ ἔδοσάν με πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ
εἶδον πρὸ πτόλιος δεδαίγμενον ὀξεί χαλκῷ,
τρεις τε κασιγνήτους, τοὺς μοι μία γείνατο μήτηρ,
κηδείους, οἳ πάντες ὀλέθριον ἡμᾶρ ἐπέσπον.
οὐδὲ μὲν οὐδέ μ' ἔασκες, ὅτ' ἄνδρ' ἐμὸν ὠκύς Ἀχιλλεύς
ἔκτεινεν, πέρσεν δὲ πόλιν θείοιο Μίνητος.
κλαίειν, ἀλλὰ μ' ἔφασκες Ἀχιλλῆος θείοιο
κουριδίην ἄλοχον θήσειν. ἄξειν τ' ἐνὶ νηυσὶν
ἔς Φθίην, δαίσειν δὲ γάμον μετὰ Μυρμιδόνεσσι.

291

Ma il ricordo di sciagura – esattamente come in Ovidio – nasce dal presentarsi di una nuova sciagura (la morte di Patroclo, che Briseide sta piangendo). Confrontiamo ora i due versi che – in Ovidio e in Omero – introducono il passaggio della sciagura attuale (il ratto per ordine di Agamennone; la morte di Patroclo) al ricordo funesto:

3,44 nec venit inceptis mollior hora malis
19,290 ὣς μοι δέχεται κακὸν ἐκ κακοῦ αἰεὶ

L'allusione è chiara, e la visuale della Briseide omerica – per cui un sempre nuovo *κακόν* si sussegue ad un precedente originario *κακόν* – ci impone di stampare, in Ovidio, *malis*. (Ora la coppia fortemente allitterante *mollior / malis* riprende e bilancia la coppia *miseros / tristis* che apriva il distico, opponendo un'antitesi a una ridondanza; soprattutto, l'avvento della *mollior hora*, per efficace iperbatò, sembra icasticamente interrompere la serie delle disgrazie). Il lettore di Ovidio sa che questa catena di *mala* non è ancora finita. L'epistola di Briseide viene scritta dopo l'ambasceria ad Achille, e prima, naturalmente, che l'ira sia stata abbandonata⁶. Briseide ha un amico nella tenda di Achille, un uomo gentile che sempre ha cercato di consolarla (cfr. *ep. 3,23-24; Il. 19,287 ss. e 295 ss.*). Chi conosce Omero sa che questo

6. Di conseguenza la 'notte' che Briseide evoca al principio dell'epistola (v. 19 s.) è la 'notte delle spie' della *Dolonia*: Briseide fa benissimo a non avventurarsi in giro! Si noti anche che l'epistola si inquadra in una brevissima stasi prima che la trama dell'*Iliade* abbia la sua drammatica risoluzione. Briseide scrive dopo aver saputo i risultati dell'ambasceria fallita (*Iliade* IX) e teme quindi che Achille prenda il mare l'indomani mattina (v. 57 *cum crastina fulserit Eos*); il lettore di Omero sa che l'indomani, invece, porterà una soluzione inattesa; è il giorno campale della morte di Patroclo e della fine dell'Ira. Sull'importanza dei tagli temporali per capire la poetica 'ironica' delle *Heroides* ha preziose osservazioni D.F. Kennedy, *The epistolary mode and the first of Ovid's Heroides*, «Class. Quart.» 34, 1984, p. 413 ss., che si occupa specificamente dell'intersezione fra l'epistola di Penelope e l'*Odisea*.

caro e unico amico di Briseide cadrà in battaglia – anzi «sta per cadere», se si guarda, come Ovidio ci impone, al taglio temporale e alla situazione drammatica dell'epistola ovidiana. Briseide sta per perdere anche Patroclo; il nuovo *κακόν* non sarà che un anello in più nella catena di *mala* che già la Briseide ovidiana sa leggere nel suo destino di schiava.

2. La promessa di Circe: *Remedia Amoris* 281 s.

Circe sta facendo l'ultimo tentativo per trattenere Ulisse che parte: dopo aver fallito come maliarda (cfr. *A.A.* 2,103 s.), si affida alle arti della persuasione verbale:

Quae tibi causa fugae? non hic nova Troia resurgit,
non aliquis socios Rhesus ad arma vocat.
Hic amor et pax est, in qua male vulneror una,
totaque sub regno terra futura tuo est.»
Illa loquebatur, navem solvebat Ulixes:
inrita cum velis verba tulere noti.

(Ov. *Rem.* 281-286)

L'esito della vicenda è prevedibile. Di fronte ad un simile tentativo, nell'*Odissea*, Ulisse rifiutava addirittura la promessa dell'immortalità (cfr. le parole di Calipso in Omero, 5,208-209).

Al v. 282, in larga maggioranza, gli editori dei *Remedia*⁷ hanno stampato fin da Heinsius e persistono a stampare *non aliquis socios Rhesus ad arma vocat*. Questa lezione *Rhesus* è rimasta a lungo indisturbata, in compagnia di glosse rassicuranti come 'Reso re della Tracia, *alleato* dei Troiani', finché non ci si è chiesto, con la necessaria chiarezza, quale sarebbe in tal caso il senso complessivo del v. 282 e il suo riferimento. Infatti, è inevitabile che Circe alluda qui a qualcosa di noto, che Ulisse, e naturalmente anche i lettori di Ovidio, possono interpretare senza sforzo. Il merito di aver mostrato tutta l'improprietà di *Rhesus* spetta a E.J. Kenney, che a più riprese, ma molto brevemente, ha puntualizzato che si deve accettare la variante *rursus*⁸,

7. Documentatissima bibliografia in H.J. Geisler, *P. Ovidius Naso, Remedia amoris, mit Kommentar zu Vers 1-396*, Diss. Berlin 1969, p. 300 ss.; altro materiale nell'apparato paraviano di Lenz ad loc., che elenca, in una poco riuscita polemica contro Kenney, i sostenitori di *Rhesus*. Si noti che Bornecque nell'edizione Budé stampa *alius...Rhesus* senza neppure accennare che troncato è *aliquis*.

8. Nell'apparato oxfordiano ad loc. è già in «Stud. It. Fil. Class.» 30, 1958, p. 172 n.5; «Class. Quart.» 53, 1959, p. 258 (opportunosamente seguito da Caterina Lazzari-

e ha spiegato il v. 282 nel suo complesso come una perifrasi riferita ad *Agamennone*. Credo però che, partendo dal testo proposto da Kenney, sia utile indicare un riferimento in più: una specie di additivo ironico, che ha rilevanza sia per la scelta della lezione *rursus* (cosa non inutile, dato che *Rhesus* continua a trovare difensori)⁹, sia per trarre alla luce una trama allusiva che si diffonde per tutto il contesto rendendolo, tra l'altro, più divertente di quello che pensano i commentatori ovidiani.

Per la sua articolazione suasoria il discorso di Circe – come da tempo si è notato¹⁰ – si immerge in un clima, più che da *Remedia*, da *Eroide*. Circe non sta cercando di domare o di lenire il suo amore per Ulisse – in questo, come Ovidio spiegava ai vv. 263 ss., le arti magiche hanno già fatto fiasco – ma di convincere l'amato a restare e, se possibile, a ricambiarla. Il discorso di Circe viene così a rappresentare una sorta di microe-

ni in *Ovidio, Rimedi contro l'amore*, a cura di C.L., Venezia 1986, p. 145). A Kenney e Geisler rimando per la distribuzione delle varianti nei codici, che non permette sicure conclusioni.

9. La più conseguente e ingegnosa difesa di *Rhesus* è quella proposta da Paola Venini in una recensione all'edizione paraviana di Lenz («*Athenaeum*» 43, 1965, p. 480). La Venini, sviluppando Lenz, osserva che non si deve troppo recisamente limitare l'importanza e la notorietà di Reso (secondo Kenney, famoso unicamente per essere stato ucciso nel sonno; cfr. anche Geisler, op. cit., p. 301), e cita i vv. 380 ss. del *Reso*. In effetti, nella tragedia Reso compare in scena proferendo grandi minacce contro i Troiani; in una tirata da ammazzasette minaccia persino di catturare Odisseo e farlo impalare (vv. 510 ss.).

Tuttavia, anche in questa attestazione (strettamente legata a una particolare affibulazione drammatica) risulta chiaro che Reso è colui che è stato chiamato alla guerra dai Troiani (è arrivato, anzi, con grave ritardo, e Ettore gli fa per questo le sue rimostranze). *Socios ad arma vocat* non può significare «esorta i suoi alleati Troiani a combattere»: l'allusione sarebbe incomprensibile, riferita ad uno che scende in campo solo nel nono anno di guerra. Per l'uso di questa espressione riferita a chi *promuove* una guerra cfr. invece Ov. *ep.* 16,350 *nulla tamen Minos Cretas ad arma vocat*: nel caso nostro si penserà ad Agamennone, o Menelao che sia.

Infine, e questa mi pare l'esigenza più forte, tutto il contesto richiede che Circe nomini qualcosa di adatto a *preoccupare* Ulisse. Reso, che è stato liquidato nella *Dolonia* in un'impresa di proverbiale facilità, non sembra il candidato più adatto a evocare memorie di pericoli e fatiche. Perciò, mentre ci riserviamo ora di chiarire meglio le implicazioni della lezione *rursus*, non insisteremo più oltre sull'inadeguatezza di *Rhesus*.

10. Ricco di materiali comparativi, anche per questo aspetto, il commento di Geisler, *cit.*, p. 296 ss.; ma già egregiamente L. Castiglioni, «Ann. Sc. Norm. Pisa» 21,1908, pp. 55,59 e n.

roide, che fuoriesce episodicamente dal telaio didascalico dei *Remedia*: forti parallelismi, di situazione e quindi anche argomentativi, riconnettono questo testo in particolare all'epistola che Didone scrive ad Enea. Come Didone, Circe insiste che le condizioni del mare non sono ancora buone, chiede un semplice rinvio, rinuncia ostentatamente a qualsiasi speranza di matrimonio. Didone, fra l'altro, promette ad Enea che l'Africa gli offrirà un regno non solo pacifico ma anche, se preferisce, bellissimo: *nequid desit, praebebimus hostem; / hic pacis leges, hic locus arma capit* (7,157-8) I lettori di Virgilio sanno a cosa mira questa promessa. Nell'*Eneide*, dopo i rimproveri di Mercurio, Enea si lamentava che, restando a Cartagine, avrebbe defraudato Iulo di grandi conquiste (4, 354 s.). Il dialogismo del testo ovidiano riassume in sé questa argomentazione. In risposta, la Didone ovidiana offre sia pace – tanto desiderata dagli errabondi Troiani – sia, con divertente agnosticismo così tipico dell'ideologia erotica di Ovidio, anche guerre e trionfi a volontà.

L'offerta di Circe è invece singola: 'in questa terra c'è una pace senza rischi per te: impossibile che scoppi una guerra!' Il contesto ovidiano presuppone che, quanto meno nelle intenzioni di Circe, questo sia un argomento che può far presa su Ulisse; proprio come le promesse che Didone fa a Enea trovano in Enea – in questa immagine composita che il lettore si fa di Enea, aggiustando tra loro l'Enea destinatario prefigurato nell'epistola e la figura dell'Enea tradizionale, dell'Enea virgiliano – una possibile precisa risposta. Ci aspettiamo quindi che l'offerta di Circe, per essere efficace, trovi una sua motivazione nella figura del destinatario. Il problema è stato avvertito da G.P. Goold¹¹, che però tiene una linea esegetica assai diversa. L'argomento di Circe è per lui del tutto sbagliato, anzi controproducente, e destinato a suscitare ironia nel lettore. Ulisse è per eccellenza l'eroe assetato di pericoli e novità: è incongruo offrire pace e sicurezza a un uomo che le trova noiose. (Goold corregge al v. 284 *tota in tuta*, sulle orme di Bentley¹²).

Credo che questa implicazione sia molto forzata: per Goold, Ovidio presuppone e dà per scontato un Ulisse assetato solo di avventura e di rischio, una sorta di Ulisse romantico. L'Ulisse di Omero non è così e il fine di tutto il suo vagabondare sarà

11. *Amatoria critica*, «Harv. Stud. Class. Philol.» 69, 1965, p. 99.

12. Sul problema v. sotto, n. 21.

una pace tranquilla (εἰρήνη: *Od.* 24, 486), proprio come la pace che Circe gli promette qui. L'Ulisse di Ovidio (il personaggio ha una sua consistenza nelle frequenti ricomparses tra opere amatorie e *Metamorfosi*) non è mai così idealizzato. In ogni caso, qui non si parla tanto di avventure e di viaggi, quanto di guerre: e dove mai Ulisse ci appare personaggio assetato di guerra? Aveva colto nel segno, invece, il Dousa: il concetto 'qui nessuno chiama gli alleati a raccolta contro Troia' è pertinente e pregnante, non perché Ulisse sia insensibile a questo tipo di promesse, ma per un motivo opposto: perché è rivolto a uno che, quando ci fu quella famosa chiamata alle armi, arrivò a fingersi pazzo pur di non partire. (Il mito è narrato da Ovidio stesso nelle *Metamorfosi*, 13,34 ss.: *timidi commenta retextit / Naupliades [Palamede] animi vitataque traxit ad arma*).

L'argomento è creato ad hoc per il più famoso renitente alla leva dell'antichità. Però Ulisse non sta a sentire: mentre ancora Circe discorre, leva gli ormeggi. E ironicamente (qui davvero sta l'ironia del nostro passo) fa bene a partire rifiutando le promesse circee.

Ci stiamo immedesimando fin troppo nella situazione narrativa, e il nostro prossimo passo sarà ancora peggiore: porremo al testo di Ovidio un interrogativo razionalistico, di quelli che la critica smalzata trova ridicoli e pedanti. Una giustificazione è necessaria, e riguarda un aspetto generale della poetica ovidiana. Sappiamo che Ovidio possiede un'immaginazione, per così dire, intertestuale e sistematica. La sua vocazione all'illusionismo si esplica nel prendere troppo sul serio i testi di finzione (letterari, mitici) e le loro (esplicite o solo potenziali) interconnessioni. Lo sguardo di Ovidio predilige, 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. Le *Metamorfosi* sono per noi il documento più impressionante di questa sensibilità che muove dalla 'modernità' callimachea per spingersi ben oltre Callimaco.

Ogni racconto è parziale, è fatto di storie e di parti di storie diverse, autonome: la Musa all'inizio dell'*Odissea* è invitata a raccontare ἀμόθεν (v. 10) dal grande testo delle avventure eroiche di Ulisse; nell'*Iliade*, al principio la Musa dirà da dove (ἐξ οὔ) comincia una storia parziale. Così si racconta. Ma la storia è infinita, tentacolare, con derivazioni, incastri, interruzioni e continuazioni incessanti. Ovidio conosce tutto il tesoro delle

favole antiche: le ha imparate e ora sa anche ridistribuirle, metterle in contatto; conosce le soglie che immettono dall'una nell'altra, che le rendono comunicanti. Sceglie questa o quella nella rete dei percorsi, ma sempre mira a mostrarsi capace di attraversare il grande labirinto delle stanze contigue.

Il gioco ha sue regole restrittive: il piacere del lettore sta in questo, che Ovidio non dà mostra di forzare e di accomodare le storie: esse sono perpetue per natura propria, anche se le zone liminari, i punti di contatto, non balzano all'occhio del lettore. C'è dunque imprevedibilità nelle transizioni, ma non capriccioso arbitrio; ogni testo di finzione viene preso per quello che è. Ogni testo ha, per forza, dei temi suoi propri: fra questi temi si possono intrecciare delle analogie, che scavalcano le differenze di spazio e tempo. Ogni testo narrativo si presenta già carico di un suo spazio e un suo tempo: se si prendono in parola – letteralmente – queste due categorie (una mossa intellettualistica in cui Ovidio è maestro) possono nascere dei margini di contatto, segnati dalle coincidenze di tempo e di luogo. Queste due strategie funzionano un po' all'incontrario: l'analogia può creare bruschi salti spazio-temporali, e anche anacronismi¹³; la conti-

13. Va da sé che gli anacronismi sono percepibili solo contro lo sfondo di una poetica determinata: in questo caso, di una poetica estremamente attenta all'inquadramento cronologico. Gli anacronismi così diffusi nei drammi di Shakespeare sono, semplicemente, inesistenti, perché la poetica a cui autore e pubblico sono legati non li rende percepibili (come quando si cita Aristotele nel *Troilo e Cressida*). Ogni poetica ha i suoi margini di tolleranza, che poggiano su un implicito contratto fra autore e lettore. Naturalmente l'anacronismo si fa più sfumato se si basa su un'analogia reticente. Un caso ovidiano di questo tipo è stato recentemente segnalato (P.R. Hardie, *Imago Mundi: Cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles*, «Journ. Hell. Stud.» 105, 1985, p. 17 n. 40). Le *Metamorfosi* ospitano un duello oratorio fra Aiace e Ulisse per il possesso delle armi di Achille. Ulisse argomenta (13, 288 ss.) che uno scudo così istoriato (cfr. Hom. *Il.* 18,483 ss.) non si adatta a un padrone come Aiace:

scilicet idcirco pro gnato caerulea mater
ambitiosa suo fuit, ut caelestia dona,
artis opus tantae, rudis et sine pectore miles
indueret? neque enim clipei caelamina novit
Oceanum et terras cumque alto sidera caelo
Pleiadisque Hyadasque innumemque aequoris Arcton
diversasque urbes nitidumque Orionis ensem:
postulat, ut capiat, quae non intellegit, arma.

Aiace è visto ironicamente come una specie di *nouveau riche*, un rozzone che vuole procurarsi oggetti artistici di cui non capisce nulla. Forse Ulisse insinua anche,

nuità spazio-temporale può marcare l'irriducibilità dei contenuti (o irriducibilità ancora più profonde, per esempio tra reale e immaginario: come in quel romanzo recente che fa incontrare Freud e Sherlock Holmes).

Non a caso Ovidio è un grande appassionato di cronologie letterarie: di cronologie *interne* alla letteratura, beninteso, non di casistiche erudite che circondano la produzione delle opere letterarie. Proprio per le caratteristiche perversamente sinottiche della sua fantasia intertestuale, Ovidio ama moltissimo poter includere in una precisa cronologia e geografia relativa ogni singolo fatto mitico-letterario. L'ordito continuo delle *Metamorfosi* non sarà che la scommessa estrema di questo razionalismo illusionistico. «Un mito è ciò che muore per un po' di precisione in più»; non avendo letto la frase di Valéry, Ovidio chiede ostinatamente ad ogni mito di situarsi in relazione agli

indirettamente, che il contenuto dello scudo si adatta molto meglio a lui stesso, l'eroe che è destinato a vedere le città di molti uomini e che conosce, da capitano di mare, il mondo e le costellazioni (cfr. Hom. *Od.* 5,272 ss., dove sono letteralmente ripetuti i versi sulle stelle di *Il.* XVIII). Ma naturalmente l'idea di un eroe che riceve in dono uno scudo dalle raffigurazioni *incomprensibili* non deriva da Omero. L'eroe che *non capisce* (non può capire) le immagini dello scudo divino è piuttosto Enea:

Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet
atollens umero famamque et fata nepotum

(Aen. 8,729-31)

e a questa analogia guarda, con una punta di irriverenza, il *postulat ut capiat quae non intellegit arma* di Ovidio! L'anacronismo è qui solo indiretto, e coincide con l'ironia del travisamento. Un riferimento esattamente parallelo si trovava già nel contrapposto discorso di Aiace (*met.* 13,103 ss.; notato da M. Labate, «Atene e Roma» 25, 1980, p. 28 ss.; il contributo, stranamente, è sfuggito all'informatissimo commento di F. Bömer, che cita confronti poco pertinenti). Aiace sottolinea che le rilucenti armi di Achille non sono adatte a uno che combatte per imboscate notturne. Il collegamento non viene dalla *Dolonia*, a cui pure le parole di Aiace vogliono alludere, ma dall'episodio virgiliano di Eurialo e Niso, in cui il riflesso delle armi gioca un ruolo disastroso. In conclusione, sia Aiace che Ulisse citano esplicitamente un episodio dell'*Iliade* e implicitamente un episodio dell'*Eneide* che si pone, notoriamente, come imitazione del corrispondente episodio omerico (la *Dolonia* e lo scudo di Achille, presupposti noti al pubblico 'acheo' che assiste alla contesa; Eurialo e Niso e lo scudo di Enea, presupposti noti solo al complice pubblico di Ovidio). Anacronismi 'impliciti' ricorrono, naturalmente, anche in altri autori (si vedano p. es. i commenti a Soph. *Ai.* 1285 ss.); ma in Ovidio il fenomeno mi sembra più strettamente legato a una certa visione complessiva della letteratura e del mito.

altri e di denunciare le proprie coordinate spazio-temporali. Non c'è polemica illuministica in questo. Ovidio non nasconde i suoi dubbi sulla cronologia delle storie di Bacco¹⁴: non è, evidentemente, una critica razionalistica alla teologia antropomorfa, ma solo un segno di ipersensibilità che nasce quando si provano e riprovano 'insieme' tutte le storie tramandate.

Ci sono testi che sembrano predestinati a queste prove combinatorie. Due grandi testi epici dell'antichità narrano ognuno le imprese di un eroe sopravvissuto alla guerra di Troia. Sappiamo che il più recente, l'*Eneide*, è largamente impostato sul primo, l'*Odissea*, ma non è questo che ci interessa qui. Il punto è, piuttosto, che l'*Eneide* 'evita' l'*Odissea*: si comporta come se fosse autonoma. La possibilità che Enea e Ulisse si incontrino esiste, e viene fatta balenare: nella tradizione che Virgilio aveva di fronte, questo incontro in terra italica avveniva sul serio, almeno per un certo filone¹⁵. Virgilio ha disposto le cose per evitare questo incontro: non ha sfruttato sino in fondo le possibilità combinatorie offerte dalla vicinanza spazio-temporale. (Possiamo anche illustrare il perché, nei termini applicati prima a Ovidio: analogia tematica e continuità spazio-temporale sono, messe assieme, due forze di attrazione troppo potenti. L'*Eneide* è già nella sua struttura tematica troppo analoga all'*Odissea* per sopportare un'intersezione spazio-temporale. Virgilio ha voluto evitare l'aprirsi di un vertiginoso rispecchiamento, che avrebbe insidiato la sua opera di trasformazione del modello omerico). Enea si comporta tanto più diversamente da Ulisse quanto più la traccia del poema virgiliano sembra portarlo alle soglie dell'*Odissea*: Virgilio, che tante volte riconoscibilmente assimila il suo eroe a Ulisse, lo dissimila con forza dal modello là dove il cronotopo delle avventure arriva quasi alla coincidenza perfetta. Enea maledice Itaca rovesciando i gesti e le parole di Ulisse che torna a casa¹⁶; salva non solo i suoi compagni, ma un

14. A.A. 1,129 s., passo ben valorizzato da G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illustrazione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983, p. 161 n. 124. La stessa aporia è affrontata da Apollonio Rodio (2,707-10), secondo un'angolazione che rivela molto maggiori scrupoli teologici; Apollo quando uccise Pitone aveva ancora i suoi riccioli di giovinetto – ma il poeta si corregge subito e si scusa: no, Apollo ha ancora e sempre le sue belle chiome intonse, sempre uguali.

15. Sulla diffusione del motivo cfr. p.es. E.D. Phillips, *Odysseus in Italy*, «Journ. Hell. Stud.» 73, 1953, p. 53 ss.

16. 3,272 s. *effugimus scopulos Ithacae, Laertia regna, / et terram altricem saevi*

compagno di Ulisse dal pericolo del Ciclope; gira al largo dai Feaci, da Scilla, dalle Sirene e da Circe. Nei luoghi dove potrebbe 'incontrare' Ulisse o 'ripetere' Odisseo (due occorrenze che Virgilio sente alla stesso modo come insidie per l'autonomia del suo racconto) Enea è fatto provvidenzialmente deviare.

L'ingresso dell'*Eneide* nel contesto dei grandi racconti classici aprì nuovi interrogativi per i cultori dell'epica. Cronologie, relative di miti e di narrazioni occupavano da tempo gli eruditi greci: Omero e i tragici offrivano un terreno ideale per la caccia agli anacronismi e alle sincronie. Di conseguenza, anche i commentatori romani presero molto sul serio la questione se e in che misura le singole avventure di Enea e di Odisseo fossero state contemporanee (cfr. Servio Danielino a *Eneide* 3,590). Il dato da cui partire per una lettura sincronizzata dei due poemi era chiaro. Omero attesta che Odisseo errò complessivamente per dieci anni; Virgilio cita più volte (in modo non limpido) ma questa è un'altra faccenda) la cifra di sette anni¹⁷.

Queste pedanterie (chi visitò per primo la caverna di Polifemo?) non ci divertono, ma Ovidio ha saputo trarne profitto. Nel nono dell'*Eneide* Virgilio ha una curiosa storia (che molti trovano o hanno trovato tra le sue cose più «ovidiane») a proposito di navi troiane trasformate in ninfe marine. Naturalmente Virgilio non dice cosa sia poi successo di queste creature: la metamorfosi è già in lui una forte concessione al fantastico, e descrivere i sentimenti di un personaggio che è in qualche modo una ex-nave ex-albero è un programma troppo improbabile per

exsecramur Ulixi; passo che mi sembra da mettere in relazione con *Od.* 13, 352-54:

Ἦς εἰπούσα θεὰ σκέδαο ἥερα, εἴσατο δὲ χθών·
γῆθησεν τ' ἄρ' ἔπειτα πολύτιλος δῖος Ὀδυσσεύς
χαίρων ἢ γαίῃ, κύσε δὲ ζεῖδωρον ἄρουραν

il momento in cui Ulisse riconosce dopo tanto patire la sua isola. *Effugere ed exsecrari* sono gesti che rovesciano la gioia con cui Odisseo bacia la terra, la terra ζεῖδωρος. L'epiteto «donatrice di ζεῖα» è interpretato, sin dai tempi di Eschilo e di Empedocle, come «donatrice di vita», e può quindi, data l'eccezionale intensità patetica del contesto omerico, aver stimolato l'*altrix* di Virgilio (per analoghe interpretazioni patetiche di ζεῖδωρος e φυσίζοος cfr. *Od.* 5,463 e la nota di J.B. Hainsworth ad l.; inoltre, *Il.* 3,243, il passo che diede spunto a Ruskin per la sua celebre teorizzazione della 'pathetic fallacy').

17. L'interesse di Virgilio per le questioni cronografiche è chiaro per più aspetti. Cfr. ora su un particolare (la data della caduta di Troia), A.T. Grafton – N.M. Swerdlow, «Class. Quart.» 36, 1986, p. 212 ss.

interessarlo. Ma Ovidio va a fondo della questione. Secondo le *Metamorfosi*, in cui questa metamorfosi viene iscritta per competenza (14,559 ss.), le Naiadi, memori del loro passato di vascelli, conservano pietà dei naviganti e li sorreggono nelle tempeste; esclusi però i Greci perché, in quanto ex-alberi, sono pur sempre native dell'Ida troiano. Così le Ninfe assistono con patriottica soddisfazione al naufragio della zattera di Odisseo (Hom. *Od.* 5, 368 ss.)¹⁸. Il presupposto del gioco è che, a filo di logica, alcune avventure del periplo di Odisseo saranno state posteriori al più breve viaggio di Enea. La complicata cronologia interna di Omero rende poi verosimile che le Ninfe scorrazzino dal nono libro dell'*Eneide* al quinto dell'*Odissea*. Contro le apparenze della cronologia reale, il mondo di Virgilio è contemporaneo e talora, persino, anteriore a quello narrato da Omero. Basta prendere sul serio i testi e i contatti fra i testi.

Forse anche la scena di Ulisse e Circe nei *Remedia* ammette una mossa razionalistica di questo genere: purché si accetti di chiedere al testo (come Ovidio avrà fatto infinite volte, interrogando testi letterari e mitologici destinati alla composizione delle *Metamorfosi*, dei *Fasti*, e già delle *Heroides*) un dove e un

18. O della nave di Odisseo, cfr. *Od.* 12,407 ss.? I commentatori (cfr. soprattutto Haupt-Ehwald ad l.; Bömer ad l.) parlano solo di questo secondo passo come modello. Ora, è chiaro che *ratis* vale normalmente «nave» in Ovidio (ed è selezionato qui anche per opportunità fonica: *NeRITlaeque RATIs viderunt fRAGmina*, 14,563); però, se Ovidio avesse voluto tradurre non l'omerico $\nu\eta\upsilon\varsigma$ ma l'omerico $\sigma\chi\epsilon\delta\iota\eta$, di che termine alternativo disponeva? Anche *fragmina* non ci conduce lontano: in entrambi gli episodi Omero dà grande rilievo allo schiantarsi dell'imbarcazione e alla sorte dei relitti. Rimangono però alcuni argomenti a favore dell'episodio di *Od.* V. (a) l'idea di un intervento protettivo omissso dalle ninfe può essere stata suggerita per antitesi a Ovidio dallo stesso episodio, in cui Leucotea «che era mortale un tempo» (5, 334) «prese compassione» (336) delle disgrazie di Odisseo, e lo aiuta nella tempesta; (b) l'episodio successivo che Ovidio ricorda, la pietrificazione della nave feacia, avviene nelle acque di Scheria, le stesse acque in cui fa naufragio la zattera; (c) l'episodio di *Od.* XII è cronologicamente anteriore alle metamorfosi virgiliane delle navi in ninfe (si ricordi che Odisseo, fra l'altro, resta poi sette anni presso Calipso); l'episodio della pietrificazione invece è posteriore (avviene infatti a pochi giorni dalla fine dell'*Odissea*, dieci anni *post Troiam captam*: cfr. invece Bömer a 14, 563-65): la cronologia va a posto se si accetta come modello l'episodio della zattera. Bömer (n. cit.) sembra convinto che Ovidio non si interessi di questi sincronismi. Ma in *met.* 14, 70-74 Ovidio tratta proprio del passaggio di Ulisse da Scilla - l'episodio di *Od.* XII cui si riferirebbe *Neritiae fragmina ratis* - e dice che *dopo* il passaggio di Ulisse (14,71 *sociis spoliavit Ulixen*) arrivò da quelle parti Enea (*mox eadem Teucras fuerat mensura carinas / ni prius...*): del tutto plausibilmente se si guarda all'intreccio temporale che unisce i due poemi.

quando. Siamo sulle rive del Lazio - dove tutti i letterati di quest'epoca, greci e romani, e in particolare Virgilio, si immaginano la casa di Circe¹⁹ - in un anno imprecisato dell'era eroica. Quanto alla data, possiamo fare di meglio. Siamo certo in un anno *post Troiam captam*: Ulisse va errando per i dieci anni successivi alla caduta, e la sua avventura con Circe (come risulta da Omero) è in uno stadio già avanzato del viaggio. Un altro eroe, pure reduce da Troia, arriverà sulle rive del Lazio dopo circa sette anni dalla presa di Troia. Questo eroe porterà con sé una nuova Troia: Circe ha un bel dire

... NON HIC nova Troia RESURGIT

mentre Enea, meglio avvisato, è certo del contrario:

tendimus in Latium...

... ILLIC fas regna RESURGERE Troiae

(*Aen.* 1,205 s.)²⁰

C'è di più. Il nostro passo esclude chiaramente non solo una nuova Troia, ma una nuova guerra di Troia. Questo, come tutti sanno, è il grande tema della seconda esade virgiliana, dove la guerra nel Lazio più e più volte (e in prospettive variabili) viene presentata come replica della guerra troiana. È inutile richiamare qui i passi rilevanti dell'*Eneide*. Possiamo immaginare che Ulisse, il Greco che i Troiani odiano di più, si troverebbe a disagio nella situazione. L'intera Italia antica - che come giustamente fa notare Circe è 'sinora' terra di pace - sta per conflagrare in una guerra: *ardet inexcitata Ausonia et immobilis ante...*

19. Il carattere 'laziale' di Circe è evidente sia nelle connessioni mitiche e genealogiche con personaggi quali Latino (figlio suo e di Ulisse, secondo antichissima tradizione!) e Pico, sia dal versante geografico: il Circeo è considerata la prima località del Lazio 'antico' per chi viene da sud (cfr. *Scyl. per.* 8; *Plin. nat.* 3,56). La collocazione laziale di Circe è importante anche per Virgilio, ed è fra gli elementi che determinano la posizione dell'episodio nella struttura narrativa dell'*Eneide*, giusto alla frontiera fra la conclusione dei viaggi di Enea e la presentazione del Lazio arcaico. Sul complesso delle tradizioni che legano Circe all'Italia v. p.es. H. Boas, *Aeneas' Arrival in Latium*, Amsterdam 1939, p. 39 ss.

20. È notevole che Geisler si rifiuti di tracciare questa connessione, proprio quando la sua stessa analisi di *non hic* sembrerebbe renderla inevitabile: «in der Stellung des *hic* R. 281 liegt ein doppelter Sinn: 'Hier wird kein neuer Krieg um Troia entbrennen' und 'Nicht hier (sondern in Latium) [!] wird Troia neu entstehen' - die Göttin Circe scheint in die Ratschlüsse der Götter eingeweiht zu sein» (op. cit., p. 300).

Non solo gli italici, ripetendo contro la nuova Troia il ruolo della coalizione greca, saranno chiamati alle armi; verranno per così dire richiamati anche gli eroi greci – almeno chi è disponibile sul posto, in Italia; e sarà invitato *ad arma* Diomede, il compagno di Ulisse in tante avventure:

muris iterum imminet hostis
nascentis Troiae nec non exercitus alter
atque iterum in Teucros Aetolis surgit ab Arpis
Tydides...

(Aen. 10,26 ss.)

Nei ripetuti *iterum* di Virgilio trova spiegazione e completamento antifrastico il *rursus* di Ovidio (e già in *Am.* 2,12,21 s. *femina Troianos iterum fera bella movere / impulit in regno, iuste Latine, tuo era iterum* il punto focale dell'allusione, cfr. *Aen.* 6,93 s. *causa mali tanti coniunx iterum hospita Teucris / externique iterum thalami*); così come il *non hic* di Circe è minato dal fiducioso *illic* di Enea; il gesto di chiamare alleati alle armi acquista nuova pregnanza, in proiezione futura; e la perifrasi vuota e generica – *non aliquis...* – è la migliore inquadratura per un imprevisto riempimento ironico. Ancora in questa prospettiva, è ironico che Circe garantisca a Ulisse il dominio su 'tutto'²¹ questo regno di pace indisturbata.

21. È naturale che Circe prometta «questa terra intera» come regno per Ulisse, e il lettore di Virgilio se benissimo che tutta questa terra sta per diventare un campo di battaglia in cui si deciderà il futuro del regno. Con ciò non arriverei a escludere la congettura *tuta* di Bentley, che del resto, dal nostro punto di osservazione, si presta persino meglio a implicazioni ironiche. Tuttavia (come nota Geisler, p. 303 n.1), il nesso *tuta sub regno tuo* accentua forse troppo la sicurezza del paese invece che quella di Ulisse, su cui si incentra il contesto. A favore di *tuta* recano argomenti secondo me poco conclusivi sia Goold, art. cit. (sopra, n. 11), sia A.A.R. Henderson nel suo commento ai *Remedia*, Edinburgh 1979, p. 77 (v. inoltre G. Luck, *Die römische Liebeslegie*, Heidelberg 1961, p. 225 s. e in «Philologus» 106, 1962, p. 148, che stranamente propone *tuta* come una novità).

Un argomento che mi sembra almeno degno di nota è la possibilità di un'allusione a Verg. *Aen.* 3, 384 ss. (la profezia di Eleno, un brano notoriamente ispirato dalle predizioni della Circe omerica): *ante et Trinacria lentandus remus in unda / et salis Ausonii lustrandum navibus aequor / infernique lacus Aeaetaeque insula Circae / quam TUTA possis urbem componere TERRA*. Ovidio in tal caso insinuerebbe che la terra destinata a essere *tuta* per Enea non può esserlo per il suo arcinemico Ulisse.

In questa luce, anche il v. 283 *hic amor et pax est* potrebbe avere un analogo modello virgiliano: *Aen.* 4,347 *hic* [in Italia!] *amor, haec patria est*. Ritroveremmo così la doppia analogia Circe/Didone: Ulisse/Enea, completata da un movimento

È curioso, infine, che una dea famosa per i suoi doni di chiarezza si faccia (per interesse? o perché innamoratissima quindi accecata, il che suonerebbe molto ovidiano?) profetessa così inattendibile. Davvero parole al vento quelle di Circe (*inrita cum ventis verba tulere Noti*)²²: promesse che un futuro consegnato al grande poema nazionale di tutti, un futuro insomma già scritto, rende infondate e contraddicce.

3. Arianna e il suo futuro: *Heroides* 10, 81-98

Se c'è un modo distintivo dell'allusività ovidiana, è quello che si organizza, per così dire, come retrospiezione. Voglio intendere quei casi ben noti in cui un personaggio ovidiano ricorda e ripete un altro sé stesso, citando, come parte della propria memoria soggettiva, un testo estraneo. Arianna, in *Fasti* 3, 469 ss., si lamenta dell'infedeltà di Bacco; trovandovi replicata l'infedeltà di Teseo, Arianna non potrebbe far meglio che citare letteralmente le sue antiche rampogne a Teseo – cioè naturalmente le parole che «lei stessa» ha proferito in Catullo 64. «Arianna, il personaggio ovidiano, ha 'vissuto' la sua esperienza di persona poetica nell'epillio di Catullo e ricorda le lacrime che essa allora piangeva: le lacrime e i lamenti dell'Arianna catulliana. *Memini* è il segnale del ricordo, della differenza tra l'essere presente e il passato lontano...» (G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985², p. 39). Si può dire che la replica abbia sul lettore come un effetto di vacillazione momentanea. Il riproporsi di una situazione identica ha qualcosa di frustrante, come se entrasse in crisi la più profonda e persistente ideologia del fatto letterario: quella che vuole la letteratura come fissazione, in forme memorabili, di momenti unici e irripetibili. Ma la crisi nascente si risolve, appunto, nella citazione letterale, che

oppositivo (fuga dall'Italia; viaggio verso l'Italia); cfr. sopra, p. 84. Ma l'assonanza è troppo debole per farvi sicuramente conto.

22. Sulle varie forme del motivo 'parole al vento' buona informazione in H. Hross, *Die Klagen der verlassenen Heroïden in der lateinischen Dichtung*, Diss. München 1958, p. 135 ss. L'applicazione più tradizionale del topos riguarda le parole di chi parte, le vane promesse e giuramenti che l'amante lascia incompiuti dietro di sé: Catull. 64, 58 s. *immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis, / inrita ventosae linquens promissa procellae...*; 64, 142 *quae cuncta aerii discerpunt inrita venti*. L'inversione del motivo, ora applicato alla donna *relicta*, è forse un tocco di ironia in più, per il lettore che conosce Virgilio: allora *inrita* vale non solo «inefficaci» ma anche «infondate, false».

paradossalmente conferma l'unicità delle enunciazioni letterarie.

In casi come questo lo scatto ironico dell'operazione letteraria è favorito proprio dalla memoria, che è terreno comune all'autore, al pubblico, e al personaggio cui il testo addossa la funzione di ricordare e la responsabilità della citazione. Per questo, evidentemente, gli esempi più efficaci e celebri di questa tecnica riguardano testi che vengono ripresi e citati come presupposti *passati* della situazione narrativa. Che cosa succede, invece, se il testo citato si profila come *futuro*? Le condizioni si presentano, a prima vista, assai meno facili. Se l'anticipazione è delegata al narratore, il gioco intertestuale si spoglia della sua implicita ironia, così tipicamente ovidiana. Un'anticipazione offerta 'in esterno' dalla voce del narratore distruggerebbe tutto quel delicato equilibrio tra realtà e finzione letteraria. Se invece dev'essere il personaggio ad anticipare l'allusione, si pongono in ogni caso dei problemi di verosimile. Il personaggio dovrebbe essere accettato come profetico, o comunque dotato di particolare lucidità; il che, d'altra parte, contribuisce poco all'ironia. Si può immaginare che un personaggio anticipi per caso, fortunosamente e in modo indiretto, qualcosa che logicamente non potrebbe conoscere: ma l'allusione si fa allora delicata e assai poco maneggevole (si confrontino gli esempi citati sopra, p. 86 s. n. 13).

Per questo ordine di considerazioni, e certamente altro ancora, le anticipazioni intertestuali risultano particolarmente attraenti se sono *sbagliate* (proprio come la previsione di Circe 'la guerra di Troia non si ripeterà'). Ovidio trova campo libero a questo genere di effetti nella composizione delle sue *Heroides*. Ogni epistola si vuole inserita in un ben determinato taglio temporale, un «fecondo istante» che si determina in un continuum narrativo; il continuum è garantito dal richiamo di noti modelli, testi letterari e più in generale mitologici. Per un evidente motivo di economia drammatica, le epistole sono molto più interessanti se hanno sufficiente gioco non solo verso il passato, ma anche verso un futuro non ancora deciso. Se Medea scrivesse a Giasone dopo aver ucciso i figli, la lettera mancherebbe di tensione drammatica. Per un motivo affine, Ovidio non gradisce che le sue protagoniste siano troppo ben informate sul futuro. Una lettera di Cassandra (Licofrone docet) riuscirebbe alquanto monotona. Fra le eroine di Ovidio almeno una, la ninfa Eno-

ne, è contraddistinta nella tradizione mitica come un personaggio profetico: ma l'Enone di Ovidio ha le idee molto confuse, e scrivendo al suo amato non riesce a farsi chiaroveggente. Insomma, Ovidio ha curato che le sue epistole avessero un ampio *limen* intertestuale volto verso il futuro. E qui torna in primo piano la risorsa della cronologia: si è già visto (sopra, p. 81 s. e n.6) quale importanza abbiano la cronologia interna dell'*Iliade* e dell'*Odissea* nelle epistole di Briseide e Penelope. Ma non è necessario che l'inquadramento sia fissato da un testo letterario: è naturale pensare che anche testi meno lessicalizzati – i più generici testi, o sceneggiature, della mitologia – possano funzionare nello stesso modo. Diverse saranno, piuttosto, le concrete modalità dell'allusione poetica.

Ma torniamo su Arianna. È facile immaginare che, come l'Arianna dei *Fasti*, anche l'Arianna delle *Eroidi*, che scrive a Teseo in diretta dalla desolata spiaggia di Nasso, sia profondamente imbevuta dal modello catulliano. Ovviamente, non esiste più alcuna sfasatura di piani temporali, e anzi Ovidio cura un perfetto allineamento con la situazione del modello. L'Arianna di Catullo prevede, in stile quasi-omerico, di essere abbandonata in preda a fiere ed augelli:

dilaceranda feris dabor alitibusque
praeda...

(64,152 s.)

Ovidio analizza questo modulo tradizionale in una serie di pericoli ben distinti, «a collage of picturesque death sequences... a collage which has no precedent in extant Latin or Greek literature»²³: *destituor rapidis praeda cibusque feris* (v. 96)²⁴ è come la matrice di tutta l'amplificazione, e insieme il segnale

23. F. Verducci, *Ovid's toyshop of the heart*, Princeton 1985, p. 270.

24. Il nucleo originario di questo nobile modulo potrebbe risalire alla versione 'zenodotea' di *Il.* 1, 4-5 (ἐλώγια...δαίτα), ma sulla reale importanza di tale modello, anche in relazione ai tragici greci e a Catullo, si continua a discutere molto e sottilmente (J.E.G. Zetzel «Am. Journ. Phil.» 99, 1978, p. 332 s.; R. Renehan, *ivi*, 100, 1979, p. 473 sg.; R.F. Thomas, *ivi*, 100, 1979, p. 475 sg.; J.H. Dee, «Trans. Am. Phil. Ass.» 111, 1981, p. 39 ss.). Più vicino ancora mi sembra il modo di esprimersi dell'Andromeda euripidea, un classico impressionante esempio di *relicta* (cfr. Eur. *Andr.* fr. 121 e 122 N.²). Si tratta chiaramente di una *Pathosformel* senza più precisa marca d'origine. V. anche Hross (cit. sotto, n. 33), pp. 87-89.

allusivo, perché riprende esattamente il tono epico-tragico del modello.

Quanto al resto, è parso a molti critici un'amplificazione ipertrofica e sconnessa:

Nunc ego non tantum quae sum passura recordor,
 sed quaecumque potest ulla relicta pati.
 Occurrunt animo pereundi mille figurae,
 morsque minus poenae quam mora mortis habet.
 Iam iam venturos aut hac aut suspicor illac,
 qui lanient avido viscera dente, lupos;
 forsitan et fulvos tellus alat ista leones? 85
 Quis scit an haec saevas tigridas insula habet?
 Et freta dicuntur magnas expellere phocas;
 quis vetat et gladios per latus ire meum?
 Tantum ne religer dura captiva catena 90
 neve traham serva grandia pensa manu,
 cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi,
 quodque magis memini, quae tibi pacta fui.
 Si mare, si terras porrectaque litora vidi,
 multa mihi terrae, multa minantur aquae.
 Caelum restabat: timeo simulacra deorum; 95
 destituor rapidis praeda cibusque feris.
 Sive colunt habitantque viri, diffidimus illis;
 externos didici laesa timere viros.

(10, 81-98)

Questo brano ha accumulato su di sé tali e tanti sospetti che il rimedio più franco è apparso di recente (dopo molti tentativi più timidi, come l'espunzione del 'bestiario' ai vv. 83-88) l'espunzione in massa di 86-95: così M.D. Reeve²⁵, che propone una lacuna di imprecisabile lunghezza. L'intervento di Reeve ha anche il merito di condensare brevemente tutti i punti oscuri che si addensano in questi pochi versi, e ad esso mi atterro con sostanziale fedeltà:

(a) 86 è corrotto e nessuna delle proposte avanzate risolve tutte le difficoltà; (b) di chi sono le spade menzionate al v. 88? (c) come si lega al contesto il timore di essere fatta schiava (89-92)? (d) cosa sono i *simulacra deorum*? (e) come può il v. 95 collegarsi al contesto? (f) 97 presenta un uso di *sive* senza correlativo; (g) ancora 97 contiene due verbi privi di oggetto.

25. «Class. Quart.» 23, 1973, p. 332.

Mi sembra che alcuni punti ammettano risposte isolate mentre altri (mi riferisco in particolare a (d) ed (e)) dovranno essere trattati più in esteso, e collegati ad un aspetto generale che ci sta a cuore. Dunque, per ora: (a) d'accordo sul verso 86, che, se è genuino, non è sano²⁶: ma non sarei d'accordo nel mescolare troppo singole corrottele e problemi di autenticità. È un intrecchio di problemi pericoloso: in una tradizione sostanzialmente infame come quella delle *Heroides*, una singola crux in un brano di quindici versi non desta scandalo e, soprattutto, non sembra da mettere sullo stesso piano con difficoltà di altra natura, che vedremo subito. (b) Chi impugna le spade? Reeve suggerisce maliziosamente dei pescispada. Ma chi impugna le spade di cui Ovidio ha tanta angoscia in *trist.* 1,1,43-44 *ego perditus ensem/ haesurum iugulo iam puto iamque meo*? In fondo, i pericoli senza nome danno sempre una stretta al cuore in più. Del resto, se si segue il *Gedankengang* profondo della logica ansiosa di Arianna, già il v. 60 *non hominum video, non ego facta boum* era un segnale preoccupante: il cauto Odisseo faceva la stessa osservazione (*Od.* 10,98 ἔνθα μὲν οὔτε βοῶν οὔτ' ἀνδρῶν φαίετο ἔργα) subito prima di imbattersi nei Lestrigoni. (c) il motivo esprime in prima istanza l'orgoglio di Arianna *virgo regia* (cfr. Catull. 64, 86-7), non senza una maliziosa virata finale (*quodque magis memini...*). Ovidio nelle *Heroides* presta puntigliosa attenzione al variabile statuto sociale delle eroine, cfr. p.es. Briseide in 3, 75 ss. Ma soprattutto, c'è qui una variazione su Catull. 64, 160 ss., dove Arianna dice che, pur di restare con Teseo, avrebbe accettato di fargli da schiava e di svolgere le più umili mansioni²⁷. (f) quest'uso è raro ma attestato in Ovi-

26. Per i tentativi di correzione v. l'apparato di Dörrie ad l. (e ora E. Cadoni, «Sandalion» 5, 1982, p. 191 ss.). Housman (*Classical Papers* I p. 401 s.) rimediava alla difficoltà di *quis scit an* seguito da indicativo proponendo suggestivamente un'inversione con *forsitan* del v. precedente, ma nota anche che rimane aperta una grave difficoltà alla clausola del pentametro, dove la sinalefe *insula habet* è intollerabile dalla luce della normale pratica ovidiana (cfr. p.es. M. Platnauer, *Latin Elegiac Verse*, Cambridge 1951, p. 90 e n.1). Non è perciò un progresso la correzione *insula alat*, che continua ad avere fortuna. Non è comunque in discussione la menzione delle *tigri*, su cui torneremo, che è accettata in tutte le ricostruzioni sinora avanzate.

27. Sulle origini del motivo cfr. la bella controversia tra E. Maass, *Alexandrinische Fragmente*, «Hermes» 24, 1889, p. 528 s. e G. Perrotta, *Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici*, «Athenaeum» n.s. 9, 1931, p. 371 ss. Un altro buon parallelo è Hor. *carm.* 3,27, 61-66.

dio (come Reeve stesso avverte); è proprio della lingua poetica (cfr. Kühner-Stegmann II 437 s.); è coerente con lo stile spezzato e monodico di tutta la tirata; in particolare, è motivato dall'opposizione contestuale di *vir* con *feris* del v. precedente²⁸. (g) l'isola è talmente presente in tutte le ansie di Arianna che l'ellissi, dopo il v. 85, non sembra intollerabile, anche se è obbiettivamente dura rispetto, p. es., a Verg. *Aen.* 1,530 ss. (= 3,163-6) *Est locus eqs. / Oenotri coluere viri*. Il sospetto di una lacuna è difficile da allontanare, ma non coincide con il sospetto di una lunga interpolazione.

Ma il motivo fondamentale dello scandalo suscitato da questi versi sta piuttosto nella loro complessiva, sbandierata oziosità. L'enumerazione dei pericoli è disordinata e assillante – e questo forse si può perdonare, perché i monologhi delle eroine in ambascia portano spesso con sé questa stilizzazione da romanza; anche l'Europa di Orazio vaga con la mente fra tanti modi di morire (*carm.* 3,27,50-66); ma come si può accettare che Arianna dica «mi viene in mente non solo quello che sta per capitarmi, ma anche quello che può capitare a qualsiasi fanciulla abbandonata», scoprendo così un fondo di sistematico razionalismo che è il meccanismo generativo di tutta l'enumerazione caotica? Questo veramente appare una *reductio ad absurdum* del motivo tradizionale, perché Arianna (evidentemente istruita dalla traccia catulliana) scopre sé stessa parte di un paradigma della donna abbandonata (*ulla...relicta*) che si articola poi in una serie di casi particolari. Ma appunto la *reductio ad absurdum* di topiche consolidate è procedimento che non stupisce in Ovidio. Un esperto di tecniche declamatorie, notando giustamente l'importanza di questa battuta, osservava che Ovidio sta rivelando qui in modo ingenuo il suo debito verso le etopee retoriche: è il sistema del *τίνας ἂν εἴποι λόγους ὁ δεινὰ* che traspare nelle parole di Arianna. Cataloghi di pericoli, convocati a illustrare una certa situazione, sono tipici anche della suasoria. Ma Bonner²⁹ par-

28. In quest'ultima osservazione concordo con R.J. Tarrant, «Rhein. Mus.» 128, 1985, p. 75 n. 3. Tarrant si limita a trovare assurdi (p. 72 ss.) i vv. 88 e 93-5 (i punti *b*, *d*, e della nostra lista), e propone quindi di espungere i soli versi incriminati e di inserire 96-98 tra 81-87 e 89-92.

29. S.F. Bonner, *Roman declamation in the late Republic and early Empire*, Liverpool 1949, p. 150. Sul rapporto tra *Heroides* e etopee retoriche v. più recentemente D.A. Russell, *Greek declamation*, Cambridge 1983, p. 11 s.

la di «naive admission», e un giudizio di ingenuità non sembra il più appropriato a un poeta come Ovidio. Diremo piuttosto che la battuta iniziale mina ironicamente tutta la casistica dei pericoli, rivelandone lo spessore fittizio come frutto di una calcolata proiezione, troppo sistematica per accontentarsi di un *ostentant omnia letum* (Catull. 64,186). *Occurrunt animo pereundi mille figurae* richiede, è chiaro, una ricca enumerazione di *σχήματα*: e perciò sono sospetti i tentativi di decurtare la lista espungendo qualcuna delle morti più strane. Ma c'è un particolare che continua a disturbarci: per una sorta di costrizione sistematica, Arianna affianca alle minacce di terra e di mare le minacce *del cielo*: *caelum restabat: timeo simulacra deorum*. Il verso pone seri problemi. Si è cercato di aggirarli richiamando *met.* 8,185 s. «*terras licet*» *inquit* «*et undas / obstruat, at caelum certe patet*»; ma la frase è pronunciata da Dedalo (perseguitato da Minosse) che, a differenza di Arianna, ha concreti progetti di tipo aviatorio³⁰. Se Arianna volesse davvero prendere il volo dovrebbe dirlo più chiaramente: come fa Ovidio stesso in *tr.* 3, 8, 1 ss. (Trittolemo, Dedalo, Medea). Preferirei richiamare l'attenzione su due altri passi ovidiani, che hanno in comune uno schema di maledizione. In *met.* 8,97 Minosse (che è in pessimi rapporti anche con Arianna) inveisce contro Scilla: *tellus tibi pontusque negetur*. Scilla poco dopo diventa un volatile. In *ep.* 6,161 Issipile augura a Medea di non avere più alcun posto nel mondo, tanto da dover «prendere le vie dell'aria» dopo aver consumato quelle di terra e di mare. L'iperbolica maledizione è divertente per chi ricorda che Medea ha nel suo futuro il carro alato di Helios. In entrambi i casi la serie esaustiva *terra / mare / cielo* è usata per creare nel lettore uno spazio di attesa ironica, facilmente saturato da chi conosce il fantastico séguito della storia. Se poi si guarda alle strutture dei miti, Scilla e Medea sembrano una giusta compagnia per Arianna: sono tre traditrici per amore dello straniero.

30. Non è valido perciò il confronto proposto da G. Stégen, «Latomus» 19, 1960, p. 360, implicitamente confutato da Reeve, art. cit., p. 332 n. 1. (L'autenticità di v. 95 nel contesto è difesa molto meglio da W. Marg, «Hermes» 88, 1960, p. 505 s. Marg propone una lacuna dopo 95 e ipotizza, fra l'altro, un'allusione a Bacco, solo in senso un po' diverso da quello che suggeriremo fra breve). Diverso anche il caso di *met.* 8,51 s.: Scilla dice esplicitamente che vorrebbe avere penne d'uccello per volare dal suo amore.

È chiaro, se vogliamo fermarci al valore immediato dell'espressione, che Arianna si aspetta poco di buono anche dal cielo. Possiamo anche immaginare il perché, dopo che ha tradito la patria e favorito l'uccisione di un suo, sia pure poco gradevole, congiunto: Arianna avrebbe motivo di temere una vendetta divina (cfr. vv. 67 ss.). Ma *simulacra deorum* rimane, da qualsiasi punto di vista, una designazione enigmatica. *Simulacra* possono essere, naturalmente, le apparizioni che più fanno paura: fantasmi, revenants, ombre dei defunti: non è però termine di uso comune per indicare, comunque le si voglia concepire, «apparizioni divine», e anzi, associato a *deorum* e simili, si riferisce abitualmente a «statue degli dei» (cfr. p.es. *met.* 10,964). Forse Arianna non sa esattamente di cosa ha paura. In associazione al cielo, *simulacrum* ha ancora un altro valore abituale e tecnico: è una parola latina per *costellazione* (cfr. p. es. *Ov. met.* 2,194 [Fetonte] *vastarumque videt trepidus simulacra ferarum*; fr. 1,4 s. *Mor. tot numero talique deus simulacra figura / imposuit caelo*). Ripenseremo tra breve a questa poco logica connessione.

Torniamo per l'ultima volta alla questione del futuro. A differenza di molte altre eroine delle *Epistulae Heroidum*, Arianna ci appare totalmente rescissa dal proprio futuro. Nella situazione di piena ἀμηχανία in cui si trova, Arianna non può letteralmente che tirare a indovinare. Altre eroine, per quanto disperate o costrette all'inattività, possono in qualche modo inquadrare la sorte futura: come scelta tra verosimili alternative, o come situazione verso cui l'epistola può orientarsi, proponendo attivamente una qualche soluzione (a seconda che nel singolo componimento prevalga l'istanza deliberativa o quella suasoria). Per la totale mancanza di sbocchi, le parole di Arianna non compongono una vera lettera, ma un monologo: l'orientamento del discorso verso Teseo è, qui più che mai nell'opera ovidiana, puramente fatico, e profondamente inverosimile³¹ è l'involucro epistolare. L'oscuramento del futuro corrisponde al particolare modello letterario che Ovidio ha di mira. Solitamente le *Heroides* si presentano come 'tagli' operati su modelli narrativi conti-

31. Inverosimile ma non certo inerte: proprio la scoperta finzione epistolare costringe l'Arianna ovidiana a rielaborare le proprie esperienze, e così si motiva quel quid di distacco, di autoriflessione che separa l'Arianna delle *Heroides* dall'Arianna di Catullo. Cfr. anche E.A. Schmidt, *Ariadne bei Catull und Ovid*, «Gymnasium» 74, 1967, p. 495.

nui: Omero e Virgilio, i tragici e i poeti lessandrini, offrono per così dire delle sceneggiature che tocca a Ovidio bloccare in un determinato istante. Ma la decima *Eroide* ha, eccezionalmente, un modello che è già per suo conto 'tagliato' in modo conforme alla poetica delle *Heroides*: il compasso dell'epistola coincide precisamente con quello della scena raffigurata in Catullo 64.

Tuttavia, come tutti sanno, Arianna ha ancora un futuro: il finale dell'avventura a Nasso è illustrato dal mito e confermato da una grande fortuna iconografica³². Catullo, che sviluppa in termini narrativi un'opera d'arte, può, naturalmente, far ricorso a queste informazioni: e infatti cita, a epilogo del lamento di Arianna, l'imminente epifania di Bacco (64, 251 ss. *at parte ex alia florens volitabat...*). Ovidio, che opera attraverso un vero e proprio monologo drammatico e accetta le restrizioni del punto di vista, non può né intende fare altrettanto: tutto deve passare per la voce e la coscienza di Arianna abbandonata. Qui si innesta l'invenzione perversamente inventariale delle *pereundi mille figurae* (vediamo ancora una volta l'importanza strategica di questa formula). Un montaggio di immagini così dilatato è utile per nascondere qualcosa che Arianna non può ragionevolmente anticipare, ma che il lettore commenterà tra sé con un *credo quia absurdum*. Lupi, leoni, e anche creature marine³³, sono incontri in qualche modo prevedibili sulle rive di una terra sconosciuta e selvaggia. Ma quale personaggio del mito greco ha mai pensato di poter essere assalito *da una tigre*? Forse solo la delirante Europa di Orazio (*carm.* 3,27,56).

Le esotiche tigri furono viste a Roma ed ossa a partire dall'11 a.C. (Plin. *n.b.* 8,65). Prima che i giochi del circo diventino abituale soggetto letterario, i poeti romani citano le tigri in un preciso tipo di contesto mitologico, quello in cui i loro predecessori greci ricordano piuttosto le pantere: il corteg-

32. Sull'importanza di questa tradizione, che salda strettamente le due fasi del mito in un'atmosfera di sensualità parareligiosa, cfr. p.es. S.Mc Nally, *Ariadne and Others: images of sleep in Greek and Roman art*, «Class. Ant.» 4,1985, 152 ss.

33. Verducci, op. cit., p. 272, trova un po' ridicola la paura delle foche («the notoriously peaceful seals»), ma questo non mi sembra leale verso Arianna. Le foche ispirano timore e ribrezzo anche all'eroe Menelao e alla sua ciurma rotta a tutti i pericoli del mare (cfr. *Hom. Od.* 4, 404 ss.). Sull'ironia di tutto il contesto v. piuttosto H. Hross, *Die Klagen der verlassenen Heroïden in der lateinischen Dichtung*, Diss. München 1958, p. 88.

gio del dio Bacco³⁴. Qualcuna tra le più strane paure di Arianna sta per rivelarsi vera, ma comparirà mutata di segno nella luce di un'incredibile salvezza.

iam deus in curru, quem summum texerat uvis,
tigribus adiunctis aurea lora dabat.
Et color et Theseus et vox abiere puellae
terque fugam petiit terque retenta metu est

«Pone metum. Bacchi, Gnosias, uxor eris!
munus habe caelum; caelo spectabere sidus...
Dixit et e curru, ne tigres illa timeret,
desilit...

(Ov. A.A. 1,547 ss.)

«*Quid mihi fiet?*»³⁵ era la semplice domanda di Arianna nell'*Ars* (vv. 534 s.); «Ὀυρανὸν οἴκον ἔχεις» risponderà il suo salvatore³⁶. Una presenza celeste giungerà sul suo cocchio trainato da tigri e il terrificante carro³⁷ porterà Arianna sino al cielo e sino al perenne onore di una costellazione.

4. *L'immaginario intertestuale di Ovidio: alcune provvisorie osservazioni*

Arianna e Briseide che saggiano il loro futuro sui bordi di un testo estraneo, e l'inverosimile momento in cui Ulisse potrebbe 'passare' nell'*Eneide* – questi argomenti ci hanno trattenuto ol-

34. Cfr. p.es. Kiessling-Heinze a Hor. *carm.* 3,3,13; più diffusamente, Bömer a Ov. *fast.* 3,668. Per Arianna sul carro trainato da tigri basta comunque rimandare, nelle *Heroides*, a 2,80. Il passo è per una svista riferito a Cibebe da Steier, RE 6 a 1, col. 952, e da Will Richter, *Kleine Pauly* V col. 826, entrambi s.v. *Tiger*.

35. Questa compressione telegrafica del modello catulliano è operazione simmetrica all'insaziabile espansione proposta dal nostro passo delle *Heroides*: il parallelo illustra come Ovidio concepisce le innumerevoli possibilità di rinarrare una storia data.

36. Nella versione di Nonno, 47,447. Sulle concordanze di atmosfera tra Nonno e Ovidio ha belle osservazioni L. Castiglioni, «Ann. Sc. Norm. Pisa» 21, 1908, p. 40 s.

37. Per questa fase del mito in Ovidio v. il commento di A.S. Hollis, *Ovid. Ars Amatoria, Book 1*, Oxford 1977, p. 124; e cfr. Prop. 3, 17, 7-8, da vedere con il commento ad loc. di P. Fedeli, Bari 1985, che distingue attentamente tra le diverse versioni del mito e del catasterismo: *te quoque* [sc. Bacche] *enim non esse rudem testatur in astris / lyncibus ad caelum vecta Ariadna tuis*. Cfr. anche Ov. *Fast.* 3,510 «*Pariter caeli summa petamus*» *ait*.

tre misura, e oltre le strette necessità del contributo critico-testuale, perché c'è del metodo nella passione di Ovidio per i contatti fra i testi. Partecipano di questa passione i contatti fra testi *alieni* – così l'*Odissea* e l'*Eneide*, che in tutta l'opera di Ovidio frequentemente si ricongiungono per poi allontanarsi – e anche i contatti fra testi altrui e testo *ovidiano*: là dove il poeta, come fa trattando di Briseide e Arianna, non solo insiste nell'implicare la voce dei suoi modelli (questo sarebbe, semplicemente, alessandrinismo), ma anche sottolinea le zone di giunzione fra il proprio e l'alieno. Tracciare queste soglie intertestuali è più agevole per l'intervento di coordinate che avvicinano i testi, siano esse analogiche, o spazio-temporali.

Raccontare tante storie diverse comporta per il narratore Ovidio almeno un'esperienza costante: che il corso del racconto tocca e incontra qua e là tanti testi di altri poeti, ognuno realizzazione parziale di una storia (qui facciamo questione, infatti, di storie, non di parole dei poeti). Ovidio si comporta spesso come se esistesse un luogo universale di tutte le storie già testualizzate, un luogo che ogni nuova storia deve continuamente intersecare. Così si avvicina per lui la scommessa di un testo che metta in scena la continuità delle storie raccontate (o meglio, una fra le possibili tracce continue: non certo un inconcepibile *aleph* della narratività): un grande *carmen perpetuum* dal principio del mondo ai tempi presenti, dai primi miti alla realtà contemporanea. Ogni storia nel farsi testo raccontato praticava un taglio arbitrario – imponeva un inizio e una fine – nel continuum del narrabile: ma là dove un testo si fermava, si poteva immaginare che la storia continuasse per dare origine a un altro testo. La naturale continuità delle storie è come una sfida all'invenzione di un testo che trasformi ogni fine in una soglia di passaggio. (Proprio un testo come le *Heroides*, che nella sua poetica estremizza l'arbitrarietà dei cominciamenti e dei finali, risulta così una forte provocazione verso la poetica 'continua' delle *Metamorfosi*).

Ma la poetica delle *Metamorfosi* è un sintomo troppo cospicuo per essere analizzato qui; c'è invece qualche osservazione collaterale che merita ancora di essere fatta.

Ci è familiare l'idea della poesia come strada e cammino percorso dal poeta: ma c'è qualcosa di insolitamente letterale nell'idea che strade e percorsi colleghino *un testo ad un altro*. Ovidio è il poeta che si segnala per questo tipo di immagine: *ecquis ad*

haec [i *Fasti*, in cui questa battuta si inserisce] *illinc* [dalla passata poesia elegiaca, amatoriale] *crederet esse viam?* (2,8) Ma se si pensa la poesia non solo come un cammino e un viaggio, quanto, più letteralmente, come un passaggio di testo in testo, nuove possibilità si aprono. Insidiosamente, può affacciarsi l'idea di un cammino all'indietro, dal testo che 'ora' viene fatto e letto a testi già scritti e conosciuti. I *Tristia* ovidiani giocano molto su questo tipo di immaginario.

Ancora, Ovidio è forse il poeta antico più audace nel personificare testi e nell'animare libri³⁸. Sappiamo che il libro poetico può essere accuratamente descritto nella sua fisicità, e che ogni dettaglio può ridondare ad un livello di programma poetico (Catullo 1). Altre volte, un libro può personificarsi, assumendo sentimenti e mobilità umana: e si possono tentare, fra queste due strategie, dei compromessi delicati e gradualmente (Orazio nelle *Epistole*, 1,20). Il libro, insomma, può essere icona di un programma poetico, o messaggero personificato: a seconda, appunto, che si insista su un registro naturalistico o su un'immagine allegorica. Ma è possibile volere le due cose insieme? Ovidio, nella prima elegia dei *Tristia*, mostra di sì. Come libro, il libro dei *Tristia* è triste, dimesso, mal rifinito, carente di pomice; come messaggero è menomato, protagonista di un rimpatrio timoroso e incerto. I due livelli metaforici sono semplicemente accostati, senza risparmiare al lettore un duplice effetto straniante.

Ma un'altra innovazione ci interessa di più. Una classica semplicità vuole che il libro debba aprirsi e parlare, in quanto testo, ai lettori, rivelando direttamente qualcosa del suo autore (Hor. *ep.* 1, 20, 20 ss.). Ciò significa porre in un guscio di noce un modello di comunicazione letteraria. Ma il libro di Ovidio, in quanto testo, ha fra i suoi compiti *di comunicare con altri testi*. *Tristia* I 1 ha precise istruzioni in proposito (vv. 105 ss.). Quando sarà giunto nella sua casetta, la cassa delle opere di Ovidio, il libro avrà a che fare con i suoi più anziani colleghi³⁹. Dovrà

38. Su questo posso ora citare – in fase di revisione delle bozze – il contributo di M. Citroni, *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario*, «Maia» n. s. 38, 1986, p. 111 ss.

39. Per quanto segue cfr. l'importante analisi di S. Hinds, *Booking the return trip: Ovid and Tristia I*, «Proc. Camb. Philol. Soc.» N.S. 31, 1985, p. 13 ss., da cui riadatto varie osservazioni.

evitare ogni contatto con i libri dell'*Ars*, sfortunati parricidi involontari (Ovidio richiama Edipo e Telegono) che hanno distrutto il loro autore: «fuggili» dice al libro dei *Tristia* il poeta che, infatti, ha evitato nella sua nuova opera qualsiasi commistione col genere della lieta elegia erotica. Più sorprendente è il contatto tra il nuovo arrivato e i quindici rotoli delle *Metamorfosi*: c'è un messaggio per loro (v. 119 s. *his mando dicas*): *inter mutata referri / fortunae vultum corpora posse meae*. Ecco una nuova trasformazione per il libro delle *Metamorfosi* (*mutata... corpora* assicura la sovrapposizione con *mutatae... formae* del v. 117): guardando i libri come testi, si tratta anzi propriamente di un'aggiunta. Dato il programma cronologico di Ovidio (*ad mea perpetuum deducite tempora carmen*) sappiamo anche a cosa questa aggiunta deve riattaccarsi: può solo stare in fondo, là dove il poeta, arrivato al *tempus* in cui l'opera fu scritta, pronosticava al suo nome incontrastabile fortuna. Nella visuale del poeta dei *Tristia*, le *Metamorfosi*, e le metamorfosi, non sono finite: un nuovo epilogo, deprimente e tristificante, sarà continuazione necessaria, come se il testo dei *Tristia* dovesse rileggere in propria chiave l'altro testo già compiuto.

Nuovi testi rileggono i loro predecessori; l'immagine straordinaria dei volumi che dialogano chiusi nel loro bauletto ci offre forse l'estremo esempio dell'immaginazione intertestuale di Ovidio. Ma la tristificazione delle *Metamorfosi* continua nell'elegia I 7. Ovidio racconta come, prima di partire, bruciò un testo del suo poema: ma l'opera, a quanto pare, sopravvive e circola, confermando così il sigillo che la vuole imperitura e resistente anche al fuoco (*met.* 15,871 *...nec ignis...*). Occorre perciò una nuova testimonianza, che il testo dei *Tristia* trasmette perché sia iscritta a fronte del testo delle *Metamorfosi* (1, 7, 33 ss.):

hos quoque sex versus, in prima fronte libelli
si praeponendos esse putabis, habe:
«orba parente suo quicumque volumina tangis, 35
his saltem vestra detur in Vrbe locus.
quoque magis faveas, non haec sunt edita ab ipso,
sed quasi de domini funere rapta sui.
quicquid in his igitur vitii rude carmen habebit,
emendaturus, si licuisset, erat.» 40

All'idea di un nuovo epilogo succede così la concreta proposta di una nuova protasi: sei versi, che già nel loro metro elegiaco

(ormai concepito da Ovidio come melanconica zoppia) denunceranno il triste cambiamento. (Ironicamente, sommandoli al vecchio proemio, le *Metamorfosi* avrebbero finalmente una protasi di accettabile lunghezza: dieci versi, come l'*Odissea*, invece di quattro soli.) Il nuovo innesto produce fortissimi anticorpi. Adesso la stessa opera che si destinava orgogliosamente a essere letta in ogni luogo toccato dal nome di Roma (15, 871) chiede umilmente di trovare, almeno lei, ospitalità a Roma, secondo un percorso centripeto inverso a quello già delineato. Il *perpetuum carmen* che chiudeva nel suo giro perfetto tutte le storie, dal caos al presente, è ora un *rude carmen*: come *rudis* era la mole del caos (*met.* 1,7) da cui Ovidio comincia a tessere il suo ordine; come *rudis et sine imagine*, amorfa, era la terra al principio (*met.* 1,87)⁴⁰. Soprattutto, la promessa di immortalità dell'epilogo – *vivam* – si trova ora iscritta in una realtà funerea: la voce delle orfane *Metamorfosi* arriva *de domini funere*. Le *Metamorfosi* sono ora, con stretta economia di tocchi, riscritte: come se il nuovo testo dei *Tristia*, oltre che parlare di sé stesso, dovesse anche riformare il suo predecessore.

I complicati rapporti tra i *Tristia* e i precedenti poetici ovidiani non sono materia adatta a una trattazione cursoria. Tutto questo ci interessa solo indirettamente: come spia di una poetica che rimane, sorprendentemente, interna all'immaginario che già Ovidio si era creato. Proprio ora che una frattura irrimediabile attraversa la vita del poeta, continuità delle storie e continuazione dei testi si affacciano ancora più esplicitamente nella sua poetica. L'annessione depressiva delle *Metamorfosi* ai *Tristia* presuppone, è ormai chiaro, una intensa sensibilità per quelle zone morte che si creano nel contatto fra i testi: testi classicamente chiusi e delimitati, da parere incomunicabili, possono se accortamente combinati aprire nuovi passaggi di senso. È cosa evidente che questa sensibilità gioca un ruolo nella poetica delle *Metamorfosi* dei *Fasti* o delle *Heroides*, là dove le storie già narrate si ripropongono in combinazioni inattese, o dove la consapevolezza di una testualità anteriore dà nuove connotazioni al singolo riquadro. Non c'è ragione che Ovidio arresti questa rete di contatti al limite delle sue stesse opere, ora che ha

40. Nel contesto del proemio la connotazione «raffinato, polito» a cui ora si oppone *rude* era sostenuta da *deducite* (cfr. E.J. Kenney, «Proc. Camb. Philol. Soc.» N.S. 22, 1976, p. 51 s.; C.D. Gilbert, «Class. Quart.» N.S. 6, 1976, p. 111 s.).

scritto tanto da trovare nella propria opera un sontuoso mondo di testi che aspettano di essere attraversati e riconnessi. Ora si apre per lui il più malinconico dei viaggi intertestuali, il cammino retrogrado di chi ripercorre i suoi scritti alla luce dell'infelicità presente, e vede la tristezza degli esiti come l'ultima metamorfosi da raccontare.

Rivista semestrale

Direttore: *Gian Biagio Conte*. Condirettore: *Maurizio Bettini*.
Comitato scientifico: *Alessandro Barchiesi, Alberto Borghini, Mario Labate, Alessandro Perutelli, Luigi Enrico Rossi, Charles Segal, Marco Fantuzzi* (segretario di redazione).

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

Abbonamento annuo (1986): Italia L. 45.000; estero L. 60.000. Un fascicolo: Italia L. 24.000, estero L. 32.000.

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

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

Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici

16



1986
Giardini editori e stampatori
in Pisa