KEPOS

Semestrale di letteratura italiana

Num. 2/2018 (Anno I)

Attraverso le *aetates* ovidiane, percorsi

a cura di
Antonello Fabio Caterino
Francesca Favaro
Vanessa Iacoacci
Alessia Marini

Ururi
Al Segno di Fileta
MMXIX

Al Segno di
Fileta editore in
Ururi (CB)

www.keposrivista.it

ISSN 2611-6685, ANCE E247635

This is this a peer reviewed journal

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
Per leggere una copia della licenza visita il sito web
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ o spedisci una lettera a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Kepos – Semestrale di letteratura italiana

Direttori:

Antonello Fabio Caterino (Università degli Studi del Molise), Francesca Favaro (Università degli Studi di Padova)

Comitato scientifico:

Giovanna Battaglino (Università degli Studi di Salerno), Luca Beltrami (Università degli Studi di Genova), Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova), Francesca Bianco (Università degli Studi di Padova), Marcello Bolpagni (Univerzita Palackého v Olomouci), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma "Tor Vergata"), Lorenzo Braccesi (Università degli Studi di Padova) (Università degli Studi di Padova), Eleonora Cavallini (Università di Bologna), Mario Cianfoni (Sapienza – Università di Roma), Silvia Corelli (Sapienza – Università di Roma), Maria Di Maro (Università degli Studi di Bari), Davide Di Poce (Sapienza – Università di Roma), Wafaa El Beih (Helwan University), Marco Faini, Fabio Finotti (Università degli Studi di Trieste), Elisiana Fratocchi (Sapienza – Università di Roma), Marco Danilee Limongelli (University of Kyoto), Giuseppe Lozza (Università degli Studi di Milano), Quinto Marini (Università degli Studi di Genova), Nikica Mihaljevic (Sveučilište u Splitu), Antonio Montefusco (Università Ca' Foscari), Salvatore Puggioni (Università degli Studi di Padova), Daniel Raffini (Sapienza – Università di Roma), Mario Andrea Rigoni (Università degli Studi di Padova), Cristiano Rocchio (Eberhard Karls Universität Tübingen), Enrica Salvaneschi (Università degli Studi di Genova), Mauro Sarnelli (Università degli Studi di Sassari), Jiří Špička (Univerzita Palackého v Olomouci), Barbara Tonzar (Univerzita Palackého v Olomouci), Simone Turco (Università degli Studi di Genova), Gianni Venturi (Università degli Studi di Firenze), Stefano Verdino (Università degli Studi di Genova), Claudia Zavaglini (Univerzita Palackého v Olomouci).

Comitato di lettura:

Stella Maria Castellaneta (Università degli Studi di Bari), Daniela De Liso (Università di Napoli "Federico II"), Grazia Distaso (Università degli Studi di Bari), Maria Cristina Di Cioccio (Università degli Studi "G. d'Annunzio"), Enrico De Luca (Università della Calabria), Fabrizio Foligno (Università di Pisa), Matteo

Navone (Università degli Studi di Genova), Giulio Osto (Facoltà Teologica del triveneto), Thomas Persico (Università degli Studi di Bergamo), Girolamo Rodda (Università degli Studi di Genova).

Comitato redazionale:

Gaia Benzi (Istituto Italiano per gli Studi Storici), Elena Bilancia (Università di Napoli "Federico II"), Alessandro Carlomusto (Sapienza – Università di Roma), Valentina Caruso (Università di Napoli "Federico II"), Stefano Di Pino (Sapienza – Università di Roma), Vanessa Iacoacci (Sapienza – Università di Roma, responsabile di redazione), Sara Parisi (University of Strathclyde), Abdelhaleem Solaiman (Helwan University), Carlotta Susca (Università degli Studi di Bari), Stefano Tieri (Università degli Studi "G. d'Annunzio), Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari), Nicole Volta (Sapienza – Università di Roma), Vincenzo Vozza (Università degli Studi di Padova)

Ufficio Stampa:

Davide Di Poce (Sapienza – Università di Roma), Elisiana Fratocchi (Sapienza – Università di Roma, responsabile), Vanessa Iacoacci (Sapienza – Università di Roma).

Supporto informatico:

Alessia Marini (Università degli Studi di Siena).

Col patrocinio della società Dante Alighieri, comitato di Bergamo e del dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo" (DIRAAS), Università degli Studi di Genova.

Indice

EDITORIALE 6

ANTONELLO FABIO CATERINO - FRANCESCA FAVARO, ***Attraverso le* aetates *ovidiane, percorsi*** 7

SAGGI 9

GIOVANNA BATTAGLINO, **Notula *relativa al bifrontismo della* fortuna *ovidiana in Leopardi: tra 'rimembranze' ovidiane e critiche* contra Ovidium** ... 10

DALILA D'ALFONSO, ***Dal* Papilio Feralis *all'*Acherontia Atropos. *Una farfalla ovidiana in volo nel Novecento Italiano*** 32

GABRIELE D'ANGELI, ***Filemone e Bauci nel* Faust. *La riscrittura del mito ovidiano come rovesciamento goethiano*** 69

ALESSANDRA DI MEGLIO, **Notulae *di lettura: echi ovidiani ne* Il piacere *di d'Annunzio*** 81

CHIARA FERRARA, ***«Addivintari àrbolo». Il modello ovidiano nella metamorfosi di Minica Olivieri*** 99

ILARIA OTTRIA, ***Tra* imitatio *ed* aemulatio*: Dante, Ovidio e il canone degli* auctores** 117

PAOLA PIZII, ***Ovidio e la metamorfosi della Poesia ne* L'anguilla *di Montale*** 154

PAOLO PIZZIMENTO, ***La vetula la 'balba': l'agone della metamorfosi tra Dante e la* traditio *ovidiana*** 171

VINCENZO VOZZA, **L'Epitome *delle* Metamorfosi *di Ovidio di Francesco Negri (1542). Esercizi comparativi e intertestuali sul mito cosmogonico* (Met., *vv. 5-81)*** 184

VARIA 242

ANTONELLO FABIO CATERINO, ***"Digital shame", ovvero quando per un'illogica vergogna si è costretti a trattare con sospetto un'intera metodologia*** 243

ELEONORA CAVALLINI, FRANCESCA FAVARO, ***Una favola del XXI secolo*** 246

ANDREA PANICO, ***Goffredo Parise: Il ragazzo morto e le comete*** 257

RECENSIONI 270

VANESSA IACOACCI, ***Recensione al volume Angelica PALLI,* Elsa*, a cura di Francesca FAVARO, Padova, Padova University Press, 2017*** 271

EDITORIALE

ANTONELLO FABIO CATERINO - FRANCESCA FAVARO,
Attraverso le **aetates** *ovidiane, percorsi*

Quando Bernini ultimò di scolpire – attorno al 1625 – i suoi *Apollo e Dafne*, qualcosa di già chiaro nel pensiero di antico regime divenne davvero evidente: Ovidio era stato il grande progenitore dell'immaginario figurativo occidentale. I miti, gli amori, le metamorfosi, le passioni, il *pathos* codificato dal più celebre cittadino di Sulmona riecheggia infatti nelle massime opere d'arte della nostra tradizione. L'aura di Ovidio fu quindi massimamente catalizzata da pittura e scultura, che sui racconti del poeta latino fondarono un codice culturale imprescindibile, destinato a imprimersi nella mente di generazioni e generazioni. Nessuno poteva resistere al fascino del *Narciso* di Caravaggio: come questi si paralizzò ipnotizzato dalla sua stessa bellezza riflessa, anche lo spettatore della notissima tela rimane immobile di fronte al pregio dell'interpretazione (oltre che del mito in sé). Possiamo dunque parlare di un Ovidio 'mediatico': ben prima che le televisioni e i *social network* s'imponessero, condizionando fatalmente il gusto degli utenti, Ovidio era stato eletto a custode del bello, a emblema di ricchezza stilistica e seduzione narrativa.

E se l'arte non rimase sorda al canto ovidiano, le letterature moderne – *in primis* quella italiana, naturale estensione della letteratura latina – fecero a gara per contendersi la sua eredità. Ricordiamo, ad esempio, la poderosa opera di Giovanni Andrea dell'Anguillara, che riadattò in ottava rima le *Metamorfosi*, dando così modo ai cultori della poesia *non latinantes* di attingere a piene mani dal poema. Ma ricordiamo anche – con un 'salto' di secoli che coinvolge anche i generi e che vuole alludere alla varietà e vastità, infinitamente moltiplicantisi, dell'influsso ovidiano – l'amore tra Gina Filotti e Mariolino della Bruciata, portato sulla scena nell'indimenticabile film *Don Camillo* del 1952: dalla vicenda dei due giovani, appartenenti a famiglie rivali, che iniziano a conoscersi, bambini, approfittando di una crepa nel muro eretto a separare le rispettive proprietà, emergono chiari i rimandi alla storia di Piramo e Tisbe, seppur mediati dall'influsso shakespeariano (il racconto di Guareschi da cui l'episodio è tratto s'intitola infatti *Giulietta e Romeo*; venne edito in due parti, per la prima volta, nell'ottobre del 1947, presso numeri 42 e 43 del settimanale «Candido»).

Passato, presente, futuro: il concetto di classicità è perennemente vestito

dell’estetica ovidiana. Da qui, questo numero vorrebbe dunque partire.

SAGGI

GIOVANNA BATTAGLINO, **Notula *relativa al bifrontismo della* fortuna o*vidiana in Leopardi: tra 'rimembranze' ovidiane e critiche* contra Ovidium**

Ovidio come modello o come *fons*.

Nella produzione leopardiana riecheggiano, talvolta, 'ricordanze' ovidiane, esplicite o implicite. Ovidio fu, ad esempio, uno degli autori tradotti da Leopardi nella sua gioventù; egli tradusse, ad esempio, l'ottava elegia del I libro dei *Tristia*[1] (la settima[2] nell'edizione da lui consultata), «fatta a richiesta del signor don Nicola Foschi ed a lui mandata in Ancona, 1810»[3].

In alcuni casi, è Leopardi stesso ad indicare Ovidio quale suo modello. Un caso

---

[1] Su questo punto ed, in particolare, in merito alle caratteristiche di suddetta traduzione, si rimanda al lavoro di Galvagno (2016).

[2] Leopardi (1810).

[3] Quella elaborata da Leopardi è una traduzione 'poetica' dell'ottava elegia del I libro dei Tristia, articolata in terzine e caratterizzata da un sistema rimico (ABA, CDC, EFE...), rispettosa del testo latino: «Rivolgeranno omai dal mare il corso / I rapidi torrenti, e i fiumi celeri / Degli alti monti torneran sul dorso; // Pei celesti sentieri, e luminosi, / Indietro il cocchio sfolgorante, e lucido / I destrieri trarran fieri, e spumosi. // Splender vedrassi il suolo sfavillante / Per l'auree stelle, ed il tagliente vomere / L'eccelso fenderà ciel fiammeggiante. // Il fuoco produrrà l'oceano altero, / Dalla fiamma uscirà l'onda scorrevole, / Sconvolgerassi alfine il mondo intero. // Esser tutto potrà questo io predico / Poiché ingannommi, e aiuto nega a un misero / Inumano, e crudel l'infido amico. // Dunque in cotanta obblivion sepolto / Il mio nome sarà che sdegni, o barbaro / Rimirar d'un afflitto il mesto volto? // Empio calpesti, ed amicizia, e fede, / E dal tuo cuor con fiero immoto ciglio / Scacci di fedeltà la sacra sede. // Veder temesti, e confortar pietoso / Di un amico il dolor nè finte lacrime / A consolar versasti il cuor doglioso. // Né mi dicesti addio, l'ultima voce / Del Popol non seguisti, e i mesti gemiti / Sprezzar potesti in volto aspro, e feroce? // Fiero sdegnasti da un amico oppresso / Di pace in segno, e d'amistà ricevere / Nel funesto abbandon l'estremo amplesso. // Molti gemere io viddi, e tu frattanto / Caro al cuor mio per lungo amor sorridere / Potrai crudele di un compagno al pianto? // Tu schernirmi potrai cui nulla ignoto / Fu mai dell'opre mie? di tutto immemore / Rimirarmi tu puoi con ciglio immoto? // Forse sol di Quirin fra l'alte mura / Tu cognito mi fosti, o l'onde avvolsero / Di fedeltà le leggi, e di natura? // Nò vita non ti diè Roma guerriera, / Ma i duri scogli dell'incolta Scizia / Per gl'infecondi boschi ombrosa, e nera. // Se il cuor di sasso avesti, e tigre atroce / Allattato ti avesse, entro del Caucaso / Sì crudel non saresti, e sì feroce. // Ma poichè tu serbarmi, e fede, e amore / Finor sdegnasti, e d'amistade i vincoli / Sciolser d'un infedel compagno il cuore, // Fa che tua colpa io ponga in cupo obblìo / E sull'armoniosa amica cetera / Fa che a lodarti impieghi il canto mio».

paradigmatico è *naturaliter* rappresentato da *L'ultimo canto di Saffo* (1822)[4], nella cui *Premessa* Leopardi stesso individua nella quindicesima delle *Heroides* ovidiane il *fons* per la propria canzone[5]: «Il fondamento di questa Canzone sono i versi che Ovidio scrive in persona di Saffo epist. 15 v. 31 segg. *Si mihi difficilis formam natura negavit* etc»[6].

Altrove è stato possibile rintracciare connessioni testuali con le *Metamorfosi* ovidiane. Ad esempio, in un recente studio Sandrini[7] ha mostrato la presenza nella canzone *Alla primavera, o delle favole antiche* (1822)[8] di numerosi, precisi riscontri testuali dalle *Metamorfosi* di Ovidio, sia dal latino che dal volgarizzamento cinquecentesco di Giovanni Andrea dell'Anguillara[9]. Parimenti, risonanze di suddetto volgarizzamento delle *Metamorfosi* riecheggiano anche nel frammento leopardiano *Odi, Melisso* (1819), in particolare per quanto concerne l'immagine della luna che, nel 'paradossale' sogno di Melisso, cade dal cielo[10].

Ovidio è, inoltre, citato in qualità di *fons* erudito nella *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MCCCXI*, opera scritta a soli 15 anni, ma che rivela una certa profondità di pensiero scientifico, 'suffragato' da una ricca congerie di fonti classiche, fra le quali sembra assumere un particolare rilievo proprio Ovidio. Il trattatello si apre con la citazione di un *excerptum* dei *Fasti* ovidiani (Ovid., *Fast*. I 297-306[11]). Nell'introduzione, seguono altre due brevi citazioni, mutuate dalle *Metamorfosi*, rispettivamente dall'ultimo libro (XV 147-149[12]) e dal primo (I 83-86[13]),

---

[4] Si tratta di un caso paradigmatico, giacché il *fons* è esplicitato dall'autore stesso. L'individuazione del *fons* ovidiano è, per certi versi, scontata, dal momento che la quindicesima delle *Heroides* rappresentava sostanzialmente l'unica fonte antica concernente il rapporto Saffo-Faone. Pur tuttavia, la scelta è anche, contestualmente, singolare, dal momento che – come si mostrerà *infra*, nel presente contributo – Leopardi non fa mai mistero della sua scarsa 'simpatia' per Ovidio.

[5] Su questo punto, si veda il recente contributo di Neppi (2016).

[6] Per il testo leopardiano, mi avvalgo delle digitalizzazioni rese disponibili da Bibliotecaitaliana,con relativa indicazione del link di riferimento nei riferimenti bibliografici.

[7] Sandrini (2010).

[8] In Leopardi (1835).

[9] Dell'Anguillara (1572). Che Leopardi conoscesse il volgarizzamento cinquecentesco delle *Metamorfosi* a cura di Giovanni dell'Anguillara è cosa certa: lo studioso è citato esplicitamente una volta nello *Zibaldone* (*Zib.* 4201: «Volere per μέλλειν. Anguillara, Metam. I. 4. st. 105 (Bologna. 16. Sett. 1826)».

[10] Cfr. Rossi (2015).

[11] Ovid., *Fast.* I 297-306: *felices animae, quibus haec cognoscere primis / inque domos superas scandere cura fuit! / credibile est illos pariter vitiisque locisque / altius humanis exseruisse caput. (300) / non Venus et vinum sublimia pectora fregit / officiumque fori militiaeve labor; / nec levis ambitio perfusaque gloria fuco / magnarumque fames sollicitavit opum. / admovere oculis distantia sidera mentis (305) / aetheraque ingenio subposuere suo.*

[12] Ovid., *Met.* XV 147-149: *astra, iuvat terris et inerti sede relicta / nube vehi validique umeris insistere Atlantis.*

[13] Ovid., *Met.* I 83-86: *finxit in effigiem moderantum cuncta deorum, / pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre (85) / iussit et erectos ad sidera tollere vultus.*

quasi a segnalare che la tematica in oggetto – la possibilità data agli uomini di contemplare ed 'interpretare' il cielo – creasse nel poema ovidiano una sorta di effetto di *Ringkomposition*. Probabilmente, la cospicua presenza dei riferimenti ovidiani nel trattatello non è dovuta solo al fatto che Ovidio fu tra coloro che, come Lucrezio, Orazio, Virgilio, Manilio, Lucano, Claudiano «ne han parlato [*scil.* dell'astronomia] come di una scienza poco meno che divina[14]»; infatti, il poeta aggiunge che «non mancò chi dicesse, che gli occhi sono stati dati all'uomo a cagione dell'Astronomia, al che forse fe' allusione Ovidio[15]», ravvisando, dunque, nella poesia ovidiana una particolare valorizzazione di quella che per gli antichi era una vera e propria 'scienza'.

Ed ancora, per quanto riguarda la sua falsa 'traduzione' dal greco del mai esistito *Inno a Nettuno d'incerto autore*[16], i versi ovidiani (*Met.* XI 207-210[17]) costituiscono la prima delle numerose fonti classiche citate nelle *Note* che ironicamente corredano suddetta falsa traduzione. Si consideri, infine, che col riferimento ad Ovidio – e precisamente con allusione alla decima elegia del V libro dei *Tristia* – si chiude l'edizione bolognese delle *Canzoni* del 1824[18].

Leopardi, lettore critico di Ovidio – *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica.*

Il discorso sin qui condotto mostra come non si possa negare il fatto che le 'rimembranze' ovidiane siano abbastanza frequenti e rilevanti. Ciononostante,

---

[14] A séguito di questa asserzione, Leopardi cita (fra tutti gli autori latini elencati) solo Ovid., *Met.*, XV 147-149: *iuvat ire per alta / astra, iuvat terris et inerti sede relicta / nube vehi validique umeris insistere Atlantis*.

[15] Leopardi ravvisa tale allusione in Ovid., *Met.* I 83-86: *finxit in effigiem moderantum cuncta deorum, / pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre (85) / iussit et erectos ad sidera tollere vultus.*

[16] Leopardi (1816). *L'Inno a Nettuno d'incerto autore* è, in realtà, un falso (redatto ad un anno di distanza dalla traduzione della pseudo-omerica *Batracomiomachia*), sebbene Leopardi presenti al pubblico l'opera come una traduzione di un antico inno mitologico greco. Il volgarizzamento è, peraltro, accompagnato da un avvertimento – dal sapore ironico-parodico – e da un ampio apparato di note, che ospita una ricca congerie di citazioni classiche, la prima delle quali è proprio quella ovidiana. Si tratta, come scrive la Centenari (2014, 1), del «primo testo poetico originale dato alle stampe da Leopardi».

[17] *'non inpune feres' rector maris inquit, et omnes/ inclinavit aquas ad avarae litora Troiae /inque freti formam terras conplevit opesque / abstulit agricolis et fluctibus obruit agros.*

[18] Leopardi (1824): «Lettor mio bello, (è qui nessuno o parlo al vento?) se mai non ti fossi curato de' miei consigli, e t'avesse dato il cuore di venirmi dietro, sappi ch'io sono stufo morto di fare, come ho detto da principio, alle pugna; e la licenza ch'io t'ho domandata per una volta sola, intendo che già m'abbia servito. E però *hic caestur, artemque repono.* Per l'avvenire, in caso che mi querelino d'impurità di lingua e che abbiano tanta ragione con quanta potranno incolpare i luoghi notati di sopra e gli altri della stessa data, verrò cantando quei famosi versi che Ovidio compose quanto in Bulgaria gli era dato del barbaro a conto della lingua».

Leopardi non può certo definirsi come un ammiratore di Ovidio, come si evince da più parti della sua opera. Sembra, dunque, che il giudizio critico su Ovidio che egli attribuisce a Bracciolini, nel settantaquattresimo componimento della *Crestomazia della poesia italiana* (1828)[19], incarni e rispecchi il proprio personale punto di vista: «Ovidio al suo giudizio è negligente».

Leopardi si sofferma soprattutto sulla capacità descrittiva delle *Metamorfosi* ovidiane, che egli non pare apprezzare molto, specie se confrontata con l'attitudine descrittiva mostrata da Virgilio e da Dante. Nel mentre Leopardi individua quella caratteristica che diede fama alle *Metamorfosi*, tanto da renderle anche fonte di ispirazione per le arti figurative – vale a dire la capacità immaginifica, la potenza ecfrastica –, rende anche tale caratteristica oggetto di aspra critica, perché ravvisa in essa un *quid* di innaturalezza ed artificiosità.

Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818)[20], com'è risaputo, Leopardi s'inserisce nel dibattito fra classicisti e romantici[21], a séguito dell'articolo di Madame de Staël[22], schierandosi apertamente dalla parte dei classicisti e confutando le varie teorie romantiche, dopo averle passate in rassegna[23]. Leopardi affronta anche il problema della mimesi della natura, rispetto alla quale il comportamento letterario di Antichi e Romantici è massimamente differente: i primi si sentivano parte integrante della natura e, in virtù di questa sorta di osmosi panica, si approcciavano ad essa in modo, appunto, 'naturale'; i secondi, invece, la guardano con distacco, come se la natura sia qualcosa di inattingibile e di estraneo. Per Leopardi, il poeta – il cui compito è, in definitiva, quello di essere «artefice di illusioni» – non può che «imitar la natura», azione che egli definisce come «ufficio della poesia» (così come il «fine» della poesia è «dilettare»)[24]. Tale mimesi della natura va, però, condotta secondo precise norme ed, in particolare,

---

[19] Leopardi (1828); in merito alla *Crestomazia*, cfr. Santini (1940).

[20] Leopardi (1818).

[21] Per alcune riflessioni sulla figura di Leopardi tra cultura classica e cultura romantica, cfr. Knapp (2010).

[22] de Staël (1816).

[23] Hermann (1940).

[24] Cfr. quanto Leopardi scrive nel *Discorso* III: «Ma per recare in poco quello che fin qui s'è disputato largamente, abbiamo veduto come s'ingannino coloro i quali negando che le illusioni poetiche antiche possano stare colla scienza presente, non pare che avvertano che il poeta già da tempi remotissimi non inganna l'intelletto, ma solamente la immaginazione degli uomini; la quale potendo egli anche oggidì, mantenuta l'osservanza del verisimile e gli altri dovuti rispetti, ingannare nel modo che vuole, dee scegliere le illusioni meglio conducenti al diletto derivato dalla imitazione della natura, ch'è il fine della poesia; di maniera che non essendo la natura cambiata da quella ch'era anticamente, anzi non potendo variare, seguita che la poesia la quale è imitatrice della natura, sia parimente invariabile, e non si possa la poesia nostra ne' suoi caratteri principali differenziare dall'antica, atteso eziandio sommamente che la natura, come non è variata, così né anche ha perduto quella immensa e divina facoltà di dilettare chiunque la contempli da spettatore naturale, cioè primitivo, nel quale stato ci ritorna il poeta artefice d'illusioni».

secondo il principio della «naturalezza». Secondo Leopardi, Ovidio, pur essendo riuscito ad imitare la natura componendo dei veri e propri «quadri» di grande vivacità, tuttavia «imitò la natura con poca naturalezza»:

> «***Imperocché non basta ch'il poeta imiti essa natura, ma si ricerca eziandio che la imiti con naturalezza****; o più tosto non imita veramente la natura chi non la imita con naturalezza. Anche il Marini imitò la natura, anche i seguaci del Marini, anche i più barbari poetastri del seicento; e* ***per proporre un esempio determinato e piano, imitò la natura Ovidio; chi ne dubita? e le imitazioni sue paiono quadri, paiono cose vive e vere. Ma in che modo la imitò? Mostrando prima una parte e poi un'altra e dopo un'altra, disegnando colorando ritoccando, lasciando vedere molto agevolmente e chiaramente com'egli facea colle parole quella cosa difficile e non ordinaria né propria di esse, ch'è il dipingere****, manifestando l'arte e la diligenza e il proposito, che scoperto, fa tanto guasto;* ***brevemente imitò la natura con poca naturalezza****, parte per quel tristissimo vizio della intemperanza, parte perché non seppe far molto con poco, né sarebbe evidente se non fosse lungo e minuto.* ***Con questa non efficacia ma pertinacia finalmente viene a capo di farci vedere e sentire e toccare, e forse talvolta meglio che non fanno Omero e Virgilio e Dante. Contuttociò qual uomo savio antepone Ovidio a questi poeti? anzi chi non lo pospone di lungo tratto? Chi non lo pospone a Dante? il quale è giusto il contrario d'Ovidio, in quanto con due pennellate vi fa una figura spiccatissima****, così franco e bellamente trascurato che appena pare che si serva delle parole ad altro che a raccontare o a simili usi ordinari,* ***mentreché dipinge superbamente, e il suo poema è pieno d'immagini vivacissime, ma figurate con quella naturalezza della quale Ovidio scarseggiando, sazia in poco d'ora, e non ostante la molta evidenza, non diletta più che tanto****, perché non è bene imitato quello ch'è imitato con poca naturalezza, e l'affettazione disgusta, e la maraviglia è molto minore.*»

Leopardi paragona esplicitamente i versi ovidiani all'arte pittorica, il che parrebbe, a primo acchito, configurarsi come un paragone più che lusinghiero, che richiama inevitabilmente alla nostra mente il concetto di ἐνάργεια/*evidentia*, quella 'capacità' – tanto importante nel mondo antico – *quo tota rerum imago quodam modo verbis depingitur*[25] (Quint., *Instit. orat.* VIII 3, 63). Le parole ovidiane sono pluri-sensoriali, giacché non fanno solo 'vedere' – ma anche 'sentire' e 'toccare' – ciò che poetizzano. Pur tuttavia, secondo Leopardi i versi ovidiani, benché vividi

[25] «...grazie alla quale, in un certo senso, si dipinge con le parole un'immagine completa della realtà» (la traduzione ivi proposta è mia). L'ἐνάργεια/*evidentia* è concetto che trova una sua formalizzazione teoria nei trattati di retorica di epoca imperiale, nei quali viene anche designata con i termini di ὑποτύπωσις (cfr. Quint., *Instit. Or.* IX 2, 40-41), διατύπωσις (Plut., *De gloria Athen.* 347 C), *demonstratio/illustratio/repraesentatio* (cfr. *Rhet. Her.* IV 68; Quint., *Instit. Or.* VI 2, 32 e VIII 3 61 ss.). Ma per i poeti antichi la capacità di 'visualizzazione' era un tratto distintivo della poesia sin dai suoi primordi (e lo è, pertanto, ancor prima di diventare principio stilistico-retorico formalizzato). Non a caso, nei trattati retorici il concetto di ἐνάργεια si legherà in modo particolare all'ἔκφρασις, che finisce per configurarsi come la massima prova stilistica per il retore. In merito al concetto di ἐνάργεια si rimanda (*e.g.*) ai lavori di Zanker (1981) e Monieri (1998).

e caratterizzati da un proliferare di immagini, proprio per via del loro indulgere in minuzie e particolari che consentono di visualizzare le parole (aspetto che Leopardi sintetizza con il termine «pertinacia»[26], che, a sua volta, richiama il termine «intemperanza»), risultavano sostanzialmente artefatti, privi di quella *simplicĭtas* che dovrebbe scaturire dalla reale imitazione della natura. Ovidio appare, piuttosto, come poeta verboso, ma non efficace; per questo, Leopardi gli preferisce Omero e Virgilio fra i poeti antichi, Dante fra i poeti della letteratura italiana, ritenendo universalmente condivisibile questo giudizio critico: «contuttociò qual uomo savio antepone Ovidio a questi poeti?».

La connessione semplicità–naturalezza è ripresa ed approfondita nello *Zibaldone*[27], in particolare in un passaggio (*Zib.* 1412-1414) nel quale Leopardi rimanda alle argomentazioni del *Discorso*:

> *«La semplicità è bella, perché spessissimo non è altro che naturalezza; cioè si chiama semplice una cosa, non perch'ella sia astrattamente e per se medesima semplice, ma solo perché è naturale, non affettata, non artifiziata, semplice in quanto agli uomini, non a se stessa, e alla natura ec.* ***Per queste, e non per altre ragioni, la semplicità forma parte essenziale, e carattere del buon gusto, e sebbene gli uomini se ne possono allontanare, certo però vi tornano, cioè tornano alla natura, la quale nelle cose essenziali è immutabile. Perciò le poesie o scritture greche saranno sempre belle, non riguardo al bello in se stesso, ma riguardo alla semplicità e naturalezza loro.*** *ec. E quei tempi e quei paesi e quegli uomini che non le hanno apprezzate, o le hanno disprezzate, si chiamano e furono di cattivo gusto, non perché non conoscessero ec. le leggi eterne e necessarie del bello (come si dice), le quali non esistono, ma perché, a forza di assuefazioni ec. corrotte, cioè non naturali, e quindi non proprie, non convenienti all'uomo, si erano ridotti a non conoscere o misconoscere, e non sentir la natura, che è veramente o può dirsi eterna. E però ripugnavano al gusto che solo può durare, ed essere universale negli uomini, perché solo ha il suo fondamento nella realtà delle cose quali sono; e il loro gusto, non potendo né piacere a tutti, né per lungo tempo, era falso in quanto a questo, non in quanto a se. Così dico delle pitture, statue, architetture greche. Così della letteratura italiana, la quale intanto è universalmente preferita, malgrado le diversità de' gusti ec. in quanto, non il bello, ma la natura è universale, e la letteratura italiana è la più conforme alla natura. E perciò, e non riguardo al bello indipendente, si considerano e sono modelli di buon gusto le letterature ec. antiche, siccome più prossime, anche materialmente alla natura, e quindi più semplici. ec.* ***Quell'inaffettato, quel dipingere al vivo le cose o i sentimenti, le passioni ec. e far grandissimo effetto quasi non volendo, è bellezza eterna, perch'è naturale, ed è il solo vero modo d'imitar la natura, giacché si può male imitar la natura, anche imitandola vivissimamente, e l'imitazione la più esatta può essere anzi è per lo più la meno naturale, e quindi meno imitazione. V. il mio Discorso sui romantici dove si parla di Ovidio****».*

L'incipit di questa ampia pericope dello *Zibaldone* è molto chiara: il concetto di

---

[26] Questo concetto è ripreso anche nello *Zibaldone*: è proprio con il giudizio «l'arte di Ovidio di metter le cose sotto gli occhi, non si chiama efficacia, ma pertinacia» (*Zib.* 12) che si apre la lunga serie di riferimenti espliciti ad Ovidio nello *Zibaldone*.

[27] Leopardi (1817-1832).

«semplicità» è abbinato al concetto di «naturalezza», con cui di fatto viene a coincidere. Tali concetti sono ripresi e chiariti dal successivo *trikolon* in *climax* «naturale, non affettata, non artifiziata». La semplicità concerne il «gusto» e, pertanto, non può non riguardare anche la produzione poetica, che pure risponde ad un suo gusto, ad una sua estetica. Il giudizio leopardiano è netto e non lascia alternative: una poesia può descrivere, ma deve farlo «quasi non volendo», poiché solo in questo modo l'*imitatio-descriptio* sarà 'naturale' e non pedante. Ma si può «male imitar la natura, anche imitandola vivissimamente»: è proprio questo il caso delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Per ritornare al *Discorso*, mi sembra particolarmente significativo anche, nella parte incipitaria dell'*excerptum* in esame, il paragone implicito con Marino e i marinisti, «barbari poetastri del Seicento». La poetica barocca è, notoriamente, una poetica anti-classicista, che si propone non già di imitare semplicemente la natura, ma addirittura di ri-crearla, al fine di stupire il lettore. Tale obiettivo – giacché «è del poeta il fin la meraviglia»[28] , come scrive Marino nei versi satirici della *Murtoleide* – si traduce in un grande sperimentalismo di generi e temi e nel «poetare col rampino», ripescando i *topoi* retorici, con uso ed ab-uso della metafora e della catacresi. Ne consegue, nella poesia marinista, un proliferare (anche immaginifico) di componimenti l'uno dall'altro, che Leopardi, in qualche modo, associa al proliferare mitico-immaginifico nelle *Metamorfosi* ovidiane. Né, del resto, Leopardi si ingannava, ché davvero vi è un qualcosa di barocco nei molteplici rivoli narrativi delle *Metamorfosi*. In definitiva, le immagini poetiche ovidiane, benché «vivacissime», 'saziano' il lettore solo momentaneamente, né procurano vero diletto, perché, invero, «l'affettazione disgusta, e la maraviglia è molto minore».

Leopardi, lettore critico di Ovidio – *Zibaldone di pensieri*[29].

L'opera nella quale Leopardi si mostra maggiormente (e più diffusamente) critico nei confronti delle *Metamorfosi* di Ovidio – «suo gran poema» (*Zib.* 54) è, senza dubbio, lo *Zibaldone*, nel quale, d'altro canto, prende di mira anche i *Fasti*[30].

---

[28] Marino (1913, ed. Croce), *Versi satirici* VII – *Il poeta e la meraviglia*: «Vuo' dar una mentita per la gola / a qualunque uomo ardisca d'affermare / che il Murtola non sa ben poetare, / e c'ha bisogno di tornare a scuola. / E mi viene una stizza mariola, / quando sento ch'alcun lo vuol biasmare; / perché nessuno fa meravigliare, / come fa egli, in ogni sua parola. / È del poeta il fin la meraviglia / (parlo de l'eccellente e non del goffo): / chi non sa far stupir, vada alla striglia! / Io mai non leggo il *Cavolo* e 'l *Carcioffo*, / che non inarchi per stupor le ciglia, / com'esser possa un uom tanto gaglioffo.»

[29] Gli *excerpta* dello *Zibaldone* oggetto di analisi nel presente contributo sono mutuati dalla digitalizzazione dello *Zibaldone* resa disponibile dal progetto *Biblioteca italiana*. Ma per l'edizione critica annotata si rimanda al lavoro di Pacella (1991).

[30] *Zib.* 54: «**Scrisse però i fasti di Roma ma era opera piuttosto da versificatore che da poeta, trattandosi di narrare le origini, s'io non erro, di quelle cerimonie feste** ec. **in somma non prese**

Nel 'diario intellettuale' leopardiano le critiche *contra Ovidium* muovono sempre *in primis* dalla sua tendenza pittorica (*Zib.* 21):

> ***«Non solamente bisogna che il poeta imiti e dipinga a perfezione la natura, ma anche che la imiti e dipinga con naturalezza, anzi non imita la natura chi non la imita con naturalezza. Però Ovidio che senza naturalezza la dipinge, cioè va tanto dietro a quegli oggetti, che finalmente ce li presenta, e ce li fa anche vedere e toccare e sentire, ma dopo infinito stento suo, (così che a lui bisogna una pagina per farci veder quello che Dante ci fa vedere in una terzina) e con una più tosto pertinacia ch'efficacia****; presto sazia, e inoltre non è molto piacevole, perché non sa nasconder l'arte, e con quel tanto aggirarsi intorno agli oggetti (non solo per una pericolosa intemperanza e incontentabilità, ma anche perché egli senza molti tratti non ci sa subito disegnar la figura, e se non fosse lungo non sarebbe evidente) fa manifesta la diligenza, e* ***la diligenza nei poeti è contraria alla naturalezza. Quello che nei poeti dee parer di vedere, oltre gli oggetti imitati, è una bella negligenza, e questa è quella che vediamo negli antichi, maestri di questa necessarissima e sostanziale arte,*** *questa è quella che vediamo nell'Ariosto, Petrarca ec. questa è quella che pur troppo manca anche ai migliori e classici tra i moderni, questa è quella che col sentimentale e col sistema del Breme, e nelle poesie moderne de' francesi, non si ottiene, e poi non si ottiene; chè questo stesso sentimentale scopre una certa diligenza ec. scopre insomma il poeta che parla ec.* ***In Ovidio si vede in somma che vuol dipingere, e far quello che colle parole è così difficile, mostrar la figura ec. e si vede che ci si mette; in Dante nò****: pare che voglia raccontare e far quello che colle parole è facile ed è l'uso ordinario delle parole, e* ***dipinge squisitamente, e tuttavia non si vede che ci si metta, non indica questa circostanziola e quell'altra****, e alzava la mano e la stringeva e si voltava un tantino e che so io, (come fanno i romantici descrittori, e in genere questi poeti descrittivi francesi o inglesi, così anche prose ec. tanto in voga ultimamente)* ***insomma in lui c'è la negligenza, in Ovidio no[31].»***

Questa ampia pericope dello *Zibaldone* aggiunge un ulteriore elemento, che emerge da un confronto più approfondito con Dante[32]. La vera efficacia si raggiunge anche nella *brevitas*, nella capacità di non disperdere la parola poetica in rivoli ecfrastici. Infatti – dice Leopardi – «a lui [*scil.* ad Ovidio] bisogna una pagina per farci veder quello che Dante ci fa vedere in una terzina». In altre parole, l'ἐνάργεια ha bisogno anche della «negligenza», intesa nel sentire di Leopardi come la capacità di comprendere che la poesia possa trovare terreno fertile solo

---

quei fatti a cantare, ma così, come a trastullarcisi. Del resto la letteratura latina si risentì bene dello stato di Roma colla magniloquenza che, si può dire, aggiunse alle altre proprietà dell'orazione ricevute da' greci, e a qualcune sostituì, qualità tutta propria de' latini...». A dire di Leopardi, in sostanza, i *Fasti* non possono neppure considerarsi come vera opera poetica.

[31] Segue l'auto-citazione di alcuni versi giovanili, articolati in due terzine, che paion essere il tentativo giovanile di compendiare un'immagine poetica in ogni terzina: «Sì come dopo la procella oscura / Canticchiando gli augelli escon del loco / Dove cacciogli il vento (nembo) e la paura; / E il villanel che presso al patrio foco / Sta sospirando il sol, si riconforta (si rasserena) / Sentendo il dolce canto e il dolce gioco». (Cfr. Leopardi 1824b).

[32] Il confronto Ovidio-Dante è elemento alquanto ricorrente nello *Zibaldone*.

nel giusto equilibrio tra *descriptio* e *narratio*, senza indulgere eccessivamente né nei dettagli, né nelle «circostanziole». Si conferma l'idea che l'arte poetica è, classicamente intesa, non come arte dell' 'aggiungere', ma come arte del 'togliere'.

Il problema assume, per Leopardi, varie sfaccettature: come scrive in *Zib.* 57, il vero poeta è colui che lascia lavorare anche la fantasia del lettore e ciò è possibile solo evitando l'enumerazione descrittiva, che è propria, a suo dire, anche dei Romantici, che egli definisce come «i moderni descrittivi sentimentali»:

> «***S'è osservato che è proprietà degli antichi poeti ed artisti il lasciar molto alla fantasia ed al cuore del lettore o spettatore.*** *Questo però non si deve prendere per una proprietà isolata ma per un effetto semplicissimo e naturale e necessario della naturalezza con cui nel descrivere imitare ec. lasciano le minuzie e l'enumerazione delle parti tanto familiare ai moderni descrivendo solo il tutto con disinvoltura, e come chi narra non come chi vuole manifestamente dipingere muovere ec.* ***Nella stessa maniera Ovidio il cui modo di dipingere è l'enumerare (come i moderni descrittivi sentimentali ec.) non lascia quasi niente a fare al lettore, laddove Dante che con due parole desta un'immagine lascia molto a fare alla fantasia,*** *ma dico fare non già faticare, giacché ella spontaneamente concepisce quell'immagine e aggiunge quello che manca ai tratti del poeta che son tali da richiamar quasi necessariamente l'idea del tutto. E così presso gli antichi in ogni genere d'imitazione della natura.*»

La mimesi poetica della natura implica la capacità di restituire, per il tramite delle parole, un'immagine che, al tempo stesso, si 'materializzi' nella mente del lettore, ma lasci anche una porzione della 'costruzione' iconografico-poetica alla sua fantasia. In altre parole, è fondamentale che il poeta sia in grado di cogliere e poetizzare il frutto della propria immaginazione, lasciando spazio anche all'immaginazione del lettore[33]. Si tratta di un equilibrio difficile, superato il cui

[33] L'immaginazione costituisce un nucleo fondante della riflessione poetica leopardiana, tanto più perché egli ritiene che l'uomo moderno, presa coscienza della propria ineliminabile ed ineludibile infelicità, abbia perduto quella spontanea capacità d'immaginazione tipica, invece, dell'animo degli antichi. Si consideri, ad esempio, quanto Leopardi scrive in *Zib.* 725-729: «**La forza creatrice dell'animo appartenente alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi.** Dopo che l'uomo è divenuto stabilmente infelice, e, che peggio è, l'ha conosciuto, e così ha realizzata e confermata la sua infelicità; inoltre dopo ch'egli ha conosciuto se stesso e le cose, tanto più addentro che non doveva, e dopo che il mondo è divenuto filosofo, l'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa, non è più propria se non de' fanciulli, o al più de' poco esperti e poco istruiti, che son fuori del nostro caso. L'animo del poeta o scrittore ancorché nato pieno di entusiasmo di genio e di fantasia, non si piega più alla creazione delle immagini, se non di mala voglia, e contro la sottentrata o vogliamo dire la rinnuovata natura sua. Quando vi si pieghi, vi si piega *ex instituto*, *ἐπιτηδὲς*, per forza di volontà, non d'inclinazione, per forza estrinseca alla facoltà immaginativa, e non intima sua. La forza di un tal animo ogni volta che si abbandona all'entusiasmo (il che non è più così frequente) si rivolge all'affetto, al sentimento, alla malinconia, al dolore. Un Omero, un Ariosto non sono per li nostri tempi, nè, credo, per gli avvenire. Quindi molto e giudiziosamente e naturalmente le altre nazioni hanno rivolto il nervo e il forte e il principale della poesia dalla immaginazione all'affetto, cangiamento necessario, e derivante per se stesso dal cangiamento dell'uomo. Così accadde proporzionatamente anche ai

limen si cade nell'enumerazione, nel descrittivismo, perdendo in definitiva la vera poesia.

Ancora una volta, Leopardi istituisce un paragone esplicito tra Ovidio e Dante, seguito da un giudizio critico nettamente a favore del Sommo Poeta, il quale «con due parole desta un'immagine, lascia molto fare alla fantasia»[34]. Il paragone è tanto più significativo perché la *Divina Commedia* è un poema di metamorfosi e, come ricorda Ledda, in essa «all'*Eneide* progressivamente si affianca e quasi si sostituisce il grande poema ovidiano delle *Metamorfosi*, che diviene una presenza crescente nel corso delle tre cantiche, e si configura come un fondamentale repertorio mitologico»[35].

---

latini, eccetto Ovidio. E anche l'Italia ne' principii della sua poesia, cioè quando ebbe veri poeti, Dante, il Petrarca, il Tasso, (eccetto l'Ariosto) sentì e seguì questo cangiamento, anzi ne diede l'esempio alle altre nazioni. Perché dunque ora torna indietro? Vorrei che anche i tempi ritornassero indietro. Ma la nostra infelicità, e la cognizione che abbiamo, e non dovremmo aver, delle cose, in vece di scemare, si accresce. Che smania è questa dunque di voler fare quello stesso che facevano i nostri avoli, quando noi siamo così mutati? di ripugnare alla natura delle cose? di voler fingere una facoltà che non abbiamo, o abbiamo perduta, cioè l'andamento delle cose ce l'ha renduta infruttuosa e sterile, e inabile a creare? di voler essere Omeri, in tanta diversità di tempi?». In merito al rapporto immaginazione-sentimento – che, per Leopardi, si traduce nel rapporto Classicità-Romanticismo – è significativo il giudizio critico che Leopardi avanza in merito alle poesie di Monti e di Lord Byron in *Zib.* 3477-3479: «Si potrebbe aggiungere il nostro Monti, nel quale tutto è immaginazione, e nulla parte ha il sentimento, come n'ha grandissima nel più delle poesie di Lord Byron (se però quel di Lord Byron è ben significato col nome di sentimento). Certo è che il Monti benché d'immaginazione senz'alcun confronto inferiore a quella di lord Byron, e benché non abbia di poetico che l'immaginazione (sì nelle cose sì nello stile), si lascia leggere non senza piacere, né senza effetto poetico, e l'immaginoso in lui comparisce molto più spontaneo e men comandato che in Lord Byron. Ed è forse al contrario, perché Lord Byron è veramente un uomo di caldissima fantasia naturale, e Monti, qualch'egli sia per se stesso, nelle sue composizioni non è che un buono e valente traduttore di Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio ed altri poeti antichi, e imitatore, anzi spesso copista, di Dante, Ariosto e degli altri nostri classici. Sicché Lord Byron tira le immagini dal suo fondo, e Monti dall'altrui. E se nell'uno ha dell'impoetico lo sforzo che [nel] suo poetare apparisce, nell'altro è veramente impoetico l'imitare e il copiare che però nella sua stessa poesia intrinsecamente non si lascia scorgere. Ond'è che le poesie di Lord Byron sieno meno poetiche, considerate in se stesse, che quelle di Monti. Mentre però questi è infinitamente meno poeta di quello. E si conchiude che le poesie dell'uno sieno impoetiche, e che l'altro non sia poeta. E l'effetto poetico delle poesie di Monti spetta più agli antichi che a lui, ed è piuttosto come di poesia e d'immaginazione antica, che di moderna. Nel sentimento poi la vena del Monti è al tutto secca, e provandocisi, il che egli fa ben di rado, non ci riesce punto, come nel Bardo (20. Sett. 1823.)».

[34] Il paragone con Dante si configura come una costante in tutto lo *Zibaldone*: si consideri anche *Zib.* 2523, ove il confronto si estende anche a Virgilio: «Ovidio descrive, Virgilio dipinge, Dante (e così proporzionatamente nella prosa il nostro Bartoli) a parlar con proprietà, non solo dipinge da maestro in due colpi, e vi fa una figura con un tratto di pennello; non solo dipinge senza descrivere, (come fa anche Virgilio ed Omero), ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti. (29. Giugno, 1822. dì di S. Pietro)».

[35] Ledda (2009). Fra gli studi dedicati alla ricezione di Ovidio in Dante vanno annoverati in particolare quelli di Picone (1991; 1993; cfr. anche Picone-Zimmermann 1994) e la raccolta di saggi

La questione è complessa e Leopardi vi ritorna sovente, cercando di chiarirne ogni sfaccettatura, come emerge, in particolare, da *Zib.* 3479-3480:

> «***Il poeta dee mostrar di avere un fine più serio che quello di destar delle immagini e di far delle descrizioni. E quando pur questo sia il suo intento principale, ei deve cercarlo in modo come s'e' non se ne curasse, e far vista di non cercarlo, ma di mirare a cose più gravi; ma descrivere fra tanto, e introdurre nel suo poema le immagini, come cose a lui poco importanti che gli scorrano naturalmente dalla penna; e, per dir così, descrivere e introdurre immagini, con gravità, con serietà, senz'alcuna dimostrazione di compiacenza e di studio apposito****, e di pensarci e badarci, nè di voler che il lettore ci si fermi.* ***Così fanno Omero e Virgilio e Dante, i quali pienissimi di vivissime immagini e descrizioni, non mostrano pur d'accorgersene****, ma fanno vista di avere un fine molto più serio che stia loro unicamente a cuore, ed al qual solo festinent continuamente, cioè il racconto dell'azioni e l'evento o successo di esse.* ***Al contrario fa Ovidio, il quale non dissimula, non che nasconda; ma dimostra e, per dir così, confessa quello che è; cioè a dir ch'ei non ha maggiore intento né più grave, anzi a null'altro mira, che descrivere, ed eccitare e seminare immagini e pitturine, e figurare, e rappresentare continuamente*** *(20. Sett. 1823.)*».

La 'costruzione' poetica, in quanto costruzione, è un delicato gioco di equilibri, che – pur senza volere semplificare eccessivamente il pensiero leopardiano – si potrebbe riassumere così:

1. la poesia deve suscitare immagini, che scaturiscono dall'immaginazione del poeta (immaginazione che gli Antichi possedevano spontaneamente, derivandola con 'naturalezza' dalla natura, e che i Moderni devono recuperare prendendo a modello gli Antichi, imitandoli senza copiarli), ma che siano anche in grado di attivare l'immaginazione del lettore;
2. la poesia deve evocare immagini che il lettore possa intuire e, in un certo senso, completare: tali immagini devono, pertanto, essere «vaghe» ed «indefinite»[36]

---

a cura di Sowell (1991). In merito alla ricezione ovidiana dall'Antichità al Rinascimento resta un punto di riferimento il volume a cura di Gallo-Nicastri (1995); per quanto concerne la ricezione ovidiana nel Medioevo e nel Rinascimento, si rimanda al recente volume a cura di Anselmi-Guerra (2006), che raccoglie saggi che analizzano i vari momenti della ricezione ovidiana, dall'Ovidio "cortese" alle metamorfosi del Pontano.

[36] Il «vago» e «l'indefinito» costituiscono elementi cardine della poetica leopardiana. Già nella *Postilla* ai vv. 68.70 dell'*Ultimo canto di Saffo*, Leopardi (1822) scrive: «e lo stesso incerto, e lontano e ardito, e inusitato, e indefinito, e pellegrino di questa frase le conferisce quel vago che sarà sempre in sommo pregio appresso chiunque conosce la vera natura della poesia». Riflettendo sul Coro, peculiarità del dramma antico, il poeta scrive (*Zib.* 2804-2805): «Si sa che negli antichi drammi aveva gran parte il coro. [...] Io considero quest'uso come parte di quel vago, di quell'indefinito ch'è la principal cagione dello *charme* dell'antica poesia e bella letteratura. L'individuo è sempre cosa piccola, spesso brutta, spesso disprezzabile. Il bello e il grande ha bisogno dell'indefinito, e questo indefinito non si poteva introdurre sulla scena, se non introducendovi la moltitudine. Tutto quello che vien dalla moltitudine è rispettabile, bench'ella sia composta d'individui tutti disprezzabili. Il pubblico, il popolo, l'antichità, gli antenati, la posterità: nomi grandi e belli, perché rappresentano

(altrimenti sarebbero semplici «pitturine»);

3. perché le immagini poetiche siano vaghe ed indefinite, il poeta deve descrivere «quasi non volendo», cioè in maniera allusiva, senza indulgere nei più minuti dettagli;

4. la bravura del poeta – del vero poeta – consiste nella capacità di evocare immagini descrivendo poeticamente, ma dando, al contempo, l'impressione di porsi come fine poetico qualcosa di ben più importante della semplice evocazione immaginifica. Pertanto, secondo Leopardi, una delle (più gravi) 'mancanze' ovidiane consiste nel non aver fatto alcunché per dissimulare di avere come unico scopo quello di «descrivere, ed eccitare e seminare immagini e pitturine, e figurare, e rappresentare continuamente».

La critica leopardiana s'appunta anche allo stile di Ovidio, uno stile che egli considera «debole» e «non molto piacevole, quantunque egli sia un fedelissimo pittore degli oggetti, ed un ostinatissimo e acutissimo cacciatore di immagini». Anche la critica allo stile ovidiano risulta connessa alla eccessiva verbosità 'immaginifica' di Ovidio (*Zib.* 2041-2043):

> «***La rapidità e la concisione dello stile, piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità****, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. L'eccitamento d'idee simultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec.* ***Perché è debole lo stile di Ovidio, e però non molto piacevole, quantunque egli sia un fedelissimo pittore degli oggetti, ed un ostinatissimo e acutissimo cacciatore d'immagini? Perché queste immagini risultano in lui da una copia di parole e di versi, che non destano l'immagine senza lungo circuito, e così poco o nulla v'ha di simultaneo, giacché anzi lo spirito è condotto a veder gli oggetti appoco appoco per le loro parti****. Perché lo stile di Dante è il più forte che mai si possa concepire, e per questa parte il più bello e dilettevole possibile? Perché ogni parola presso lui è un'immagine ec. ec. V. il mio discorso sui romantici.* ***Qua si possono riferire la debolezza essenziale, e la ingenita sazietà della poesia descrittiva****, (assurda in [se] stessa) e quell'antico precetto che il poeta (o lo scrittore) non si fermi troppo in una descrizione. Qua la bellezza dello stile di Orazio (rapidissimo, e pieno d'immagini per ciascuna parola, o costruzione, o inversione, o traslazione di significato ec.), v. p. 2049. e quanto al pensiero, quella dello stile di Tacito.*

---

un'idea indefinita». La poetica del vago e dell'indefinito si lega, poi, con l'importanza e la funzione del ricordo (*Zib.* 1426): «Un oggetto qualunque, p. e. un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in se, sarà poetichissimo a rimembrarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perchè il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago (Recanati. 14. Dic. Domenica. 1828.)».

ec. (3. Nov. 1821.). V. p. 2239.

Nell'àmbito di una riflessione sullo stile poetico, Leopardi cita paradigmaticamente proprio Ovidio come *exemplum* di uno stile debole e non apprezzabile: la sua «copia di parole e di versi» non crea una pluralità di immagini simultanee – che, sole, per via del loro rifluire simultaneo o quasi simultaneo, potrebbero irretire l'immaginazione del lettore ed, in ultima istanza, la sua anima –, ma mostra al lettore un'unica immagine, che viene a presentarsi gradatamente in modo fin troppo dettagliato, scomponendosi nella molteplicità delle sue parti: nella pluralità delle parti il lettore perde l'istantaneità del tutto. La percezione poetica dell'immagine deve essere – per rubare un termine della lingua greca – 'aoristica'; ciò non può accadere se vi è un eccesso di dettagli. La poesia si configura per Leopardi come arte sopraffina ed estremamente difficile e, a suo avviso, Ovidio non padroneggia né la *naturalĭtas/simplicĭtas* dell'*imitatio*, né la *brevĭtas*, né quello che potremmo definire come 'istantaneo olismo immaginifico'.

Leopardi non apprezza lo stile Ovidiano (in particolare quello delle *Metamorfosi*), anche perché ritiene che esso non abbia il «debito splendore», essendo privo di un adeguato *labor limae*, necessario perché un'opera poetica possa dirsi realmente tale, come leggiamo in *Zib.* 3062-3062:

> *«Tutti gli scrittori latini (anche antichi e veri classici) che hanno del familiare nello stile, come, oltre i Comici, Celso (che s'accosta molto a Fedro quanto può un prosatore a un poeta, e che fu pur creduto non appartenere al secolo d'oro) e lo stesso Cesare, inclinando per conseguenza più degli altri al linguaggio volgare, (benchè moderatamente e con grazia, come molti degl'italiani, p. e. il Caro), si accostano eziandio più degli altri all'andamento, sapore ec. e alle frasi, voci o significazioni ec. dell'italiano.* ***Così pure fa Ovidio fino a un certo segno, ma per altra ragione, cioè per la negligenza e fretta che non gli permetteva di ripulire bastantemente il suo linguaggio, di dargli dovunque il debito splendore, nobiltà ec.; di tenersi sempre lontano dalla favella usuale: insomma perché non sapeva o non curava di scrivere perfettamente bene, e si lasciava trasportare dalla sua vena e copia, con poco uso della lima, siccome per lo stile, così per la lingua*** *(29. Luglio. 1823.)».*

Tale nuova critica *contra Ovidium* emerge nell'àmbito di una riflessione linguistica, con cui Leopardi sottolinea la vicinanza – la quasi contiguità – linguistica[37] tra gli scrittori latini che hanno accolto nel proprio linguaggio e nel proprio stile un *quid* di familiare e l'italiano.

Conclusioni.

Come si è cercato di mostrare nel presente contributo, da un lato Ovidio è

[37] Ovidio rappresenta per Leopardi anche un 'serbatoio' linguistico, argomento che, seppur interessante è escluso dal presente saggio per ragioni di opportunità e di spazio.

abbastanza presente nella produzione leopardiana, come fonte (implicita o esplicita), se non addirittura come modello; dall'altro, i passi dal *Discorso* e dallo *Zibaldone* presi in esame mostrano in maniera esplicita come Leopardi non apprezzasse il Poeta di Sulmona, né sul piano dell'*ars poetica*, né sul piano stilistico. I due aspetti, in qualche modo, si bilanciano ed è questo il motivo per il quale parlo di 'bifrontismo' della fortuna ovidiana in Leopardi.

Va altresì sottolineato che Leopardi non 'legge' Ovidio in maniera oggettiva, ma lo 'intende' attraverso il filtro della propria poetica, imperniata sì sulla «illusione», sul «vago ed indefinito», che nascono, tuttavia, dalla «imitazione della natura» e, quindi, dalla realtà. Ed invece, come ben sintetizza Fusillo, «attraverso una letterarietà molto marcata, che esibisce **con ironia** la propria natura di finzione e di spettacolo, Ovidio raffigura un mondo totalmente dominato dall'illusione, dall'apparenza, e dal paradosso, in cui i personaggi smarriscono spesso il senso della realtà»[38]. Ovidio era ben consapevole del carattere illusorio e spettacolare delle proprie metamorfosi che egli poetizza e che tratta, appunto, con letterarietà ed ironia. In fondo, Leopardi ed Ovidio sono più vicini di quanto Leopardi stesso non pensasse: per Leopardi il poeta è e non può che essere «artefice di illusioni», per Ovidio le *Metamorfosi* non sono altro che una serie di illusioni *sub facie mitica*, che si rincorrono e rifluiscono l'una nell'altra. Ciò che li separa è l'appiglio alla realtà, impalpabile (indefinito!) ma forte in Leopardi, volutamente reciso nelle *Metamorfosi* ovidiane, sebbene esse siano costantemente in bilico tra la volontà di rifrangere il monolitismo della realtà ed il tentativo di razionalizzare la molteplicità del reale.

Giovanna Battaglino
Università degli Studî di Salerno
giovanna.battaglino@istruzione.it

[38] Fusillo (2008).

Riferimenti bibliografici

dell'Anguillara (1572?)
Le Metamorfosi *di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, con l'annotazione di M. Francesco Turchi, 1572 – <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/nch420b2334212.pdf> [ultimo accesso: 22.12.2108]

Anselmi-Guerra (2006)
G. M. Anselmi – M. Guerra (a cura di), *Le* Metamorfosi *di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna 2006.

Centenari (2014)
M. Centenari, *Il falso e la beffa. Strategie dell'ironia nell'Inno a Nettuno di Giacomo Leopardi*, in I *cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.* Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione Degli Italianisti (Roma-Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonsetti, G. Baldassarri ed F. Tomasi, Roma 2014, pp. 1-8 – <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20centenari.pdf> [ultimo accesso: 02.12.2018]

Fusillo (2008)
M. Fusillo, *Letteratura, meraviglioso e metamorfosi*, in «Griseldaonline» VIII (2009) – <http://www.griseldaonline.it/temi/metamorfosi/letteratura-meraviglioso-metamorfosi-fusillo.html> [ultimo accesso: 17.12.2018]

Hermann (1940)
G. Hermann, *Leopardi und die moderne Antiromantik*, in «Romanische Forschungen» 54 Bd., 3 H. (1940), pp. 347-369 – <https://www.jstor.org/stable/pdf/44706299.pdf?refreqid=excelsior%3A89808d5adac40a96f483f943f0e4a33b> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Gallo-Nicastri (1995)
I. Gallo – L. Nicastri (a cura di), Aetates ovidianae. *Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli 1995.

Galvagno (2016)
R. Galvagno, *«Rivolgeranno omai dal mare il corso...». La traduzione di un'elegia 'triste' e altre risonanze ovidiane nel giovane Leopardi*, in *Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi*, Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 26-28 settembre 2012 (a cura di C. Pietrucci), Firenze 2016, pp. 411-428– <https://www.academia.edu/36053353/_RIVOLGERANNO_OMAI_DAL_MARE

_IL_CORSO..._LA_TRADUZIONE_DI_UNELEGIA_TRISTE_E_ALTRE_RISONANZE_OVIDIANE_NEL_GIOVANE_LEOPARDI> [ultimo accesso: 30.11.2018]

Knapp (2010)
J. Knapp, *Leopardi tra cultura classica e romantica*, in «TestoESenso» 11 (2010), pp. 1-22 – <http://testoesenso.it/article/view/9/pdf_27> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Ledda (2009)
G. Ledda, Dante e le metamorfosi della visione, in «Griseldaonline» VIII (2009) – <http://www.griseldaonline.it/temi/metamorfosi/dante-metamorfosi-visione-ledda.html#note> [ultimo accesso: 16.12.2018]

Leopardi (1810)
G. Leopardi, *Traduzione dell'elegia settima del libro primo dei Tristi di Publio Ovidio nasone*, 1810 – <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000174/bibit000174.xml&chunk.id=d3388e2054&toc.depth=1&toc.id=&brand=newlook&query=Ovidio# [ultimo accesso: 21.12.2018]

Leopardi (1813)
G. Leopardi, *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MCCCXI*, 1813 – <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001598/bibit001598.xml&chunk.id=d52e212&toc.depth=1&toc.id=d52e212&brand=newlook&query=Ovidio#1> [ultimo accesso: 29.11.2018]

Leopardi (1816)
G. Leopardi, *L'*Inno a Nettuno *d'incerto autore. Traduzione dal greco*, 1816 – http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001265/bibit001265.xml&chunk.id=d59e212&toc.depth=1&toc.id=&brand=newlook&query=Ovidio#1 [ultima consultazione: 02.12.2018]

Leopardi (1817-1832)
Leopardi, *Zibaldone di pensieri* 1817-1832 – <http://www.bibliotecaitaliana.it/Ricerca_Testuale.html> [ultimo accesso: 06.12.2018]
Leopardi, *Zibaldone* – Edizione per la quale è disponibile il download in pdf (Letteratura Italiana Einaudi): <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t226.pdf> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Leopardi (1818)

G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818) – <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000847/bibit000847.xml&query=Ovidio&brand=newlook> [ultimo accesso: 15.12.2018]

Leopardi (1822)
G. Leopardi, *L'ultimo canto di Saffo* (1822) – <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000334/bibit000334.xml&chunk.id=d3793e127&toc.id=&brand=newlook > [ultimo accesso: 16.12.2018]

Leopardi (1824a)
G. Leopardi, *Canzoni* (ed. Bologna), 1824 – <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001671/bibit001671.xml&query=Ovidio&brand=newlook> [ultimo accesso: 02.12.2018]

Leopardi (1824b)
G. Leopardi, *Puerili e abbozzi vari. Versi sparsi* (1824) – <https://it.wikisource.org/wiki/Puerili_(Leopardi)/Versi_sparsi> [ultimo accesso: 07.12.2018]

Leopardi (1828)
G. Leopardi, *Crestomazia della poesia italiana* 1828 – <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000118/bibit000118.xml&chunk.id=d52e14332&toc.depth=1&toc.id=&brand=newlook&query=Ovidio#> [ultimo accesso: 22.12.2018]

Leopardi (1835)
G. Leopardi, *Alla primavera, o delle favole antiche* (1822) in G. Leopardi, *Canti* (ediz. Napoli) 1835 – <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000469/bibit000469.xml&chunk.id=d4135e1924&toc.depth=1&toc.id=&brand=newlook&query=alla%20primavera%20o%20delle%20favole%20antiche#> [ultimo accesso: 22.12.2018]

Marino (1913, ed. Croce)
G. Marino, *Poesie varie* (a cura di B. Croce), Bari 1913 – <https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Marino_Poesie_varie_(1913).djvu/407> [ultimo accesso: 02.12.2018]

Monieri (1998)
A.Monieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*, Pisa-Roma 1998.

Neppi (2016)
E. Neppi, L'ultimo canto di Saffo *come risposta a* Heroides 15 – Sappho Phaoni, in *Le mythe repensé dans l'œvre de Giacomo Leopardi* (sous la direction de Perle Abbrigiati), Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 161-174 – <https://www.academia.edu/32481152/Enzo_Neppi_Lultimo_canto_di_Saffo_come_risposta_a_Heroides_15_Sapho_Phaoni_in_Le_mythe_repens%C3%A9_dans_loeuvre_de_Giacomo_Leopardi_sous_la_dir._de_Perle_Abbrugiati_Aix-en-Provence_Presses_Universitaires_de_Provence_2016_pp._161-174> [ultimo accesso: 29.11.2018]

Ovidio – Digitalizzazioni testuali a cura di *Latin Library*:
Ovidio, *Metamorfosi*: http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met1.shtml [ultimo accesso: 16.12.2018]

Ovidio, *Heroides*, XV: <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.her15.shtml> [ultimo accesso: 16.12.2018]

Ovidio, *Tristia*, V <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.tristia5.shtml> [ultimo accesso: 16.12.2018]

Ovidio, *Fasti* I <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti1.shtml> [ultimo accesso: 16.12.2018]

Ovidio – Edizioni critiche digitalizzate (*Loeb Classical Library*):
Ovidio, *Metamorfosi* I-VIII
Ovid, *Metamorphoses* in two volumes, Vol. I - books I-VIII (with an English translation by F. J. Miller), The Loeb Classical Library, London 1916 – <https://www.loebclassics.com/view/LCL042/1916/volume.xml> - [ultimo accesso: 23.12.2018]

Ovidio, *Metamorfosi* IX-XV
Ovid, *Metamorphoses* in two volumes, Vol. II - books IX-XV (with an English translation by F. J. Miller), The Loeb Classical Library, London 1916 – <https://www.loebclassics.com/view/LCL043/1916/volume.xml> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Ovidio, *Heroides*, XV
Ovid, Heroides *and* Amores (with an English translation by Grant Showerman), The Loeb Classical Library, London 1914 – <https://www.loebclassics.com/view/ovid-heroides/1914/pb_LCL041.181.xml> [ultimo accesso: 22.12.2018]

Ovidio, *Tristia*
Ovid, *Tristia. Ex Ponto* (by A. L. Wheeler), The Loeb Classical Library, London 1939 – <https://www.loebclassics.com/view/LCL151/1924/volume.xml> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Ovidio, *Fasti*
Ovid's *Fasti* (with an English translation by Sir J. G. Frazer), The Loeb Classical Library, London 1959 – < https://www.loebclassics.com/view/LCL253/1931/volume.xml > [ultimo accesso: 23.12.1208]

Ovidio – Edizioni critiche per le quali è disponibile il download in pdf (Loeb):
Ovidio, *Metamorfosi* I-VIII
Ovid, *Metamorphoses* in two volumes, Vol. I - books I-VIII (with an English translation by F. J. Miller), The Loeb Classical Library, London 1916 – <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L042.pdf> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Ovidio, *Metamorfosi* IX-XV
Ovid, *Metamorphoses* in two volumes, Vol. II - books IX-XV (with an English translation by F. J. Miller), The Loeb Classical Library, London 1916 – <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L043.pdf> [ultimo accesso: 23.12.2018]
Ovidio, *Heroides*
Ovidio, *Heroides* in Ovid, Heroides *and* Amores (with an English translation by G. Showerman), The Loeb Classical Library, London 1914 – <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L041.pdf> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Ovidio, *Tristia*
Ovid, *Tristia. Ex Ponto* (by A. L. Wheeler), The Loeb Classical Library, London 1939 – <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L151.pdf> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Ovidio, *Fasti*
Ovid's *Fasti* (with an English translation by Sir J. G. Frazer), The Loeb Classical Library, London 1959 – <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L253.pdf> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Pacella (1991)
G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella (3 voll.), Milano 1991.

Picone (1991)

M. Picone, *La* lectio Ovidii *nella* Commedia. *La ricezione dantesca delle* Metamorfosi, in «Le forme e la storia», n.s. III (1991), pp. 35-52.

Picone (1993)
M. Picone, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica* (a cura di A. A. Iannucci), Ravenna 1993, pp. 107-144.

Picone-Zimmermann (1994)
M. Picone – B. Zimmermann (a cura di), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart 1994.

Plutarco – Edizione critica digitalizzata (*Perseus Project*)
Plutarco, *de gloria Atheniensium*
Plutarch, *Moralia* (with an English Translation by. Frank Cole Babbitt), Harvard University Press. London 1936 – <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2008.01.0233 > [ultimo accesso: 23.12.2018]

Plutarco – Edizione critica per la quale è disponibile il download in pdf (*Loeb*):
Plutarch's *Moralia* in fifteen volumes – Vol. IV 263D-351B (with an English translation by F. C. Babbit), London 1962 – <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L305.pdf> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Quintiliano – Digitalizzazione testuale a cura di *Latin Library*:
Quintiliano, *Institutio oratoria* VIII
http://www.thelatinlibrary.com/quintilian/quintilian.institutio8.shtml
Quintiliano – Edizioni critiche per le quali è disponibile il download in pdf (Loeb):
Quintiliano, *Institutio* I-III
The Institutio oratoria *of Quintilian* in four volumes – vol. I – books I-III (with an English translation by H. E. Butler), The Loeb Classical Library, London-New York 1920 –<https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L124N.pdf > [ultimo accesso: 23.12.2018]

Quintiliano, *Institutio* IV-VI
The Institutio oratoria *of Quintilian* in four volumes – vol. II – books IV-VI (with an English translation by H. E. Butler), The Loeb Classical Library, London-New York 1921 – <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L125N.pdf > [ultimo accesso: 23.12.2018]

Quintiliano, *Institutio* VII-IX
The Institutio oratoria *of Quintilian* in four volumes – vol. III – books VII-IX (with

an English translation by H. E. Butler), The Loeb Classical Library, London-New York 1922 – <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L126N.pdf> [ultimp accesso: 23.12.2018]

Quintiliano, *Institutio* X-XII
The Institutio oratoria *of Quintilian* in four volumes – vol. IV – books X-XII (with an English translation by H. E. Butler), The Loeb Classical Library, London-New York 1922 – <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L127N.pdf > [ultimo accesso: 23.12.2018]

Rhetorica ad Herennium – Edizione critica per la quale è disponibile il download in pdf (*Archive*)
[Cicero], *Ad C. Herennium de ratione dicendi* (with and English translation of H. Caplan), London 1964 – <https://ia800304.us.archive.org/22/items/adcherenniumdera00capluoft/adcherenniumdera00capluoft.pdf> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Rossi (2015)
L. C. Rossi, *Filigrane dantesche in* Odi, Melisso *di Giacomo Leopardi*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», anno X/1 (2015), pp. 55-71 – link: http://www00.unibg.it/dati/corsi/67170/80381-L.%20C.%20Rossi%20-%20Filigrane%20dantesche%20in%20Odi%20Melisso,%202015.pdf [ultima consultazione: 29.11.2018]

Sandrini (2010)
G. Sandrini, *Nel cielo d'Ovidio: Calvino, Leopardi e le favole antiche*, in *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto* (a cura di G. Sandrini e M. Natale), Edizioni Fiorini 2010, pp. 79-108.

Santini (1949)
E. Santini, *Della «Crestomazia italiana» del Leopardi e di altre antologie*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», Serie II, vol. 9, n. 1/2 (1940), pp. 35-64 – <https://www.jstor.org/stable/24299079?seq=1#page_scan_tab_contents> [ultimo accesso: 23.12.2018]

Sowell (1991)
M. V, Sowell (a cura di), *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, Medieval & Renaissance texts and studies, New York 1991.

de Staël (1816) – Digitalizzazione testuale (*Wikisource*)

A. L. G. de Staël, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, traduzione dal francese di Pietro Giordani (1816) – <https://it.wikisource.org/wiki/Sulla_maniera_e_la_utilit%C3%A0_delle_Traduzioni> [ultimo accesso: 30.11.2018]

Zanker (1981)
G. Zanker, Enargeia *in the Ancient Criticism of Poetry*, in «Rheinisches Museum für Philologie», 124 (1981), pp. 297-311.

The paper aims to show the 'bifrontism' of Ovid's reception (and, in particular, of Metamorphoses' *reception) in Leopardi. In Leopardi echo Ovidian «ricordanze»: Ovid is sometimes* fons, *sometimes model. Nevertheless, Leopardi does not appreciate the* ars poetica *and the style of Ovid, against which he harshly criticizes both in the* Discorso *and (especially) in the* Zibaldone. *After all, Leopardi interprets Ovidian* Metamorphoses *from an extremely subjective point of view, 'neglecting' the irony with which Ovid* sub facie mythica *wanted to 'paint' the world.*

Parole Chiave: Ovidio, Metamorfosi; Leopardi, Zibaldone; 'naturalezza' poetico-stilistica

DALILA D'ALFONSO, *Dal* **Papilio Feralis** *all'***Acherontia Atropos.** ***Una farfalla ovidiana in volo nel Novecento Italiano***

Voilà du papillon le destin enchanté!
Il ressemble au désir, qui jamais ne se pose,
et sans se satisfaire, effleurant toute chose,
retourne enfin au ciel chercher la volupté!
(Alphonse de Lamartine,
Le papillon, 1823)[1]

> *Mi ha spesso assalito il desiderio di conoscere i sogni degli artisti che ho amato. Purtroppo quelli di cui parlo in questo libro non ci hanno lasciato i percorsi notturni del loro spirito. La tentazione di rimediare in qualche modo è grande, chiamando la letteratura a supplire a ciò che è andato perduto*[2].

Così parla nel 1992 lo scrittore Antonio Tabucchi dalla *Nota introduttiva* al suo *Sogni di Sogni*[3], una raccolta di venti brevi racconti, un «invito al gioco letterario e combinatorio»[4], un insieme di 'narrazioni oniriche' - in realtà fusione tra dimensione onirica e dimensione reale - che vede protagonisti scrittori, principalmente poeti, e artisti di diverse epoche, venti personalità «che hanno fatto parte della storia della cultura occidentale»[5], uomini dell'antichità e della contemporaneità[6], dall'unica figura non storica di Dedalo a quella rivoluzionaria

---

[1] Lamartine (1860, 382). «Ecco della farfalla il destino incantato! È come il desiderio, che non si quieta mai, e senza soddisfare sé stesso, toccando appena tutte le cose, ritorna infine al cielo per cercare la felicità!» (tutte le traduzioni dei testi contenuti nell'articolo sono a cura di chi scrive).

[2] Tabucchi (1992, 13).

[3] Altri esempi della predilezione dichiarata dell'autore di *Sostiene Pereira* per la narrazione breve sono le raccolte di racconti *Il gioco del rovescio* (1981), *Piccoli equivoci senza importanza* (1985) e *l'Angelo Nero* (1991).

[4] Ferraro (2002, 121).

[5] Ferraro (1993, 7). Il riferimento bibliografico rimanda all'intervista fatta nel 1993 per "La rivista dei libri" dal Prof. Bruno Ferraro, docente di Letteratura italiana presso l'Università di Auckland (Nuova Zelanda), ad Antonio Tabucchi, che aveva pubblicato l'anno precedente le due raccolte *Requiem* e *Sogni di sogni.*

[6] È lo stesso Tabucchi, sempre nell'intervista a Ferraro, a dichiarare di aver scelto solo personaggi maschili perché non in grado di penetrare, a differenza di 'colleghi' scrittori come Tolstoj e Flaubert, l'universo femminile, in particolar modo l'universo onirico delle donne: «[…] se è difficile entrare nel mondo psicologico femminile, ancora più difficile, secondo me, è entrare nel mondo onirico femminile. E io non ci sono riuscito» (ivi, 9).

di Sigmund Freud.

I personaggi di questo «libretto metafisico»[7], come lo definisce lo stesso autore, sognano e narrano i propri sogni, sono contemporaneamente 'sognatori' e 'sognati', in un costante slittamento tra coordinate spazio-temporali reali e irrazionali proiezioni oniriche (in qualche modo sempre legate al vissuto dell'io-'sognante' di turno). Il passaggio dal piano storico al piano-sogno può avvenire grazie alla costruzione di una 'zona liminale' che, in effetti, è il libro stesso[8], un labirintico spazio che si apre, non a caso, con il sogno di Dedalo, «architetto e aviatore»[9].

Tabucchi spiega, intervenendo a proposito della scelta dei protagonisti della sua opera:

> *Direi che questi sono i miei personaggi culturali, sono coloro che mi hanno accompagnato nella vita, nella mia biografia intellettuale. […] Questi venti personaggi sono un distillato di personaggi. Avrei potuto scrivere di quaranta, ottanta o cento, perché naturalmente la mia valigia di scrittore è piena di personaggi, ma ho scelto quelli che mi stavano più a cuore, quelli che veramente mi facevano vibrare ancora..*[10].

Tra questi personaggi che vivono, 'vibrano' nel cuore dell'autore c'è il poeta e cortigiano Ovidio[11], il cui racconto viene considerato uno dei più noti esempi di influenza indiretta delle *Metamorfosi* del secondo Novecento[12]. L'Ovidio del poema delle trasformazioni, dei *corpora versa in non credendos modos*[13], è quello più adatto, evidentemente, a essere protagonista del racconto di un sogno frutto della fantasia poetica[14].

---

[7] Ivi, 8.

[8] «Ed è precisamente e soltanto nella zona del "pericolo" che può instaurarsi una correlazione fra l'esperienza del "sognatore" e quella del fruitore: nella frattura che si delinea quando il sogno inventato – la "finzione del sogno" – e la realtà del "sognatore" – il "reale del sogno" – non coincidono più e si disgiungono non rinviandosi pacificamente la fisionomia una dell'altro. A minimi frantumi di ricontestualizzazione del reale (i sogni degli artisti, appunto) Tabucchi fa seguire immediatamente fulminei barlumi di ricontestualizzazione del sogno» (Bertone 1993, 160).

[9] Tabucchi (1992, 15).

[10] Ferraro (1993, 7).

[11] I protagonisti dei racconti sono, nell'ordine: Dedalo, Ovidio, Apuleio, Cecco Angiolieri, François Villon, François Rabelais, Caravaggio, Francisco Goya, Samuel Taylor Coleridge, Giacomo Leopardi, Carlo Collodi, Robert Louis Stevenson, Arthur Rimbaud, Anton Cechov, Claude Debussy, Henri de Toulouse-Lautrec, Fernando Pessoa, Vladimir Majakovsij, Federico García Lorca, Sigmund Freud.

[12] Cfr. Ursini (2017, 118-126).

[13] Cfr. *trist.* II, 63-64.

[14] Il concetto di 'lato manco', presente nell'intera produzione, e nella vita, di Tabucchi (cfr. Palmieri 1993), è fondamentale per comprendere ulteriormente la scelta di un personaggio come Ovidio. L'autore, in più di un'occasione, ha dichiarato di prediligere per i suoi racconti personaggi 'incompiuti', zoppicanti, esistenzialmente incompleti: è proprio la letteratura a riempire gli 'spazi vuoti' della vita di queste personalità, in quanto «l'intervento letterario serve ad aprire spiragli sui

È fondamentale tenere in considerazione la cospicua presenza di animali che lega ulteriormente i racconti di Tabucchi fra loro[15]: «Ovidio uguale metamorfosi, nel lessico simbolico di Tabucchi, dunque: Ovidio uguale farfalla, animale della metamorfosi»[16]. Il Sulmonese, infatti, fonde letteralmente sé stesso con la propria opera e sogna di diventare una magnifica farfalla, «l'animale della metamorfosi: allude ad essa così istantaneamente che non si potrebbe desiderare vicinanza più prossima»[17].

Ed ecco il passaggio incipitario del racconto tabucchiano:

> *A Tomi, sul Mar Nero, una notte del 16 gennaio dopo Cristo[18], una notte di gelo e di bufera, Publio Ovidio Nasone, poeta e cortigiano, sognò che era diventato un poeta amato dall'imperatore. E in quanto tale, per miracolo degli dèi, si era trasformato in una grande farfalla[19].*

Nell'8 d.C. Ovidio è stato esiliato senza appello dall'imperatore Ottaviano Augusto, condannato alla *relegatio perpetua* in terra pontica, a Tomi[20]. A causa di un non meglio identificato *error*[21], il poeta è costretto ad affrontare una vita difficile

---

loro "lati manchi". Letteratura e sogno (o la letteratura come sogno) dunque si intrecciano nel riempire e ricostruire le loro proiezioni esistenziali, le parti deboli, i luoghi sensibili e imperfetti delle loro anime» (Storchi 2002, 162).

[15] Diversi commentatori dell'opera definiscono *Sogni di sogni* un esempio di 'bestiario tabucchiano'. Si pensi, per citare solo alcuni esempi, agli uccelli nel sogno di Dedalo, all'asino della storia di Apuleio, a Cecco Angiolieri trasformato in gatto, alla presenza del cane nei sogni di Goya e di García Lorca, all'albatro al centro della narrazione di Coleridge, a tutti gli animali di *Pinocchio* - il gatto, la volpe, il pescecane - presenti nella visione onirica di Collodi. Cfr. Ferraro (2002).

[16] Pietrosanti (2015, 3).

[17] García Jurado (2014, 27)

[18] Si tratta molto probabilmente di un refuso, la frase è da correggere nella forma «una notte di gennaio del 16 dopo Cristo». Si veda, a riguardo, Ursini (2017, 125, n. 16). Cipriani (2008, 85, n. 234), invece, interpreta la mancata indicazione dell'anno non come un errore, ma come un ulteriore segno dell'indeterminatezza temporale della narrazione.

[19] Tabucchi (1992, 19).

[20] Un editto emanato personalmente dall'imperatore, senza che egli avesse consultato preliminarmente il senato o un giudice scelto, raggiunse Ovidio all'sola d'Elba (*trist*. II, 131-132): *Nec mea decreto damnasti facta senatus, / nec mea selecto iudice iussa fuga est.* «Né mi condannasti con un decreto senatorio, né la mia cacciata è stata decisa da un giudice scelto». Il poeta, probabilmente, si trovava sull'isola per cercare di comunicare con Agrippa Postumo, nipote di Augusto, esiliato a Pianosa: egli, in viaggio con Aurelio Cotta, avrebbe avuto la missione di riferire ad Agrippa notizie sulla possibile liberazione ad opera del movimento 'di fronda' di Giulia minore, la nipote adultera di Augusto. Cfr., a riguardo, Luisi (2008, 92-97).

[21] Un *error* e un *carmen* sono i motivi, sui quali ancora oggi si dibatte, indicati da Ovidio per l'improvvisa condanna all'*exilium* (*trist.* II, 207-210): *Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error, / alterius facti culpa silenda mihi: / nam non sum tanti, renovem ut tua vulnera, Caesar, / quem nimio plus est indoluisse semel.* «Sebbene due cause mi mandarono in rovina, un'opera e un errore, devo tacere la colpa legata alla seconda: difatti, Augusto, non sono nella posizione di riaprire la ferita che ti ho causato, è già abbastanza che tu abbia dovuto soffrire una volta». Il *crimen carminis* citato pare fosse

lontano da Roma, all'estremo e malsicuro confine dell'impero, tra i Geti, «indomiti popoli guerrieri sempre pronti ad attraversare il Danubio nei mesi invernali»[22]. Il sogno narrato da Tabucchi è il sogno di Ovidio in vita, l'eterno 'sogno del ritorno' costantemente al centro di *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*[23].

L'Ovidio-farfalla del poeta novecentesco può tornare in patria dall'imperatore nel suo ruolo di cortigiano, di vate acclamato dal popolo e di 'figliol prodigo' al quale è concesso rivedere l'inflessibile *pater patriae*[24]. Ma l'illusione di salvezza dura ben poco; Ovidio non riesce più a comunicare nella lingua degli uomini e, pur sforzandosi, riesce solo a produrre un suono fastidioso[25]:

> *Non sentite il mio canto?, gridava Ovidio, questo è il canto del poeta Ovidio, colui che ha insegnato l'arte di amare, che ha parlato di cortigiane e di belletti, di miracoli e di metamorfosi!*[26]

Una danza giudicata insopportabile alla vista dall'imperatore costa al poeta la vita, i pretoriani mozzano le ali della farfalla ed egli andrà nuovamente via dal palazzo di Augusto, per morire in solitudine, lontano dall'amata patria:

> *Il Cesare era un uomo burbero, che amava la frugalità e la virilità. Non poteva*

---

legato all'*Ars Amatoria* (cfr. *trist.* III, 65-68), il poema didascalico di matrice erotodidattica scritto da Ovidio *magister amoris*, mentre il *crimen erroris,* per diversi studiosi crimine di matrice politica, sarebbe da ricondurre alla vicinanza del poeta al cosiddetto 'circolo filoantoniano', il movimento di opposizione ad Augusto costituito da intellettuali vicini alle due Giulie, la figlia e la nipote del *princeps.* Cfr. Marin (1958); Rohr Vio (1998); Luisi (2001); Fedeli (2018).

[22] Della Corte (1976, 58).

[23] Scritte nello stesso periodo, dopo l'8 d.C., sono, come noto, le due opere 'autobiografiche' dell'Ovidio dell'esilio, il doloroso diario lasciatoci dal poeta: due raccolte di elegie in cui il Sulmonese racconta la nostalgia, la desolazione, la delusione, l'inaridimento della vena poetica e la crudeltà 'straniera' che segnano la seconda parte della sua vita, lontano da Roma. Scrive a riguardo Degl'Innocenti Pierini (2004, 11): «La metamorfosi del poeta (il motivo del "Non son chi fui") porta come conseguenza la metamorfosi continua del genere poetico, l'elegia, delegata ora a svolgere funzioni molto diverse rispetto al canzoniere erotico degli *Amores* o al didascalismo non privo di ironia dell'*Ars Amatoria*». La terza opera scritta in esilio fu il poemetto *Ibis,* invettiva in distici elegiaci scritta contro un rivale del poeta. Cfr., tra gli approfondimenti più recenti sulla fase e sulla produzione ovidiana dell'esilio, Mincu (1997); Masselli (2002); Papponetti (2006); Silvestri (2009); Todini (2009); Fedeli (2018).

[24] 'Il Cesare' del racconto potrebbe riferirsi ad Augusto o a Tiberio. La maggior parte degli studiosi sostiene si tratti di Ottaviano, lo stesso imperatore che aveva scacciato il poeta e, effettivamente, «uomo burbero, che amava la frugalità e la virilità» (cfr. Putz 2002, 508; Cipriani 2008, 85-86). Non così Ursini (2017, 125, n. 16), il quale, datando non solo il momento del sogno al 16 d.C., ma anche quello della narrazione, afferma senza dubbio che l'imperatore in questione non possa che essere Tiberio.

[25] Cfr. Miller (2001, 240): «The metamorphosed Ovid shares the lot that befell some of his own most memorable literary figures, those characters in the *Metamorphoses* transformed into animals who pathetically struggle to communicate, feeling especially keenly the lack of human speech».

[26] Tabucchi (1992, 20).

sopportare che quell'insetto indecente eseguisse davanti a lui quel femmineo balletto. Batté le mani e i pretoriani accorsero. Soldati, disse Cesare, tagliategli le ali. I pretoriani sguainarono il gladio e con perizia, come se potassero un albero, tagliarono le ali di Ovidio. Le ali caddero a terra come se fossero molli piume e Ovidio capì che la sua vita finiva in quel momento. Mosso da una forza che sentiva essere il suo destino, fece dietro-front e ondeggiando sulle sue atroci zampe ritornò sulla terrazza del palazzo. Sotto di lui c'era una folla inferocita che reclamava le sue spoglie, una folla avida che lo aspettava con le mani furiose. E allora Ovidio, ballonzolante, scese le scale del palazzo[27].

Il racconto termina così, senza il risveglio dell'Ovidio-personaggio in esilio alla fine del sogno/incubo, segno, evidentemente, del comune destino del poeta sognatore e del poeta sognato, un futuro, letteralmente, 'senza ali' e senza possibilità di ritorno[28].

La descrizione della vita del poeta nel *locus horridus* tomitano ricostruita attraverso le elegie dei *Tristia* ci restituisce l'immagine di un Ovidio ormai arreso e ci fornisce, in effetti, una sorta di prosecuzione immaginabile del racconto di Tabucchi, il risveglio del poeta ancora in Dobrugia (dove morirà probabilmente nel 17 d.C.):

Soprattutto a partire dal III libro dei Tristia, amici e familiari ricevono dal poeta con sempre maggiore frequenza drammatiche descrizioni della metamorfosi del suo aspetto: pallido ed emaciato, canuto e malfermo sulle gambe, sembra un fantasma: non riesce né a dormire né a mangiare e il suo corpo è pieno di dolori per il gelido inverno getico. Allo sfacelo fisico si accompagna la decadenza psichica: prostrato nell'animo ancor più che nel corpo, Ovidio è al colmo dell'infelicità perché a Tomi il tempo non passa mai e la sua ispirazione si è ormai inaridita[29].

Lo stesso Ovidio, nella prima elegia del primo libro, aggiunge una metamorfosi a quelle descritte nel celebre poema: la propria. Anche egli, difatti, dichiara il proprio destino metamorfosato, trasformato dall'esperienza esilica (*trist.* I, 1, 117-122):

---

[27] Ivi, 20-21.

[28] Solo sette personaggi nel libro, in effetti, si svegliano al termine del sogno: Angiolieri, Rabelais, Goya, Coleridge, Majakovskij, García Lorca e Freud. Sono le personalità che, a parere dell'autore, provano un senso di colpa talmente forte da doversi ridestare e sono i loro stessi fantasmi a ossessionarli, a portarli 'fuori' dal sogno (cfr. Ferraro 1993, 9). La mancanza del risveglio è significativa, è il mancato ritorno alla realtà storica. Evidentemente, Ovidio-farfalla, non colpevole nella propria coscienza ma colpevole agli occhi dell'imperatore, resta letteralmente 'impigliato' nella 'rete onirica', bloccato in un allontanamento eterno e senza ritorno dal palazzo del Cesare. Dunque, Tabucchi non ci lascia assistere alla brusca ri-sovrapposizione tra piano biografico e piano onirico, alla reazione certamente negativa di Ovidio: del resto, «è sempre il risveglio, cioè l'incontro con la realtà, a creare disarmonia e inquietudine nel soggetto sognatore» (Shalom Vagata 2006, 137).

[29] Fedeli (2018, 11). I riferimenti sono, per la maggior parte, a *trist.* III, 8; III, 11; IV, 6; IV, 8; V, 2; V, 7; V 10; V, 12; V, 13.

Sunt quoque mutatae, ter quinque volumina, formae,
nuper ab exequiis carmina rapta meis.
His mando dicas, inter mutata referri
fortunae vultum corpora posse meae,
namque ea dissimilis subito est effecta priori,
flendaque nunc, aliquo tempore laeta fuit[30].

Tabucchi aiuta il lettore, dunque, attraverso l'immagine restituita dal sogno, a visualizzare l'Ovidio dell'esilio e, contemporaneamente, gli scritti tomitani ci forniscono il completamento della narrazione tabucchiana, il risveglio 'non scritto' di Ovidio[31]:

> *La metamorfosi può esprimere il carattere "fluido" e precario dell'identità, l'incertezza e l'imprevedibile materialità del mondo naturale. Ma, allo stesso tempo, la metamorfosi è capace di rappresentare la fissità del carattere, un'identità cui l'individuo non può sfuggire*[32].

Torniamo alla metamorfosi della farfalla esiliata del racconto. È interessante soffermarsi nel dettaglio sulla descrizione fisica dell'insetto, poiché l'Ovidio-farfalla mostra delle caratteristiche ben precise:

> *Era un'enorme farfalla, grande quanto un uomo, dalle maestose ali gialle e azzurre. E i suoi occhi, smisurati occhi sferici da farfalla, abbracciavano tutto l'orizzonte*[33].

La farfalla illustrata è molto grossa, ha ali gialle e blu enormi, talmente pesanti da renderle difficile persino poggiarsi sulle zampe. È una farfalla priva della leggiadria e dell'eleganza che, notoriamente, contraddistinguono l'insetto:

> *Lui cercava di tenersi in piedi, ma le sue esili zampe non riuscivano a reggere il peso delle ali, così che era obbligato ogni tanto a reclinarsi sui cuscini, con le zampe che sgambettavano in aria*[34].

La seconda caratteristica fondamentale, in qualche modo già anticipata, è il verso

---

[30] «Ci sono anche quindici libri sulle forme mutate, componimenti strappati da pochissimo alla mia rovina. A loro ti incarico di dire che può essere riconosciuto tra i corpi trasformati il volto della mia sorte, poiché, ora, essa è diventata all'improvviso diversa da prima e miseranda, mentre fu felice in altro tempo».

[31] Tabucchi ci consegna l'idea di sogno come narrazione che 'completa' la realtà già nella raccolta *Piccoli equivoci senza importanza,* in particolare nel racconto intitolato *Rebus*: «A volte una soluzione sembra possibile solo in questo modo: sognando. Forse perché la ragione è pavida, non riesce a riempire i vuoti tra le cose, a stabilire la completezza, che è una forma di semplicità, preferisce una complicazione piena di buchi, e allora la volontà affida la soluzione al sogno» (Tabucchi 1985, 29).

[32] Segal (1991, 12).

[33] Tabucchi (1992, 19).

[34] *Ibid.*

inaspettatamente prodotto dal lepidottero, quell'alto sibilo che disturba la folla acclamante:

> *La folla era in visibilio e molti si prosternavano perché lo credevano una divinità dell'Asia. Allora Ovidio volle avvertirli che era Ovidio, e cominciò a parlare. Ma dalla sua bocca uscì uno strano sibilio, un fischio acutissimo e insopportabile che obbligò la folla a mettersi le mani sugli orecchi. […] Ma la sua voce era un fischio indistinto, e la folla si scostava davanti ai cavalli*[35].

Di nuovo, alla fine del racconto, Tabucchi torna a soffermarsi sulle dimensioni delle ali dell'insetto, prima che venga emanato l'ordine dell'esilio definitivo:

> *E allora pensò di comunicare i suoi versi al Cesare facendo dei gesti, e cominciò ad agitare mollemente le sue maestose ali colorate in un balletto meraviglioso ed esotico. Le tende del palazzo si agitarono, un vento fastidioso spazzò le stanze e il Cesare, con irritazione, scagliò il boccale sul pavimento*[36].

Nel 'bestiario' di Tabucchi presente in *Sogni di sogni* le farfalle sono insetti spesso associati ad un'idea di disfacimento e di morte: ne è un ulteriore esempio il sogno del «poeta e malfattore» François Villon[37]. Ma le caratteristiche che egli immagina appartenere al lepidottero descritto nel sogno di Ovidio rimandano a una specifica specie di farfalla: si tratta dell'*Acherontia Atropos*, una grossa falena notturna nemica delle api, uno spaventoso insetto portatore, come suggerisce il suo stesso nome, di oscuri presagi e di morte.

Classificato nel XVIII secolo dal botanico svedese Carl Von Linnè (Carolus Linnaeus)[38] nella prima vera catalogazione tassonomica degli esseri viventi, il *Systema Naturae*[39], il lepidottero viene battezzato col nome di *Acherontia Atropos*

---

[35] Ivi, 20.

[36] *Ibid.*

[37] Tabucchi (1992, 29). Nel racconto, ambientato nel Natale del 1451, Villon, durante il suo ultimo sonno, quello che precede la morte, sogna di cercare suo fratello scomparso. Il cadavere del fratello, anch'egli malfattore e morto impiccato, miracolosamente parla al poeta e gli anticipa l'immagine di un aldilà pieno di farfalle e larve: «Il cadavere era rigido per la morte e per il gelo. Villon lo baciò sulla fronte. E in quel momento il cadavere di suo fratello parlò. La vita qui è piena di bianche farfalle che ti aspettano, fratello mio, disse il cadavere, e sono tutte larve» (ivi, 31).

[38] Professore di botanica, tra i fondatori dell'Accademia Reale Svedese delle Scienze, fu anche autore dell'opera *Species Plantarum. Exhibentes plantas rite cognitas, ad genera relatas, cum differentiis specificis, nominibus trivialibus, synonymis selectis, locis natalibus, secundum systema sexuale digestas* (1753), una descrizione di tutte le piante conosciute all'epoca, individuate tramite nomenclatura binomiale. Cfr. Jablokov (1956). Per ulteriori approfondimenti sull'opera *Species Plantarum*, cfr. Svenson (1945); Hansen-Fox Maule (1973).

[39] Pubblicata per la prima volta nel 1735, l'opera, il cui titolo integrale è *Systema Naturae per Regna Tria Naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis,* ha avuto tredici successive edizioni aggiornate dall'autore (l'ultima edizione in sei volumi venne pubblicata nel 1770). Linneo classifica gerarchicamente il mondo naturale e utilizza per la prima

('Sfinge Testa di Morto')[40] e presenta dei tratti peculiari molto particolari: è una sfinge notturna dal corpo molto robusto (può raggiungere i sette centimetri di lunghezza e tredici centimetri di apertura alare), ha imponenti ali dai colori bruni, grigi, giallastri e neri (che sul dorso creano il disegno di un teschio), antenne uncinate e, soprattutto, possiede la capacità unica di emettere un suono acuto, probabilmente attraverso la spirotromba. Sembra proprio che l'obiettivo dell'emissione di un sibilo da parte della Testa di Morto sia quello di confondere e depistare le api operaie durante i 'furti' di nettare negli alveari. La spirotromba dell'Acherontia ha la particolarità di essere molto grossa e corta, caratteristica che le consente di perforare i favi delle api e succhiare il nettare. Si tratta, inoltre, di una farfalla 'migrante', che tende a spostarsi per deporre le uova nonostante la scarsa probabilità di sopravvivenza[41].

In un passaggio chiave del XV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, Pitagora sta descrivendo la nascita di piccoli animali dai corpi in putrefazione di altri esseri viventi[42]. Ebbene, tra gli insetti citati, il nostro poeta presenta, per la prima volta, una specie di farfalla che egli chiama *papilio feralis* (372-374):

> *Quaeque solent canis frondes intexere filis*
> *agrestes tineae (res observata colonis)*
> *ferali mutant cum papilione figuram*[43].

Questo *papilio* luttuoso nasce da *agrestes tineae*[44], tigne campagnole in grado di secernere filamenti bianchi: trasformate in farfalle, esse continuano a produrre questi fili, una trappola mortale per gli altri insetti, che vi finiscono incastrati e 'mummificati'.

Feralis è l'aggettivo su cui è necessario soffermarsi: Ovidio, grazie ad esso, sottolinea di questa farfalla il suo essere, letteralmente, una 'portatrice di morte' e, contemporaneamente, richiama alla mente del lettore l'idea che questa specie, in particolare, rappresenti un simbolo 'al negativo' dell'anima umana, dell'anima

---

volta la nomenclatura binomiale per indicare le diverse specie. In particolare, egli classifica 305 specie di *papilio.* Cfr. Jablokov (1956); per uno studio sulla classificazione dei lepidotteri del botanico, cfr. Honey-Scob (2001).

[40] La nomenclatura scelta dal botanico si riferisce al celebre fiume infernale Acheronte e alla moira Atropo (Ἄτροπος), colei che, più anziana tra le Parche, recideva il filo della vita.

[41] Cfr., sulle caratteristiche dell'Acherontia, Dierl (1970-73, 396-397) e Cattabiani (2001, 73).

[42] Il lungo e noto discorso di Pitagora sul vegetarianismo, sulla metempsicosi e sull'immortalità dell'anima (60-486), considerato da diversi studiosi espressione della vera voce ovidiana, contiene una sezione dedicata agli animali (361-417): seguendo il principio dell'eterno mutamento, secondo il quale a una fine coincide un inizio, il filosofo cita l'esempio degli esseri viventi che nascono da un corpo in decomposizione. Cfr. Barchiesi (1989, 73-83); Segal (1991, 95-130).

[43] «E i bruchi di campagna, che sono soliti tessere filamenti bianchi tra le foglie (comportamento osservato dai contadini), mutano il loro aspetto in quello di una farfalla mortuaria».

[44] Cfr. Verg. *georg.* IV, 246: *dirum tiniae genus*, «la terribile specie delle tigne».

che, colta in volo, abbandona un corpo[45]. Non a caso, il *papilio* del poeta romano traduceva il greco ψυχή[46], dal doppio significato di 'anima' e 'farfalla'[47].

Spostandoci da questa prima citazione ovidiana del *papilio feralis* all'opera di Plinio il Vecchio, troviamo, nell'XI libro della *Naturalis Historia,* capitolo interamente dedicato al mondo animale e agli *insecta* in particolare[48], lo stesso *pestifer papilio,* elencato tra i nemici giurati delle api. Plinio ci fornisce ulteriori elementi per identificare la specie (21)[49]:

> *Papilio etiam hic ignavus et inhonoratus, luminibus accensis advolitans, pestifer, nec uno modo: nam et ipse ceras depascitur et relinquit excrementa, e quibus teredines gignuntur; fila etiam araneosa, quacumque incessit, alarum maxime e lanugine obtexit*[50].

La farfalla notturna, attratta dalle lampade accese, mangia la cera, lascia

---

[45] Cfr. García Jurado (2014, 27).

[46] Mentre l''entomologia latina' utilizzava una sola parola per indicare indistintamente tutti i lepidotteri (i *papiliones,* per l'appunto), i Greci scelsero di indicare con φάλλαινα, nello specifico, i soli lepidotteri notturni (la nostra 'falena'). La *tinea/tinia* veniva invece comunemente chiamata σής. Cfr. Beavis (1988, 121-140).

[47] Bettini (1986, 210-215) analizza la *psyche* nelle tre accezioni di 'farfalla', di 'anima' e di 'fanciulla', la Psiche della *Favola di Amore e Psiche* raccontata da Apuleio (una rielaborazione degli stessi studi è in Bettini 2007, 38-42). I poemi omerici vengono considerati un punto di snodo fondamentale nella progressiva costruzione dell'idea greca di ψυχή. Centrone, nel descrivere le tre concezioni più diffuse della *psyche* omerica, la definisce come «un doppio dell'uomo, un suo "secondo io", un'entità importante in connessione con i fenomeni onirici, estatici, *extra-coscienziali*» (2007, 133-134). Nell'*Odissea,* in particolare, Omero presenta l'anima come σκιή, «ombra» (X, 495; XI, 207) e come ὄνειρος, «sogno» (XI, 207; 222), giungendo a definirla νυκτερίς, dal comportamento simile a quello del «pipistrello» (XXIV, 6-9), l'animale notturno per eccellenza, che svolazza rumorosamente e si muove in gruppo. «Omero voleva riferirsi all'ombra, l'immagine spettrale, il fantasma, la larva inconsapevole che resta dell'uomo e va agli inferi, l'io che non è più, il non essere più quello che era. […] Dunque la *psyche* di Omero è la negazione di quello che siamo, il non esserci più di quello che siamo» (Reale 2007, 152-153). È l'immagine dell'anima del nostro Ovidio tabucchiano, morto in sogno come farfalla e in vita come esule.

[48] Fonti certe del libro sono l'*Historia animalium* e il *De partibus animalium* di Aristotele, i due trattati zoologici del filosofo sull'anatomia e sui comportamenti degli animali. Lo stesso Aristotele parla della *psyche* (*Hist anim.* 551a), descrivendone la trasformazione dal bruco avvolto nel bozzolo al primo volo.

[49] Nel libro viene anche descritta, in generale, la nascita del *parvus vermiculus* dalla rugiada e la successiva trasformazione di un bruco in farfalla (XI, 37): *Inde porrigitur vermiculus parvus et triduo mox uruca, quae adiectis diebus accrescit, inmobilis, duro cortice. Ad tactum tantum movetur, araneo accreta, quam chrysallidem appellant. Rupto deinde cortice volat papilio.* «Da lì nasce un piccolo vermiciattolo e subito, nell'arco di tre giorni, diventa un bruco, che cresce nei giorni successivi, immobile e all'interno di un duro bozzolo. Si muove soltanto al tocco, avvolto da una ragnatela che chiamano crisalide. Poi, rotto l'involucro, viene alla luce una farfalla».

[50] «Anche quella specie di farfalla vile e ignobile, che svolazza intorno alle lampade accese, è funesta, e non solo in un modo: infatti divora la cera dell'alveare e lascia escrementi dai quali nascono vermi; lascia anche fili come quelli dei ragni dovunque, e li tesse soprattutto dalla lanugine delle ali».

escrementi nelle arnie e negli alveari e, come già detto da Ovidio, tesse una tela fatta di fili bianchi, come quella dei ragni, una trappola per le api, abitanti del favo.

Proprio questo *papilio,* inoltre, attratto dalla luce delle lampade accese, può essere annoverato tra i *mala medicamenta* ed essere considerato un letale nemico, oltre che delle api, dell'uomo (XXVIII, 45, 162)[51]:

> *Papilio quoque lucernarum luminibus advolans inter mala medicamenta numeratur; huic contrarium est iocur caprinum, sicut fel veneficiis ex mustella rustica factis*[52].

L'unico antidoto per l'essere umano, riferisce ancora Plinio, è il fegato di capra (*iocur caprinum*)[53]. Per le api, invece, Lucio Giunio Columella, nel suo *De re rustica,*

---

[51] Pare che Plinio riprenda qui il poeta greco Nicandro di Colofone (II sec. a.C.), il quale, all'interno dei Θηριακά ('Rimedi contro i veleni animali') - poema didascalico in esametri (958 versi) in cui il poeta suggerisce diversi rimedi contro i veleni degli animali, unendo credenze popolari diffuse e teorie scientifiche -, parla di una terribile e mortale specie di φάλλαινα attratta dalla luce dei lumi (759-768). Pur avendo l'aspetto di una falena notturna, dalle ali che al tocco sembrano di cenere o polvere (759-761), si tratta in realtà del κρανοκολάπτης, un ragno velenoso delle terre d'Egitto, dalle piccole dimensioni ma particolarmente letale, che uccide l'uomo attraverso il κέντρον (766-768), un pungiglione come quello di cui sono dotate, curiosamente, proprio le nemiche api. Probabilmente, come afferma Beavis (1988, 132), Plinio ha confuso i due insetti, attribuendo al *papilio* la pericolosità mortale del ragno *kranokolaptes,* simile per aspetto, e per 'incompatibilità' con l'ape, per l'appunto, alla nostra farfalla. Cfr. Overduin (2014, 636-637). Sull'opera di Nicandro, cfr. Spatafora (2005; 2008).

[52] «Anche quella farfalla che vola attratta dalle luci delle lucerne è da annoverare tra gli esseri velenosi; contro di lei agisce il fegato di capra, così come il fiele è il rimedio contro i preparati estratti dalla donnola selvatica».

[53] La capra, animale da sempre considerato prezioso e quotidianamente utile per l'uomo - e per gli dei: ricordiamo che una capra nutrì Giove (cfr. Ov. *fast.* V, 115-125; Plin. *nat.* XXVIII, 33, 123) - è anche strettamente connessa alla medicina antica: numerosi, difatti, erano i preparati ricavati dall'ovino, che si nutre di piante ed erbe contenenti sostanze naturali considerate curative, dotate delle proprietà terapeutiche donate dalla *vis medicatrix naturae.* È lo stesso Plinio a parlare, nel XXVIII libro della *Naturalis Historia,* degli svariati usi dell'animale, dovuti proprio alla sua alimentazione sana. Ogni parte anatomica e ogni secrezione della capra funzionano come terapia per malattie, infezioni e difetti: midollo (XXVIII, 39, 145; 68, 232), intestino (XXVIII, 42, 154), testa (XXVIII, 58, 210; 78, 259), corno e pelo (XXVIII, 42, 152; 46, 165; 48, 176; 63, 226; 67, 230), pelle (XXVIII, 42, 154; 58, 203; 62, 222), muscoli (XXVIII, 58, 210; 74, 243) ossa (XXVIII, 49, 182; 58, 209), sangue (XXVIII, 45, 161; 58, 203; 207-209; 68, 232), grasso (XXVIII, 42, 152; 51, 191; 58, 210; 62, 221; 63, 226; 67, 231; 70, 234; 74, 243), fiele (XXVIII, 46, 163; 47, 171; 48, 176; 50, 186; 58, 203; 60, 214; 217; 79, 260), urina (XXVIII, 48, 174-177; 60, 218) e, soprattutto, sterco (XXVIII, 42, 153-156; 47, 170-172; 48, 177; 51, 191; 60, 213-214; 62, 220; 223; 65, 227; 70, 234; 72, 237; 73, 239; 76, 245; 77, 255; 78, 259), latte e derivati (XXVIII, 33, 123-124; 34, 132; 35, 133; 42, 156; 45, 161; 47, 169; 50, 187; 51, 189; 58, 203; 209; 69, 233; 74, 241; 243). Contro le sostanze velenose, in particolare, sono efficaci il formaggio di capra (XXVIII, 45, 161), che agisce egregiamente contro il *viscum,* ancora il latte (XXVIII, 45, 161), difesa contro le cantaridi (coleotteri veleonosi), il sangue (XXVIII, 45, 162) per il veleno delle frecce, e il caglio o presame (XXVIII, 45, 162), cui fare ricorso contro la puntura della pastinaca e degli animali marini. Il rimedio specifico dello *iecur caprinum,* invece, viene suggerito da Plinio, oltre che per la puntura del *papilio- kranokolaptes*, per la cura di una precisa patologia: la nictalopia, ossia una

suggerisce di scacciare questi *papiliones* dall'alveare con sterco secco e midolla di bue (IX, 14, 2)[54]:

> *Vermiculi quoque, qui tiniae vocantur, item papiliones enecandi sunt. Quae pestes plerumque favis adhaerentes decidunt, si fimo medullam bubulam misceas, et his incensis nidorem admoveas*[55].

Oppure, suggerisce ancora Columella, si può sfruttare la naturale attrazione dell'insetto per la luce per far sì che resti intrappolato e bruci all'interno di vasi di bronzo (IX, 14, 9):

> *Itaque quo tempore malvae florent, cum est earum maxima multitudo, si vas aeneum simile miliario vespere ponatur inter alvos, et in fundum eius lumen aliquod demittatur, undique papiliones concurrant, dumque circa flammulam volitent adurantur, quoniam nec facile ex angusto susum evolent, nec rursus longius ab igne possunt recedere, cum lateribus aeneis circumveniantur, ideoque propinquo ardore consumantur*[56].

Il *papilio* di Ovidio e Plinio, non attratto dalla luce naturale del sole, bensì dai lumi della notte, è, senza dubbio, un simbolo negativo, di morte in vita dell'anima. L'insetto si contrappone simbolicamente proprio all'ape, immagine positiva, luminosa, e, come indicato da Plinio, nemica 'naturale' della farfalla notturna[57]:

---

notevole diminuzione delle capacità visive che colpisce l'uomo durante le ore notturne (VIII, 76, 203; XXVIII, 47, 170). Le capre, infatti, sarebbero dotate di una vista infallibile, che consentirebbe loro di vedere anche di notte. Non solo: un altro impiego dello *iocur* di capra è come medicinale costipativo contro attacchi di *alvum* (XXVIII, 58, 203). Cfr. Luck 1994, 17-21; La Greca 2010, 343-349.

[54] Anche Columella sta parlando dell'allevamento delle api, dei diversi tipi di ape, dei luoghi adatti alla collocazione degli alveari, degli sciami e delle cure da avere verso le arnie. La descrizione dei danni provocati dai *papiliones* (IX, 14, 8) è la stessa di Plinio: *Praeterea ut tiniae verrantur papilionesque necentur, qui plerumque intra alvos morantes apibus exitio sunt. Nam et ceras erodunt et stercore suo vermes progenerant, quos alvorum tinias appellamus.* «Inoltre vanno eliminate le tigne e uccise le farfalle, che il più delle volte, restando negli alveari, sono la rovina delle api. Infatti rosicchiano la cera e generano dai propri escrementi dei vermi, che chiamiamo tignole degli alveari».

[55] «Devono essere uccisi anche quei piccoli vermi, che vengono chiamati tigne, e quelle farfalle. Generalmente questi flagelli, attaccati ai favi, muoiono se si mescolano sterco e midollo di bue e li si fa bruciare insieme, affinché emettano fumo nocivo».

[56] «Perciò nel tempo in cui fiorisce la malva, quando la popolazione delle farfalle è al culmine, se di sera si pone un recipiente di rame simile a un vaso cilindrico tra gli alveari e sul fondo si inserisce una qualche fonte di luce, accorreranno le farfalle volando da ogni parte, e, mentre svolazzano intorno alla fiamma, bruciano, poiché non riescono a uscire facilmente dal vaso stretto, né possono, inoltre, allontanarsi dal fuoco, proprio perché circondate dalle pareti di rame; dunque, vengono consumate dal calore della fiamma ravvicinata».

[57] Sarà soprattutto il mondo cristiano a riprendere diffusamente il simbolismo dell'ape-anima. Ricordiamo soltanto, emblematicamente, i versi danteschi contenuti nel XXXI canto del *Paradiso* (1-12): *In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia santa / che nel suo sangue Cristo fece sposa; / ma l'altra, che volando vede e canta / la gloria di colui che la 'nnamora / e la bontà che la fece cotanta, / sì*

entrambi gli insetti vengono tradizionalmente considerati un'incarnazione dell'anima, nonché il simbolo di due differenti modi di concepire la sopravvivenza umana. L'ape è legata al sole, alla vita, alla rinascita[58], il *papilio feralis*, come visto, è connesso alla sfera dei morti, alla notte, all'inquieto mondo delle anime e delle ombre: «[…] è assai probabile che il *papilio* notturno, computato tra i *mala medicamenta* e definito *feralis*, occupasse un luogo assai spostato verso una concezione 'ferale', ossia paurosa ed inquieta, della sopravvivenza»[59].

Due interessanti testimonianze della sopravvivenza della tradizione pliniana sull'uso del *papilio* notturno nella preparazione di veleni vengono riportate dallo studioso italiano Felice Franceschini (XIX secolo) e dallo storico francese Louis Charbonneau-Lassay (1871-1946): Charbonneau-Lassay, ne *Le Bestiaire du Christ* (1940), afferma che in Bretagna, agli inizi del Settecento, si credeva che streghe e stregoni tostassero il corpo della farfalla chiamata *Sphinx Atropos* per utilizzare le

---

come schiera d'ape che s'infiora / una fiata e una si ritorna / là dove suo laboro s'insapora, / nel gran fior discendeva che s'addorna / di tante foglie, e quindi risaliva / là dove 'l süo amor sempre soggiorna (Petrocchi 1994, 509-510). Per un approfondimento sul rapporto api/miele-cristianesimo, cfr. Cattabiani (2001, 55-60).

[58] È opportuno ricordare la descrizione della natura delle api presente nel quarto libro delle *Georgiche* virgiliane. In quanto animale dotato di mente divina, l'insetto viene associato proprio all'idea di immortalità dell'anima (IV, 219-222): *His quidam signis atque haec exempla secuti / esse apibus partem divinae mentis et haustus / aetherios dixere; deum namque ire per omnes / terrasque tractusque maris caelumque profundum.* «Qualcuno ha detto, per questi segni e questi esempi, che nelle api vi è una parte della mente divina e del respiro dell'etere; il divino, infatti, è in ogni terra e in ogni distesa marina, nella profondità del cielo». Dalle viscere della carcassa di un bue, ci dice ancora Virgilio narrando il mito di Aristeo, nasce la bugonia, uno sciame di api (554-558): *Hic vero subitum ac dictu mirabile monstrum / aspiciunt, liquefacta bovum per viscera toto / stridere apes utero et ruptis effervere costis / immensasque trahi nubes iamque arbore summa / confluere et lentis uvam demittere ramis.* «In quel luogo, in realtà, assistono a un improvviso prodigio, incredibile a dirsi: attraverso le viscere in putrefazione dei buoi ronzano api in tutte le cavità interne, ed escono brulicando dalle costole rotte; sciami enormi si spostano e già si radunano in cima ad un albero, e dai rami flessibili pendono a grappoli». Anche la bugonia viene associata all'idea della reincarnazione dell'anima: «Nella bugonia l'ape "rinasce" perché costituisce in qualche modo il risultato di una "trasformazione" dell'anima» (Bettini 1986, 220). Lo stesso Ovidio del XV libro delle *Metamorfosi* parla della nascita delle api dalle viscere dei tori come evento da annoverare tra i *mirabilia* (365-368): *I quoque, delectos mactatos obrue tauros, / (cognita res usu): de putri viscere passim / florilegae nascuntur apes, quae more parentum / rura colunt operique favent in spemque laborant.* «Và e seppellisci tori scelti, dopo averli uccisi: cosa risaputa per esperienza, da ogni parte delle interiora imputridite nascono api, che, come coloro che le hanno generate, coltivano i campi, sono operose, lavorano con speranza nel futuro». E ancora Ovidio, nel I libro dei *Fasti,* narra del mito di Aristeo (363-380) e della rinascita delle api: […] *Iussa facit pastor. Fervent examina putri / de bove: mille animas una necata dedit* (379-380). «Il pastore esegue gli ordini. Sciami interi si diffondono dalle viscere in putrefazione del bue: un solo essere morto generò mille vite». Per ulteriori approfondimenti sul simbolismo dell'ape e sulla bugonia, cfr. Sauvage (1970, 274-289); Bettini (1986, 205-227); Cattabiani (2001, 49-63); Aspesi (2002); Landolfi (2011).

[59] Bettini (1986, 214).

ceneri dell'insetto nella preparazione di rimedi e pozioni venefiche[60]; mentre, nel 1870, Franceschini, vice-conservatore della Società Italiana di Scienze Naturali, annota nel suo *Saggio popolare di storia naturale sugli insetti* che una specie di farfalla notturna, l'*Acherontia Atropos*, oltre ad aver portato epidemie in Francia, veniva considerata nell'Inghilterra del Settecento un insetto in grado di parlare con streghe e maghi[61].

Dunque, la farfalla dalle proprietà velenose esplicitamente citata dai due autori, l''erede' del *papilio* ovidiano e pliniano, è proprio l'*Acherontia Atropos* della classificazione linneana[62]. La scelta di Antonio Tabucchi, pertanto, non può essere considerata casuale: il *papilio* del sogno è il *feralis papilio* delle *Metamorfosi*, il *pestifer papilio* di Plinio e Columella, ossia l'*Acherontia Atropos*, una falena notturna, un simbolo che ritorna a presentare visivamente la metamorfosi subita dal poeta in esilio[63], esilio che, secondo un *topos* diffuso, rappresentava una condizione di vera e propria 'morte in vita'[64].

A dimostrazione di quanto il lepidottero continuasse ad affascinare scrittori e poeti italiani contemporanei, vediamo l'Acherontia tornare a volare al crepuscolo per il poeta Guido Gozzano, che le dedica un intero componimento all'interno delle sue *Epistole entomologiche,* poema didascalico interamente dedicato alle farfalle che egli iniziò a pubblicare nel 1914 e che rimase, tuttavia, incompiuto (venne pubblicato postumo nel 1935)[65].

---

[60] Charbonneau-Lassay (1994, 509). Cfr. anche Cattabiani (2001, 73).

[61] Cfr. Franceschini (1870, 150-151).

[62] Charbonneau-Lassay riporta le informazioni fornitegli da un frate della Congregazione di San Gabriele, Frate Gille di Morbihan. La Testa di Morto veniva considerata dai cristiani francesi un'incarnazione di Satana e una messaggera di epidemie e morte (Charbonneau-Lassay 1994, 509).

[63] «La metamorfosi appare come una metafora che è rimasta latente per tutta una vita e che viene improvvisamente capita in termini visivi» (Segal 1991, 12).

[64] Cfr. *trist* III, 3, 53-54: *Cum patria amisi, tunc me periise putato: / et prior et gravior mors fuit illa mihi.* «Quando ho dovuto abbandonare la patria, è da quel momento che devi considerarmi morto: e fu quella, per me, la prima morte, la più straziante». L'*exilium* è una condanna a morte pronunciata anzitempo e priva di sepoltura, che l'Ovidio della 'produzione tomitana' (insieme a esuli celebri come Cicerone e Seneca) pone costantemente in rilievo: «L'esule […] è quindi assimilabile, secondo le credenze popolari, ad una *larva*, l'anima di un insepolto, che aspira invano al riposo e che minaccia i vivi inquietando il sonno di chi non lo rispetta» (Degl'Innocenti Pierini 1999, 136). Cfr., sulla diffusione del *topos* dell'esule 'morto-vivente', Classen (1996); Degl'Innocenti Pierini (1998; 1999).

[65] In una lettera scritta nel settembre 1908 alla poetessa Amalia Guglielminetti, Gozzano scrive: «Io non penso, da vario tempo, ai miei sogni letterari, alterno lo studio alle cure entomologiche: allevo una straordinaria colonia di bruchi. Voglio ritrarne alcune osservazioni e molte belle fotografie a commento di un libro di storia naturale che sogno da tempo: *Le farfalle*. Vi attenderò dopo il volume di versi: ma comincio ad adunare materiale di testo e d'illustrazioni. Vedrete che cosa nuovissima e bella. Immaginatevi che in una cassetta ho circa trecento crisalidi di tutte le specie, ottenute da bruchi allevati con infinita pazienza, per settimane e settimane; ora si sono quasi tutti appesi al coperchio graticolato e hanno presa la forma strana di crostacei stilizzati pel monile d'una signora. Fra pochi giorni saranno farfalle» (Asciamprener 1951, ed. digitalizzata). E

Gozzano si avvicina al mondo della natura e della scienza (quel mondo positivista ripudiato, dal quale si era tenuto a debita 'distanza')[66], guardando, come fonte diretta, alla *Vie des abeilles* (1901) del poeta belga Maurice Maeterlinck[67]: il poeta crepuscolare descrive le farfalle nello stesso modo in cui Maeterlinck descrive – strana coincidenza - le api[68].

Egli, in realtà, già nel 1909 si definisce su "Riviera Ligure" *Amico delle crisalidi*, in un breve componimento autobiografico, di matrice dantesca[69], ambientato sul tetto della propria casa, dove sta crescendo, chiusa nel suo bozzolo, un'ignota

---

aggiunge, in una lettera inviata a sole due settimane di distanza: «E non sorridete del compagno fanatico: voglio iniziarvi a queste cose; e questo farò nel libro che v'ho detto: un volume epistolare: lettere a voi un po' arcaiche come quelle che scrivevano gli abati alle dame settecentesche per iniziare ai misteri della Fisica, dell'Astronomia, della Meccanica; ma modernissime nel contenuto, fatte di osservazioni filosofiche nuove e di fantasie curiose e fanciullesche. Vedrete» (*ibid.*). L'opera, che prevedeva un insieme di diciotto epistole, inizia ad essere pubblicata in frammenti monografici su rivista: su "La Grande Illustrazione", nel febbraio 1914, vengono pubblicati 220 endecasillabi de *Le farfalle* (o *Ad Alba Nigra-Epistola VI*), mentre su "La Stampa", nel marzo dello stesso anno, compaiono *Del parnasso* (o *Parnassus Apollo-Epistola X*) e *Della passera dei santi* (o *Macroglossa stellatarum*); nell'aprile del 1916 viene pubblicato il terzo frammento monografico, *La Messaggiera Marzolina* (poi intitolato *Dell'aurora* o *Anthocaris cardamines*), sull'"Illustrazione Italiana". Il poeta pensava, dunque, almeno inizialmente, a un'opera di storia naturale, poi diventata raccolta epistolare, in cui descrivere il comportamento delle Vanesse (*Storia di cinquecento Vanesse*) e di altre specie, come l'Ornitottera (*Dell'ornitottera* o *Ornithoptera Pronomus*). Gli ultimi componimenti a vedere la luce, dopo la sua morte, sono *Della cavolaia* (o *Pieris brassicae*) e, per l'appunto, *Della testa di morto* (o *Acherontia atropos*).

[66] Sull'approccio antipositivista e sull'"antinaturalismo gozzaniano", cfr. Porcelli (1970a, 1970b); Piromalli (1972, 184-189).

[67] *La vita delle api* inaugura i saggi del poeta sul mondo degli animali: seguono infatti *La vita delle termiti* nel 1927 e *La vita delle formiche* nel 1930, a costituire il cosiddetto 'trittico degli animali sociali' (api, termiti e formiche; cfr. *Nota* a Maeterlinck 1951, 6-7). L'osservazione delle api di Maeterlinck è diretta, è lo stesso poeta a dichiararlo programmaticamente all'inizio dell'opera: «Non affermerò dunque nulla che io non abbia verificato personalmente, o che non sia talmente ammesso dai classici dell'apidologia da rendere oziosa ogni verifica. La mia parte si limiterà a presentare i fatti in maniera altrettanto esatta ma un po' più viva, a intramezzarli di riflessioni più ampie e libere, a raggrupparli in modo un po' più armonioso di quanto non si possa fare in una guida, in un manuale pratico o in una monografia scientifica» (ivi, 10). Si tratta della medesima operazione compiuta dal Gozzano con la sua colonia di bruchi: gli abbozzi delle *Epistole,* spesso contenenti traduzioni puntuali delle opere di Maeterlink (de *La vie des Abeilles,* ma anche de *L'Intelligence des Fleurs*), riportano osservazioni 'verificate' e successivamente rielaborate in versi.

[68] Sul "parassitismo letterario" di Gozzano e sul debito nei confronti dell'opera di Maeterlinck, cfr. Porcelli (1969); Rocca (1980, 390-411); Bisi (2017, 361); Borra (2018, 50-51).

[69] Cfr. Bossina (2013, 278); Borra (2018, 53). I versi conclusivi della poesia, del resto, recitano (57-60): *E tu che canti fisso nel sole, / mio cuore ansante, / e tu non credi quelle parole / che disse Dante?* La presenza di Dante in Gozzano viene sottolineate anche da Bisi, la quale considera le successive *Epistole entomologiche* «il poema del Dante purgatoriale, che ne abita i versi con continuità, secondo una non casuale architettura citazionale» (2017, 362).

farfalla[70]. Il poeta si interroga sulla possibile specie nascosta nella crisalide, riconoscendo dal profilo, infine, una Vanessa policlora, una diurna di Maggio[71]. Ma la farfalla che il poeta definisce 'dominante', tra tutte le altre specie che dormono nelle proprie «tombe chiuse» - colei che regna, dunque, tra gli esseri non vivi e non morti - è proprio l'*Acherontia* (21-28):

> *Papili Arginnidi Vanesse Pieridi*
> *Satiri Esperidi:*
> *contemplo triste con la mia musa*
> *la tomba chiusa.*
> *Dormono in pace tutte le morte*
> *sotto il cristallo;*
> *fra tutte domina la sfinge forte*
> *dal teschio giallo*[72].

Non solo. La «sfinge forte dal teschio giallo» di Gozzano vive anche, tristemente prigioniera, nella celebre soffitta della *Signorina Felicita* (1905), «colma di prestigiose cianfrusaglie»[73] e casa della dannata Marchesa. L'avvocato-poeta Guido, che sta narrando a Felicita la storia di Piramo e Tisbe, illustrata in un vecchio paravento, scorge improvvisamente l'Acherontia (211-222):

> *Tacqui. Scorgevo un atropo soletto*
> *e prigioniero. Stavasi in riposo*
> *alla parete: il segno spaventoso*
> *chiuso tra l'ali ripiegate a tetto.*
> *Come lo vellicai sul corsaletto*
> *si librò con un ronzo lamentoso.*
> *"Che ronzo triste!" - "é la Marchesa in pianto...*
> *La Dannata sarà che porta pena..."*
> *Nulla s'udiva che la sfinge in pena*
> *e dalle vigne, ad ora ad ora, un canto:*
> *O mio carino tu mi piaci tanto,*
> *siccome piace al mar una sirena...*[74]

Un «atropo soletto», il cui fastidioso, stridulo verso già descritto da Tabucchi ora diventa un canto penoso, il canto dell'anima maledetta della Marchesa: è il ritorno

---

[70] *Una crisalide svelta e sottile / quasi monile / pende sospesa dalla cimasa / della mia casa. / Salgo talora sull'abbaino / per contemplarla / e guardo e interrogo quell'esserino / che non mi parla: / O prigioniero delle tue bende / pendulo e solo, / soffri? il tuo cuore sente che attende / l'ora del volo?* (Baldissone 1983, 319).

[71] *Ti riconosco. Profilo aguzzo, / dorso crostaceo / irto, brunito, con qualche spruzzo / madreperlaceo: / sei la crisalide d'una Vanessa: / la Policlora / che vola a Maggio. Maggio s'appressa, / tra poco è l'ora! / Tra poco l'ospite della mia casa / sarà lontana; / penderà vota dalla cimasa / la spoglia vana* (ivi, 320-321).

[72] *Ibid.*

[73] Sangirardi (2013, 7). Sulla soffitta come 'deposito' di ricordi e luogo topico della letteratura decadentista, cfr. anche Porcelli (1970a, 70-71).

[74] Sanguineti (1990, 135).

della farfalla simbolo di morte, che ora attraversa l'esistenza del poeta.

È nelle *Epistole* che Gozzano dimostra di conoscere il già citato nome greco del *papilio*, ψυχή, e, soprattutto, il suo doppio significato di 'anima' e 'farfalla'[75], descritto negli ultimi versi (92-97) del componimento *Le farfalle* (pubblicazione unica del 1914 che unisce *Dei bruchi* e *Delle crisalidi*)[76]:

> *Un volto solo. Mai la Morte s'ebbe*
> *più delicato simbolo di Psiche:*
> *psiche ad un tempo anima e farfalla*
> *scolpita sulle stele funerarie*
> *da gli antichi pensosi del prodigio.*
> *Un volto solo...*[77]

---

[75] Bossina (2013, 274-281) individua, *in primis,* evidenti richiami alle ψυχαί degli epigrammi del poeta greco Melagro (I sec. a.C.) contenuti nell'*Antologia Palatina* (V, 57; XIII, 132): la conoscenza della *Palatina* sarebbe stata mediata, per Gozzano, dall'amico Luigi Siciliani (1881-1925) e dall'opera del poeta francese Pierre Louys (1870-1925), traduttore delle *Poésies de Méléagre* nel 1893. L'*âme papillonante* di Louys influenza notevolmente il poeta, il quale, inoltre, si mostra 'ferrato' sull'associazione anima-farfalla-fanciulla (Psiche), probabilmente grazie all'opera dell'antiquario Filippo Buonarroti (1661-1733), autore di *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma* (pubblicate a Firenze nel 1716). Il Buonarroti narra della celebre storia di Amore e Psiche, partendo dalla rappresentazione di una fanciulla con ali di farfalla trovata su un vaso: «Questa tal sorta d'ali benissimo se le convengono, e la ragione poscia di ciò si è, che tanto l'Anima, quanto la farfalla si chiamarono da' Greci ψυχή; e perché per esprimere il giro dell'anime, che intendevano rappresentare, non si poteva trovare un simbolo più adeguato di questo piccolo insetto, il quale in un certo modo, non altrimenti, che l'anima prova più stati, mentre racchiudendosi verme nel bozzolo, n'esce poi cangiato in un volatile, onde negli antichi monumenti, per rappresentare l'anima, non solo s'incontra espressa una fanciulla alata, quale è la nostra, ma sovente ancora la sola farfalla» (Buonarroti 1716, 196-197).

[76] Vieri (2006, 66-72) trova nel richiamo alla *psyche*/Psiche un segno della spiritualità ritrovata del poeta, che porta avanti una riflessione sul binomio vita-morte, sulla 'liminalità' del divenire e dell'essere, attraverso l'immagine «confinaria, limbica» (70) della crisalide. Giusti (2016, 725-732) associa invece l'immagine 'sospesa' del bruco e della crisalide alla stessa, mancata evoluzione della poesia gozzaniana: il poeta, la cui opera oscilla tra una tradizione ideologica romantico-decadente e una posizione prettamente modernista, «rivolge la sua attenzione alle farfalle per rintracciare nella loro esistenza gli stessi meccanismi sottesi all'umano» (732). Bisi (2017, 357-374) trova nella *Epistole* l'allontanamento dalla «stasi limbica» della *Via del rifugio* e dei *Colloqui* e suggerisce di «intravedere nella metamorfosi delle farfalle rappresentata nelle *Epistole entomologiche* una sorta di correlativo oggettivo della metamorfosi del linguaggio poetico» (361).

[77] Sanguineti (1990, 211). Negli abbozzi dell'epistola, Gozzano, in realtà, traduceva inizialmente *psyche* come 'amore', oltre che come 'farfalla', e non come 'anima': «Gli antichi erano così sbigottiti dalle metamorfosi della farfalla, dalla sua rinascita dopo la morte apparente – che l'avevano considerata come l'emblema dell'amore. La parola greca Psyché significava amore e farfalla e la farfalla figura sulla stele funeraria come l'emblema d'immortalità. Perché la Natura ricorre alle metamorfosi che – per quanto meravigliose – sono un segno d'imperfezione. Se la Natura fosse onnipotente avrebbe creato la farfalla di colpo: invece è ricorsa a questa via complicata, pericolosa e dolorosa che decima gli insetti, evidentemente perché anche la Natura soggiace a difficoltà e a limiti che tenta di vincere a poco a poco» (Rocca 1980, 468-469). Come, tuttavia, commenta

La 'percezione sepolcrale' che attraversa la sezione *Delle crisalidi* giunge fino alla poesia interamente dedicata alla Testa di Morto. L'*Acherontia Atropos* del Gozzano entomologo è posta agli antipodi rispetto alle farfalle messaggere della primavera, *in primis* all'*Anthocaris* (*La messaggiera marzolina*)[78], ma anche alla *Macroglossa Stellatarum* (*Passera dei santi*). I primi versi dedicati a quest'ultima specie sottolineano immediatamente la differenza tra i due insetti, entrambe sfingi (1-3):

> *Non tenebrosa come l'Acherontia –*
> *benché sfinge e parente – ma latrice*
> *di pace, messaggiera di speranze […][79].*

Il manoscritto in prosa dell'abbozzo dell'*Epistola VII,* dedicata all'Acherontia Atropos, contiene informazioni sulla specie molto dettagliate:

> *Tu conosci senza dubbio quest'insetto tradizionale e caratteristico: ha il corpo massiccio gigantesco le ali superiori nerastre marezzate di nero e di grigio le inferiori giallo ocra con due fasce nere, il corsaletto scuro con impresso in giallo un teschio pensoso dolente. L'orrore della Notte il mostro delle Tenebre non poteva essere meglio simboleggiato. […] L'Acherontia Atropos è la sola farfalla dotata di voce; e il verso che emette non potrebbe essere più cupo e lamentoso e si direbbe non promana da lei ma da un'anima penante che la segua invisibile[80].*

Il poeta prosegue con osservazioni precise, scientifiche, descrivendo indagini dirette, - «ho strappato entrambi i palpi a più d'un'Acherontia e l'insetto mutilato ha proseguito il lamento furibondo»[81] -, che ritroviamo riportate fedelmente, vedremo a breve, nei versi del componimento poetico. È lo stesso Gozzano, inoltre, a dirci che la farfalla di cui ci parla è proprio il lepidottero che abita la soffitta di Villa Amarena:

> *È la farfalla che incontrai nel Canavese a villa Amarena con quella Signorina che chiamai Felicita […]. Il solaio prese immediatamente quell'aspetto specialissimo che hanno i solai quando ad una parete si scopre l'Acherontia Atropos; un senso di mistero che bisogna sentire per capire, indefinibile incomunicabile a parole, un senso che nemmeno la*

---

opportunamente Borra (2018, 57), «Amore e morte / vita e morte: poco importa che Gozzano "sbagli" il significato di Psyché in quanto amore».

[78] *Le pagine di pietra dissepolte / attestano che i fiori precedettero / gl'insetti sulla Terra: fu l'anemone / che alla farfalla ragionò così: / Sorella senza stelo, come sei / fragile d'ali e debole di volo! / Salvati dal ramarro e dalla passera: / rivestiti di me, tingiti in verde / ai lati, in bianco a mezzo, in fulvo a sommo, / e con l'antenne simula i pistilli!. / E il fior primaverile alla farfalla / primaverile diede i suoi colori: / dolce alleato nella vita breve... / E la caduca musa marzolina / sa che deve sparire con l'anemone, / sparire prima della Primavera...* (Sanguineti 1990, 230-231).

[79] Ivi, 243.

[80] Rocca (1980, 559).

[81] Ivi, 560.

musica, nemmeno la poesia - nemmeno la poesia – può riprodurre[82].

L'elemento del canto è fondamentale nella cupa immagine che il poeta vuole trasmetterci del lepidottero. E, come abbiamo visto, l'Ovidio-farfalla di Tabucchi canta invano per l'imperatore, il quale non è in grado, come Gozzano, di decifrare il significato del sibilo. È estate quando il poeta vede, per un sentiero di campagna, il bruco della Testa di Morto, «la più tetra delle farfalle» (1-9)[83], dai colori freddi e dall'aspetto ferale (14-20):

Natura, che dispensa alle Diurne
i colori dei fiori e delle gemme,
Natura volle l'Acherontia Atropos
simbolo della Notte e della Morte,
messaggera del Buio e del Mistero.
E la segnò con la divisa fosca
e del sinistro canto […][84].

E anch'egli, come il Cesare, decide, spinto dalla *curiositas*, di torturare il *papilio* (23-29):

[…] Mozzato ho i tarsi
all'Acherontia e s'è lagnata ancora.
Parve ad altri col fremito dei palpi.
Io cementai di mastice la bocca
all'Acherontia e s'è librata ancora
per la mia stanza, ha proseguito ancora
più furibondo il grido d'oltretomba[85].

Il suo canto sinistro viene, letteralmente, da un altro mondo, dall'oltretomba: è il canto di un'anima in pena, esiliata, come quella di Ovidio, come quella della Marchesa di Villa Amarena. È un canto che ammalia e uccide le api per consentire il furto del miele, attacchi che già Plinio e Columella, come visto, insegnavano a 'sventare' preventivamente (38-49)[86].

---

[82] Ivi, 565-566.

[83] *D'estate, in un sentiero di campagna, / v'occorse certo d'incontrare un bruco / enorme e glabro, verde e giallo, ornato / di sette zone oblique turchine. / Il bruco errava in cerca della terra / dove affondare e trasmutarsi in ninfa; / e dalla gaia larva, a smalti chiari, / nasceva nell'autunno la più tetra / delle farfalle: l'Acherontia Atropos* (Sanguineti 1990, 236).

[84] Ivi, 236-237.

[85] *Ibid.*

[86] *L'apicultore sa che questo lagno / imita il lagno dell'ape regina / quando è furente contro le rivali / e concede alla sfinge d'aggirarsi / pei favi, sazïandosi di miele. / L'operaie non pungono l'intrusa, / si dispongono in cerchio al suo passaggio, / con l'ali chine e con l'addome alzato, / l'atteggiamento mite e riverente / detto «la rosa» dall'apicultore. / E la nemica dell'apicultore / col triste canto incanta l'alveare* (ivi, 238).

Ma Gozzano ci descrive la vendetta delle api, che uccidono l'Acherontia, sazia e addormentata, coprendola di cera (50-59):

All'alba solo, quando l'Acherontia
intorpidita e sazia tace e dorme,
l'operaie decretano la morte.
Depone ognuna sopra l'assopita
un granello di propoli, il cemento
resinoso che tolgono alle gemme.
E la nemica è rivestita in breve
d'una guaina e non ha più risveglio.
L'apicultore trova ad ogni autunno,
tra i favi, questi grandi mausolei[87].

L'Acherontia è una farfalla delle tenebre, una figlia della notte (77-83)[88], che non divide i suoi giorni con le sorelle Vanesse o Arginnidi (83-93)[89], ed è attratta, come ricordato più volte, dalla luce artificiale dei lumi accesi nelle ville di campagna (100-104)[90]:

L'Acherontia s'appressa esita spia
numera i commensali ad uno ad uno,
sibila un nome, cozza contro i vetri
tre quattro volte come nocca ossuta[91].

La sfinge addirittura parla, o meglio tenta di parlare, come il nostro Ovidio tabucchiano, «sibila un nome» che nessuno comprende[92]. In silenzio, entra in una

---

[87] Ivi, 238-239.

[88] *L'Acherontia frequenta le campagne, / i giardini degli uomini, le ville; / di giorno giace contro i muri e i tronchi, / nei corridoi più cupi, nei solai / più desolati, sotto le grondaie, / dorme con l'ali ripiegate a tetto. / E n'esce a sera* (ivi, 240).

[89] *Nelle sere illuni / fredde stellate di settembre, quando / il crepuscolo già cede alla notte / e le farfalle della luce sono / scomparse, l'Acherontia lamentosa / si libra solitaria nelle tenebre / tra i camerops, le tuje, sulle ajole / dove dianzi scherzavano i fanciulli, / le Vanesse, le Arginnidi, i Papilî. / L'Acherontia s'aggira. il pipistrello / l'evita con un guizzo repentino* (*ibid.*).

[90] «[…] Gozzano riesce a scrivere un secondo episodio che comunica davvero quel "senso di mistero" che tanto gli sta a cuore, e che la poesia, abbiamo sentito, non sarebbe in grado di evocare. Non può più dirlo attraverso se stesso, e ricorre allora a una stilizzazione dell'ambiente borghese che gli è caro, la sala da pranzo di una villa» (Guglielminetti 1993, 105).

[91] Ivi, 241.

[92] Nell'abbozzo, Gozzano precisa che il nome sussurrato dalla falena è quello di chi, nella casa, è prossimo alla morte: «L'Acherontia s'aggira, spia l'interno della villa sibilando il nome di chi deve morire, s'appressa tenta l'ingresso cozza contro i vetri tre quattro volte col colpo secco d'una nocca i commensali» (Rocca 1980, 564). Secondo antiche credenze, citate in precedenza, la farfalla sussurrava questi nomi alle streghe.

villa dalla finestra ingenuamente aperta da una fanciulla (104-111)[93], seguendo il richiamo di una luce ingannatrice che la rende prigioniera della casa (112-116):

> *Ma già s'ode il garrito dei fanciulli*
> *giubilante per l'ospite improvvisa,*
> *per l'ospite guizzata non veduta.*
> *Intorno al lume turbina ronzando*
> *la cupa messaggiera funeraria*[94].

Papilio feralis, «messaggera funeraria»: sembra quasi che Gozzano abbia tradotto la definizione ovidiana dell'Acherontia.

La prospettiva delle *Epistole entomologiche* gozzaniane è stata accostata a quella del Montale delle *Occasioni* (1939)[95]. E, non a caso, anche il poeta genovese non è immune, nella sua seconda raccolta poetica, al fascino misterioso dell'Acherontia: è proprio il *papilio feralis* ad aprire la prima delle quattro sezioni dell'opera come protagonista della poesia *Vecchi versi* (1926).

È interessante notare, *in primis*, come il poeta avesse chiuso, coincidenza curiosa, i suoi *Ossi di seppia* (1925) con la lunga *Crisalide*, poesia facente parte di un originario 'trittico' (*Crisalide, Marezzo* e *Casa sul mare*) dell'edizione del 1921, contenuto all'interno della terza parte del libro, *Meriggi e ombre,* e ripresentato nell'edizione del 1928 (con l'aggiunta de *I morti, Delta e Incontro*): «Ci troviamo di fronte al gruppo di poesie che, per cronologia e composizione (segue soltanto l'epilogo di *Riviere*), sono le ultime degli *Ossi* e nel loro spirito ed espressione già anticipano la poetica delle *Occasioni*»[96].

Crisalide, incentrata sul tema dell'immobilità, è una poesia 'disperata' che fa parte del 'ciclo dell'accidia e della *tristitia*' di Montale[97] e che riprende l'immagine di morte, di oblio, legata allo stadio ninfale della farfalla, immagine diffusa soprattutto nella poesia simbolista francese di fine Ottocento[98]. Un «limbo

---

[93] *La giovinetta più pallida s'alza / con un sussulto, come ad un richiamo. / «Chi c'è?» Socchiude la finestra, esplora / il giardino invisibile, protende / il capo d'oro nella notte illune… / - Chi c'è? Chi c'è? - Non c'è nessuno. Mamma! – / Richiude i vetri, con un primo brivido, / risiede a mensa, tra le sue sorelle* (Sanguineti 1990, 241).

[94] *Ibid.*

[95] Cfr. Bisi (2017, 359). Nell'insieme di modelli e fonti di Eugenio Montale si inserisce l'intera produzione di Gozzano, considerato l'unico crepuscolare, dopo Corrado Govoni, in grado di incidere sul poeta. Cfr. a riguardo, Mengaldo (2000, 99-100).

[96] Špička (2000, 91).

[97] Cfr. Arvigo (2001, 18-20).

[98] Si ricordino i versi de *Le flacon* (1857), uno dei *Fleurs du mal* di Charles Baudelaire: il poeta parla del ricordo, *une âme qui revient* (4), un'anima che risorge dagli inferi della mente e vola, risvegliandosi, tra *chrysalides funèbres* (9-20): *Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres, / frémissant doucement dans les lourdes ténèbres, / qui dégagent leur aile et prennent leur essor, / teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or. / Voilà le souvenir enivrant qui voltige / dans l'air troublé; les yeux se ferment; le Vertige / saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains / vers un gouffre obscurci de miasmes humains; / Il la terrasse*

squallido delle monche esistenze» (37-38), quello che il poeta vive e narra (58-67):

Ah crisalide, com'è amara questa
tortura senza nome che ci volve
e ci porta lontani – e poi non restano
neppure le nostre orme sulla polvere;
e noi andremo innanzi senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia;
e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario![99]

Nella crisalide convivono la vita e la morte, un prodigio come quello descritto dal Gozzano delle *Farfalle*[100].

Con *Vecchi versi*, Montale crea un ulteriore legame tra *Ossi* e *Occasioni*, una «cerniera delle due raccolte»[101]: nel tipico paesaggio montaliano delle Cinque Terre[102], in una notte tempestosa, un'Acherontia si rifugia all'interno della casa del poeta, violando, come nella poesia di Gozzano, i confini tra interno ed esterno, e dunque tra mondo dei vivi e mondo delle ombre, dei ricordi, delle anime. *Papillon-vampire* definisce Pipa[103] la farfalla montaliana, lepidottero del crepuscolo e presagio negativo (1-4):

Ricordo la farfalla ch'era entrata
dai vetri schiusi nella sera fumida

---

au bord d'un gouffre séculaire, / où, Lazare odorant déchirant son suaire, / se meut dans son réveil le cadavre spectral / d'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral (Colesanti-Rendina, 2017, 143-145). «Mille pensieri sopiti, crisalidi funebri, fremendo sommessamente nelle scure tenebre, aprono le loro ali e prendono il volo, tinti di azzurro, di rosa ghiaccio, laminati d'oro. Questo è il ricordo seducente che vola nell'aria inquieta; gli occhi si chiudono; la Vertigine investe l'anima vinta e la spinge con entrambe le mani verso un abisso nero di miasmi umani; la porta sull'orlo di un baratro secolare, dove, Lazzaro profumato che lacera il suo sudario, si muove nel suo risveglio il cadavere spettrale di un vecchio amore rancido, affascinante e sepolcrale». Nella sua stessa raccolta *La bufera e altro* (1940-1954), Montale scrive un componimento intitolato *Per un 'Omaggio a Rimbaud'*, la cui protagonista è proprio una farfalla «figlia del sole»: *Tardi uscita dal bozzolo, mirabile / farfalla che disfiori da una cattedra / l'esule di Charleville / oh non seguirlo nel suo rapinoso / volo di starna, non lasciar cadere / piume stroncate, foglie di gardenia / sul nero ghiaccio dell'asfalto! Il volo / tuo sarà più terribile se alzato / da quest'ali di polline e di seta / nell'alone scarlatto in cui tu credi, / figlia del sole, serva del suo primo / pensiero e ormai padrona sua lassù…* (Zampa 2011, 242). Cfr. Arvigo (2001, 202).

[99] Zampa (2011, 88-89).

[100] Cfr. Porcelli (2000-2001, 152-153).

[101] Isella (1996, 9).

[102] I riferimenti geografici vengono indicati dal poeta con precisione: la «roccia del Tino» (9), il «nido di Corniglia» (18), il «porto di Vernazza» (41-42) tracciano un'area della riviera ligure di Levante, una zona delimitata nel perimetro della provincia della Spezia.

[103] Cfr. Pipa (1964, 401).

su la costa raccolta, dilavata
dal trascorrere iroso delle spume[104].

La lunga descrizione del ricordo del poeta dipinge un ambiente spaventoso, 'ferale' anch'esso, come l'essere che lo abita in cerca di una luce notturna. Il buio (5-7; 19)[105], il «punto atono del faro» e il silenzio di morte (7-10)[106], il diluvio e «l'aria diaccia» (16-18)[107], il mare in tempesta (19-23)[108], il mondo esterno cui appartiene il *papilio* entra improvvisamente nel sicuro ambiente casalingo del poeta, sconvolgendone la quiete (23-31):

[…] Nel breve
vano della mia stanza, ove la lampada
tremava dentro una ragnata fucsia,
penetrò la farfalla, al paralume
giunse e le conterie che l'avvolgevano
segnando i muri di riflessi ombrati
eguali come fregi si sconvolsero
e sullo scialbo corse alle pareti
un fascio semovente di fili esili[109].

La farfalla irrompe violentemente nell'angolo esistenziale in cui il poeta si è rifugiato, muovendone quei «fili esili» di «ragnata»[110] che ci ricordano gli stessi filamenti lasciati dal lepidottero e descritti da Ovidio e Plinio. La stessa immagine dell'insetto restituisce al lettore il turbamento, l'impressione minacciosa rimasta nella mente del giovane Montale (32-37):

Era un insetto orribile dal becco
aguzzo, gli occhi avvolti come d'una
rossastra fotosfera, al dosso il teschio
umano; e attorno dava se una mano
tentava di ghermirlo un acre sibilo
che agghiacciava[111].

---

[104] Isella (1996, 10).

[105] *Muoveva tutta l'aria del crepuscolo a un fioco / occiduo palpebrare della traccia / che divide acqua e terra* […]; *Poi fu l'oscurità piena* […] (ivi, 11-12)

[106] […] *ed il punto atono / del faro che baluginava sulla / roccia del Tino, cerula, tre volte / si dilatò e si spense in un altro oro* (ivi, 11).

[107] *Si schiodava dall'alto impetuoso / un nembo d'aria diaccia, diluviava / sul nido di Corniglia rugginoso* (*ibid.*).

[108] […] *e dal mare / un rombo basso e assiduo come un lungo / regolato concerto, ed il gonfiare / d'un pallore ondulante oltre la siepe / cimata dei pitòsfori* (ivi, 12).

[109] Ivi, 12-13.

[110] Si tratta di un paralume frangiato, mosso dalle ali dell'Acherontia.

[111] *Ibid.*

La spirotromba diventa un «becco aguzzo», il teschio umano è ben visibile sul dorso della farfalla, il noto canto mortale rimbomba e agghiaccia: la piccola φάλλαινα è diventata un mostro, un invasore di considerevoli dimensioni[112].

Il movimento insistente della farfalla è lo stesso, inverso, del *papilio* gozzaniano; l'insetto batte contro il tavolo e i vetri della finestra ripetutamente, per tornare alla notte (38-41)[113]:

> *Batté più volte sordo sulla tavola,*
> *sui vetri ribatté chiusi dal vento,*
> *e da sé ritrovò la via dell'aria,*
> *si perse nelle tenebre […]*[114].

Ma la farfalla non può che morire e restare tra le 'cose della memoria'. Torna, alla chiusura del componimento, il «ricordo» del primo verso e, soprattutto, l'idea di morte che sempre accompagna i brevi, 'folli voli' dell'Acherontia Atropos (45-52):

> *Poi tornò la farfalla dentro il nicchio*
> *che chiudeva la lampada, discese*
> *sui giornali del tavolo, scrollò*
> *pazza aliando le carte –*
> *e fu per sempre*
> *con le cose che chiudono in un giro*
> *sicuro come il giorno, e la memoria*
> *in sé la cresce, sole vive d'una*
> *vita che disparì sotterra […]*[115].

Come per Tabucchi, si parla di un 'bestiario montaliano'[116]: il poeta mostra una particolare propensione per gli animali 'd'aria', uccelli e insetti, e per i loro versi, quelle «gazzarre»[117] e quegli «scricchi»[118] ben noti. Si tratta di un catalogo di animali evocativi, 'animali-fonema' e 'animali-corrispondenza', come li definisce

---

[112] Commenta Locatelli (2011, 14), a proposito della 'violenta' descrizione fisica dell'insetto: «Montale recupera qui la superstizione popolare che fin da Plinio e Ovidio (i quali parlano di *papilio feralis*) vuole l'Acherontia atropos o Sfinge testa di morto come messaggera di morte e guerra» .

[113] Cfr. *supra,* 19: *L'Acherontia s'appressa esita spia / numera i commensali ad uno ad uno, / sibila un nome, cozza contro i vetri / tre quattro volte come nocca ossuta.*

[114] Ivi, 13-14.

[115] *Ibid.*

[116] Cfr. Musumeci (1978). Gli animali riconosciuti come maggiormente 'montaliani' sono la 'buferica' anguilla e, quasi inutile a dirsi, la seppia.

[117] Ne *I limoni* (11-12): *Meglio se le gazzarre degli uccelli / si spengono inghiottite dall'azzurro* (Zampa 2011, 11).

[118] In *Meriggiare pallido e assorto* (9-12): *Osservare tra frondi il palpitare / lontano di scaglie di mare / mentre si levano tremuli scricchi / di cicale dai calvi picchi* (ivi, 30).

Musumeci analizzando gli *Ossi*[119]: se volessimo inserire la nostra Acherontia in tali categorie, potremmo dire che l'elemento-fonema sta, evidentemente, nell'«acre sibilo», quel «fischio acutissimo e insopportabile» di Tabucchi, quel gozzaniano «grido d'oltretomba»; la corrispondenza, l'immagine 'che suscita l'immagine'[120], sta, a mio parere, nella rottura del confine tra mondo 'al di là' e mondo 'al di qua' provocata dalla falena, che, letteralmente, crea un varco nella finestra, elemento liminale, per presentarsi al poeta come *memento mori,* come ricordo e memoria delle cose umane destinate a perire. La farfalla appartiene in realtà, ancora per Musumeci[121], a una terza categoria, quella degli 'animali-occasione', esseri apparentemente piccoli e insignificanti che, tuttavia, profondamente evocativi, danno vera vita alla poesia.

Montale e Gozzano, dunque, condividono la visione del *papilio* come fonema/corrispondenza/occasione: «I due poeti non fanno altro che tramandare la sua fama di messaggera di morte e di tenebre, evocata anche dal nome della Parca che taglia i fili della vita»[122].

Vent'anni dopo *Vecchi versi,* lo stesso Montale si definirà «entomologo dilettante»[123], nel racconto, dal titolo per noi significativo, *Farfalla di Dinard,* che darà il nome all'intera raccolta di scritti apparsi sul "Corriere d'Informazione" e sul "Corriere della Sera" tra il 1946 e il 1950 e pubblicati nel 1956[124].

Il racconto, ambientato «al caffè, sulla piazza di Dinard», parla di una puntuale «mattutina visitatrice» color zafferano, che ha forse un messaggio segreto da sussurrare al poeta (certamente non i nomi 'mortali' dell'Acherontia)[125]. Per scoprire se effettivamente la farfalla continui a cercare proprio lui, il poeta lascia alla cameriera l'incarico di dirgli se il *papillon jaune,* dopo la sua partenza da Dinard, farà ritorno per cercarlo, come ogni mattina. Ma quella farfalla, quell'anima del mattino attratta dalla luce del sole (connessa evidentemente alla Clizia montaliana) ha scelto di mostrarsi solo al poeta, così come la nostra messaggera *feralis,* l'*Acherontia Atropos*, sceglie di mostrarsi solo a chi, negli angoli bui delle case e delle esistenze, si serve delle pallide luci artificiali della notte:

> *"Un papillon? Un papillon jaune?" disse la leggiadra Filli sgranando un par d'occhi alla Greuze. "Sul quel vaso? Ma io non vedo nulla. Guardi meglio. Merci bien, Monsieur". Intascò il foglio da cento e si allontanò reggendo un caffè filtro. Curvai la testa e quando la rialzai vidi che sul vaso delle dalie la farfalla non c'era più*[126].

---

[119] Cfr. Musumeci (1978, 394-396).

[120] *Ibid.*

[121] *Ibid.*

[122] Cattabiani (2001, 73).

[123] Forti (2001, 226).

[124] Cfr. Taffon (1990, 44-80).

[125] Pipa (1964, 403) definisce questa farfalla *mémorire-papillon,* una farfalla della memoria come, del resto, la stessa Acherontia di *Vecchi versi*.

[126] Forti (2001, 226-227).

Dalila D'Alfonso
dalila.dalfonso@unifg.it

Riferimenti Bibliografici.

Asciamprener (1951)
Spartaco Asciamprener (a cura di), *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, Milano, Garzanti, 1951. www.liberliber.it/mediateca/libri/g/gozzano/lettere_d_amore

Aspesi (2002)
Francesco Aspesi, *Il miele, cibo degli dei,* in Domenico Silvestri, Antonietta Marra, Immacolata Pinto (a cura di*), Saperi e sapori mediterranei. La cultura dell'alimentazione e i suoi riflessi linguistici* (Napoli, 13-16 ottobre 1999), 3 voll., Il Torcoliere, Napoli, 2002, III, pp. 919-29.

Arvigo (2001)
Tiziana Arvigo, *Guida alla lettura di Montale, Ossi di Seppia,* Roma, Carocci, 2001.

Baldissone (1983)
Giusi Baldissone (a cura di), *Opere di Guido Gozzano,* Torino, UTET, 1983.

Barchiesi (1989)
Alessandro Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio,* "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 23 (1989), pp. 55-97.

Barchiesi (1994)
Alessandro Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

Beavis (1988)
Ian C. Beavis, *Insects and other invertebrates in classical antiquity,* Exeter, University of Exeter, 1988.

Bertone (193)
Manuela Bertone, *Tabucchi sognatore,* in "Allegoria", 5 (1993), pp. 157-162.

Bettini (1986)
Maurizio Bettini, *Antropologia e cultura romana: parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma, Carocci, 1986.

Bettini (2007)
Maurizio Bettini, *Psiche: farfalle, api e pipistelli fra Omero e Virgilio,* in Rita Bruschi (a cura di), *Gli irragiungibili confini: percorsi della psiche nell'età della Grecia classica*, Pisa,

Edizioni ETS, 2007, pp. 33-51.

Bettini (2013)
Clelia Bettini, *Perché è un buon viatico. La poesia e i poeti nei racconti di Antonio Tabucchi,* in "Estudis Italianos em Portugal", 8 (2013), pp. 169-187.

Bisi (2017)
Monica Bisi, *Pellegrini nella forma: la conversione della scrittura ne Le Farfalle di Gozzano,* in "Critica Letteraria", 175, 2 (2017), pp. 357-380.

Borghini-Giannarelli-Marcone-Ranucci (1983)
Alberto Borghini, Elena Giannarelli, Arnaldo Marcone, Giuliano Ranucci (a cura di), *Gaio Plinio Secondo, Storia naturale* II. *Antropologia e zoologia (Libri 7-11),* Torino, Einaudi, 1983.

Borra (2018)
Antonello Borra, *Preliminari a una rilettura delle* Epistole entomologiche, in "Forum Italicum", 52 (2018), pp. 49-62.

Bossina (2013)
Luciano Bossina, *Gozzano greco,* in Flavio Raviola, Maddalena Bassani, Andrea Debiasi, Elena Pastorio, (a cura di), *L'indagine e la rima. Scritti per Lorenzo Bracccesi,* Hesperìa 30, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013, pp. 257-291.

Buonarroti (1716)
Filippo Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma,* Firenze, Stamperia di S.A.R. per Jacopo Guiducci e Santi Franchi, 1716.

Calzecchi Onesti (1977)
Rosa Calzecchi Onesti (a cura di), *Lucio Giunio Moderato Columella, L'arte dell'agricoltura e libro sugli alberi,* introduzione e note di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 1977.

Capitani-Garofalo (1986)
Umberto Capitani, Ivan Garofalo (a cura di), *Gaio Plinio Secondo*, *Storia naturale* IV. *Medicina e farmacologia* (*Libri 28-32)*, Torino, Einaudi, 1986.

Casadei (1984)
Alberto Casadei, *La rappresentazione del tempo in Montale: per una lettura tematica di «Flussi»,* in "Studi Novecenteschi", 11, 28 (1984), pp. 253-267.

Cattabiani (2001)
Alfredo Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche,* Milano, Mondadori, 2001.

Centrone (2007)
Bruno Centrone, *Il ruolo di Eraclito nello sviluppo della concezione dell'anima,* in Rita Bruschi (a cura di), *Gli irragiungibili confini: percorsi della psiche nell'età della Grecia classica*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 131-149.

Charbonneau-Lassay (1994)
Louis Charbonneau-Lassay, *Il bestiario del Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo,* Roma, Arkeios, 1994.

Cipriani (2008)
Michele Cipriani, *La presenza del mondo classico nel racconto breve del secondo Novecento italiano*, in Bendetto Coccia (a cura di), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Istituto di Studi Politici 'S. Pio V'- Editrice Apes, 2008, pp. 283-400 [numerazione pagine vers. digitale, pp. 1-109].
http://www.academia.edu/28153608/La_presenza_del_mondo_classico_nel_racconto_breve_del_secondo_Novecento_italiano

Claassen (1996)
Jo-Marie Claassen, *Exile, Death and Immortality: Voices from the Grave,* in "Latomus", 55, 3 (1996), pp. 571-590.

Colesanti (2017)
Massimo Colesanti (a cura di), *Charles Baudelaire. I fiori del male e tutte le poesie,* traduzione di Claudio Rendina, Roma, Newton Compton, 2017.

Conti (2007)
Eleonora Conti, *Il punto su Antonio Tabucchi,* in "Bollettino '900", 1-2 (2007). http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/

Degl'Innocenti Pierini (1998)
Rita Degl'Innocenti Pierini, *Ovidio esule e le epistole ciceroniane dell'esilio,* in "Ciceroniana", 10 (1998), pp. 93-106.

Degl'Innocenti Pierini (1999)
Rita Degl'Innocenti Pierini, *La cenere dei vivi. "Topoi" epigrafici e motivi sepolcrali applicati all'esule (da Ovidio agli epigrammi "senecani"),* in "Invigilata Lucernis", 21

(1999), pp. 133-147.

Degl'Innocenti Pierini (2004)
Rita Degl'Innocenti Pierini, *La metamorfosi dell'esule: Cicerone, Ovidio, Seneca*, in "Quaderni di Anazetesis", 4 (2004), pp. 5-22.

Della Corte (1976)
Francesco Della Corte, *Ovidio e i barbari danubiani*, in "Romanobarbarica", 1 (1976), pp. 57-69.

Dierl (1970-73)
W. Dierl, *I lepidotteri,* in B. Grzimek (a cura di), *Vita degli animali: moderna enciclopedia del regno animale.* Vol. II: *Insetti,* Milano, Bramante Editrice 1970-73, pp. 351-420.

Esposito (2016)
Paolo Esposito, *Ovidio e il romanzo contemporaneo: alcune riflessioni,* in Giovanni Cipriani, Tiziana Ragno (a cura di), *TraPassato&Presente.* Atti del Convegno di Studi (Foggia, 26-7 maggio 2015), "Echo" 19, Campobasso-Foggia, Il Castello Edizioni, 2016, pp. 13-42.

Faraci (2008)
Francesca Faraci, *Il* nonluogo *dell'esilio. Una lettura antropologica dello spazio ovidiano,* in Giusto Picone (a cura di), Clementia Caesaris: *modelli etici, parenesi e retorica dell'esilio*, Palermo, Palumbo, 2008, pp. 345-363.

Fedeli (1999)
Paolo Fedeli, *Ovidio, Opere* I. *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio,* Torino, UTET, 1999.

Fedeli (2018)
Paolo Fedeli, *Ovidio a Tomi: metamorfosi negate e metamorfosi riuscite,* in Grazia Maria Masselli, Francesca Sivo (a cura di), *Metamorfosi di Metamorfosi,* Campobasso-Foggia, Il Castello Edizioni, 2018, pp. 9-23.

Ferraro (1993)
Bruno Ferraro, *Intervista a Antonio Tabucchi*, in "La rivista dei libri", (1993), pp. 7-9.

Ferraro (2002)
Bruno Ferraro, *Tempi onirici e spazi virtuali in "Sogni di Sogni" di Antonio Tabucchi*, in "Italianistica", 31, 2-3 (2002), pp. 111-123.

Fo (2010)
Alessandro Fo, *Tracce di Ovidio: uno sguardo alla recente poesia italiana,* in Paolo Esposito (a cura di), *Da classico a classico. Paradigmi letterari tra antico e moderno,* Pisa, ETS, 2010, pp. 45-90.

Forti (2001)
Marco Forti (a cura di), *Eugenio Montale. Prose e racconti,* note ai testi e varianti a cura di Luisa Previtera, Milano, Mondadori, 2001.

Franceschini (1870)
Felice Franceschini, *Le farfalle. Saggio popolare di storia naturale sugli insetti,* Milano, E. Treves, 1870.

Giusti (2016)
Francesco Giusti, *Tra i bruco defunto e la farfalla apparitura: Gozzano e la crisalide del Modernismo,* in "Critica Letteraria", 173, 4 (2016), pp. 707-732.

Guglielminetti (1993)
Marziano Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza 1993.

Jablokow (1956)
Victor R. Jablokow, *Carl Von Linne*, in "Canadian Medical Association Journal", 74 (1956), pp. 1009-1010.

García Jurado (2014)
Francisco García Jurado, *Ovidio y sus imágenes: estéticas de la modernidad*, in *La elocuencia de la imagen en dos universos visuales: el del poeta en su mundo y el del lector en la tradición* (2 de abril de 2014, Universidad de Cádiz), 2014, pp. 1-31, https://eprints.ucm.es/24821

Hansen (1973)
Carlo Hansen, Anne Fox Maule, *Pehr Osbeck's collections and Linnaeus's Species Plantarum (1753),* in "Botanical Journal of the Linnean Society", 67 (1973), pp. 189-212.

Honey-Scob (2011)
Martin R. Honey, Malcolm J. Scob, *Linnaeus's butterflies (Lepidoptera: Papilionoidea and Hesperioidea)*, in "Zoological Journal of the Linnean Society", 132 (2001), pp. 277-399.

Isella (1996)
Dante Isella (a cura di), *Eugenio Montale. Le occasioni*, Einaudi, Torino, 1996.

Italiano (2016)
Chiara Italiano, *Due farfalle mancate: Guido Gozzano tra materia e ideale,* in "Italianistica", XLV, 3 (2016), pp. 107-118.

La Greca (2010)
Fernando La Greca, *La capra nell'economia, nell'alimentazione e nella medicina antica. Dai Romani al "siero Bonifacio" per la cura del cancro,* in Dino Baldi, Amedeo La Greca (a cura di), *"Cronache Cilentane". Per la diffusione della dieta mediterranea.* Atti degli "Incontri Mediterranei" IV (Pioppi, 1991-2009), Centro di Promozione Culturale per il Cilento, Acciaroli 2010, pp. 323-354.

(de) Lamartine (1860)
Alphonse de Lamartine, *Oeuvres complètes. Méditations poétiques avec commentaires, Tome premier,* Paris, chez l'auteur, Rue de la Ville-l'Évêque, 1860.

Landolfi (2003)
Luciano Landolfi, *Ovidio, Aristeo e i "ritocchi" della bugonia,* in "Pan", 21 (2003), pp. 177-189.

Lechi (2017)
Francesca Lechi (a cura di), *Ovidio, Tristezze*, Milano, BUR, 2017.

Locatelli (2011)
Gaia Locatelli, *Clizia e l'eliotropo. Metamorfosi di un mito di metamorfosi*, in Greta Perletti (a cura di), *Mutevoli labirinti di forme, natura e metamorfosi,* Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario, 2011, pp. 5-26. http://193.204.255.75/elephant_castle/web/numeri_monografici/il-falso/30

Luisi (2001)
Aldo Luisi, *Il perdono negato: Ovidio e la corrente filoantoniana,* Bari, Edipuglia, 2001.
Luisi (2008)
Aldo Luisi, Carmen et error. *Nel bimillenario dell'esilio di Ovidio,* Bari, Edipuglia, 2008.

Luck (1994)
Georg Luck, *Il magico nella cultura antica,* trad. a cura di Agata Rapisardi, Milano, Mursia, 1994.

Luperini (2001)
Romano Luperini, *Storia di Montale,* Roma-Bari, Laterza, 2001.

Maeterlinck (1951)
Maurice Maeterlinck, *La vita delle api,* traduzione e note di Remo Costanzi, Milano, BUR, 1951.

Marin (1958)
Demetrio Marin, *Ovidio fu relegato per la sua opposizione al regime augusteo?*, in "Acta Philologica", 1 (1958), pp. 97-252.

Masoero (2005)
Mariarosa Masoero, *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Firenze, Leo S. Olshki, 2005

Masselli (2002)
Grazia Maria Masselli, *Il rancore dell'esule: Ovidio, l'Ibis e i modi di un'invettiva*, Bari, Edipuglia, 2002.

Masselli-Sivo (2018)
Grazia Maria Masselli, Francesca Sivo (a cura di), *Metamorfosi di Metamorfosi,* Campobasso-Foggia, Il Castello Edizioni, 2018.

Mengaldo (2000)
Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento.* IV Serie, Torino, Bollati Boringhieiri, 2000.

Miller (2001)
John F. Miller, *Tabucchi's Dream of Ovid,* in "Literary Imagination", 3 (2001), pp. 237-247.

Mincu (1997)
Marin Mincu, *La morte a Tomis*, in Giuseppe Papponetti (a cura di), *Metamorfosi*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sulmona, 20-22 novembre 1994), Sulmona, Centro ovidiano di studi e ricerche, 1997, pp. 211-217.

Montale (1970)
Eugenio Montale, *Farfalla di Dinard,* Mondadori, Milano, 1970 (ed. originale 1956).

Musumeci (1978)
Antonino Musumeci, *Il bestiario montaliano,* in "Italica", 55, 4 (1978), pp. 393-401.

Overduin (2014)
Floris Overduin, *The anti-bucolic world of Nicander's Theriaca,* "The Classical Quarterly", 64, 2 (2014), pp. 623 – 641.

Paita (2008)
Almo Paita, *Guido Gozzano: la breve vita di un grande poeta,* BUR, Milano, 2008.

Palmieri (1993)
Giovanni Palmieri, *Per una volatile leggerezza: il "lato manco" di Antonio Tabucchi,* in Nathalie Roelens, Inge Lanslots (a cura di), *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, Ravenna, Longo Editore, 1993, pp. 125-136.

Papponetti (2006)
Giuseppe Papponetti (a cura di), *Ovidio fra Roma e Tomis.* Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sulmona, 13-15 giugno 2003), Sulmona, Centro ovidiano di studi e ricerche, 2006.

Petrocchi (1994)
Giorgio Petrocchi (a cura di), *Dante Alighieri. La commedia secondo l'antica vulgata* IV: *Paradiso,* Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994.

Pietrosanti (2015)
Susanna Pietrosanti, *"Are you my butterfly?": simbolica e permanenze di un paradigma culturale,* in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti", 82 (2015), pp. 1-26. http://www.academia.edu/18208545/_Are_you_my_butterfly_simbolica_e_permanenze_di_un_paradigma_culturale

Pipa (1964)
Arshi Pipa, *Le mythe du papillon: Montale et Anouilh*, in "Revue de littérature comparée", 38 (1964), pp. 400-413.

Piromalli (1972)
Antonio Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

Porcelli (1969)
Bruno Porcelli, *Gozzano e Maeterlinck, ovvero un caso di parassitismo letterario*, "Belfagor", 24 (1969), pp. 653-677.

Porcelli (1970a)
Bruno Porcelli, *Antinaturalismo e antidannunzianesimo in Gozzano,* in "Lettere Italiane", 22, 1 (1970), pp. 51-71.

Porcelli (1970b)
Bruno Porcelli, *Le "Lettere dall'India" e l'antipositivismo di Gozzano*, in "Problemi", 4 (1970), pp. 906-910.

Porcelli (2000-2001)
Bruno Porcelli, *Nomi nella lirica di Gozzano e dintorni (con Ermione, Arsenio, Dafne, Arletta),* in "Il Nome nel Testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria", II-III (2000-2001), pp. 145-162.

Prete (2007)
Antonio Prete, *I lampi della lontananza. Sui racconti di Tabucchi,* in "Italies", n° spécial "Echi di Tabucchi", (2007), pp. 71-77.

Putz (2002)
Martin Putz, *Antikenrezeption in der italienischen Gegenwartsliteratur* (1985-1999). *Dissertation, Institut für Romanistik Universität Innsbruck*, Verlag Dr. Köster, Berlin, 2002.

Reale (2007)
Giovanni Reale, *Genesi e significato del concetto occidentale di psiche,* in Rita Bruschi (a cura di), *Gli irraggiungibili confini: percorsi della psiche nell'età della Grecia classica*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 151-170.

Rocca (1980)
Andrea Rocca (a cura di), *Guido Gozzano. Tutte le poesie,* Milano, Mondadori 1980.

Rohr Vio (1998)
Francesca Rohr Vio, *Paride, Elena, Menelao e la* relegatio *di Ovidio a Tomi*, in "Lexis", 16 (1998), pp. 231-238.

Sangirardi (2013)
Giuseppe Sangirardi, *Vergogna e desiderio: lettura della Signorina Felicita di Gozzano,* in "Between" III, 5 (2013), pp. 1-15.
http://www.Betweenjournal.it/

Sanguineti (1975)
Edoardo Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1975.

Sanguineti (1990)
Edoardo Sanguineti (a cura di), *Guido Gozzano*. *Le poesie*: *"La via del rifugio", "I*

colloqui", "Le farfalle", "Poesie sparse", Torino, Einaudi, 1990.

Sauvage (1970)
André Sauvage, *Les insectes dans la poésie romaine*, "Latomus", 29, 2 (1970), pp. 269-296.

Shalom Vagata (2006)
Daniela Shalom Vagata, *La regata: lettura di una farfalla di Montale,* in "Studi e problemi di critica testuale", 72 (2006), pp. 2-19.
http://www.academia.edu/33007441/La_regata_lettura_di_una_farfalla_di_Montale

Schwarz Lausten (2005)
Pia Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press University, 2005.

Segal (1991)
Charles Segal, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle "Metamorfosi"*, Venezia, Marsilio, 1991.

Silvestri (2009)
Domenico Silvestri, *Le parole dell'esilio,* in Sabrina Cardone, Gabriella Carugno, Alessandro Colangelo, Giuliana Giorgi (a cura di), *Ovidio: l'esilio e altri esili.* Atti delle giornate di studio (Sulmona 2007-2008), Sulmona, Liceo Classico 'Ovidio', 2009, pp. 9-23.

Spatafora (2005)
Giuseppe Spatafora, *Riflessioni sull'arte poetica di Nicandro,* "Giornale Italiano di Filologia", 57, 2 (2005), pp. 231-262.

Spatafora (2008)
Giuseppe Spatafora, *I* Theriakà *di Nicandro: digressioni mitologiche e ostilità tra animali,* "Giornale Italiano di Filologia", 60, 1-2 (2008), pp. 49-58.

Špička (2000)
Jiři Špička, *Leggendo gli* Ossi di seppia: Casa sul mare, "Romanica Olomucensia", IX (2000), pp. 91-98.

Storchi (2002)
Simona Storchi, *Sogni di sogni di Antonio Tabucchi: strategie della metanarrazione tra tradizione e postmoderno,* in Laura Rorato, Simona Storchi (a cura di), *Da Calvino agli*

ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana, Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 157-167.

Svenson (1945)
Henry K. Svenson, *On the descriptive method of Linnaeus,* in "Rhodora", 47 (1945), pp. 273-302.

Tabucchi (1985)
Antonio Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli, Milano, 1985.

Tabucchi (1992)
Antonio Tabucchi, *Sogni di sogni,* Palermo, Sellerio, 1992.

Testa (2016)
Enrico Testa, *Montale,* Firenze, Le Monnier, 2016.

Taffon (1990)
Giorgio Taffon, *L'atelier di Montale. Sul poeta, sul prosatore, sul critico,* Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990.

Todini (2009)
Umberto Todini, *Gli esili di Ovidio,* in Sabrina Cardone, Gabriella Carugno, Alessandro Colangelo, Giuliana Giorgi (a cura di), *Ovidio: l'esilio e altri esili.* Atti delle giornate di studio (Sulmona 2007-2008), Sulmona, Liceo Classico 'Ovidio', 2009, pp. 47-68.

Ursini (2017)
Francesco Ursini, *Ovidio e la cultura europea. Interpretazioni e riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte (1945-2017),* Roma, Editrice Apes, 2017.

Vieri (2006)
Fornaretto Vieri, *Metamorfosi e nostalgia dell'altrove nella poesia di ta*, in "Studi Italiani", 1 (2006), pp. 51-72.

Zampa (2011)
Giorgio Zampa (a cura di), *Eugenio Montale. Tutte le poesie,* Milano, Mondadori, 2011.

Zanker (1989)
Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, trad. it. di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1989.

This article originates from the idea that the butterfly protagonist of the short story "Sogno di Ovidio Nasone poeta e cortigiano" (1992), written by the Italian novelist Antonio Tabucchi, is the sphinx called "Acherontia Atropos" by the botanist Linnaeus. The characteristics of this "deadly moth" - large size, enmity with bees, unique ability to produce a verse – have turned the butterfly into a symbol of death over the course of the years. In our opinion, the butterfly is what Ovid calls "papilio feralis" in the "Metamorphosis" (XV, 372-374), an enemy of bees (positive symbol, linked to the sun and to life) and men. The mysterious charm of this insect also influences two Italian poets, Guido Gozzano and Eugenio Montale: the former dedicates a poem to Acherontia Atropos in the collection "Epistole entomologiche" (1935); the latter uses the butterfly as the protagonist of the composition "Vecchi versi", which opens "Le Occasioni" (1939).

Parole-chiave: Tabucchi; Ovidio; papilio feralis; Gozzano; Montale.

GABRIELE D'ANGELI, *Filemone e Bauci nel* **Faust.** *La riscrittura del mito ovidiano come rovesciamento goethiano*

In apertura dell'Atto V del *Faust II* di Goethe compare la mitica coppia ovidiana di Filemone e Bauci la cui storia ci viene raccontata da Ovidio in *Metamorfosi*, VIII, 611-724. Alla fine dell'Atto IV della tragedia goethiana il protagonista è riuscito ad ottenere dall'Imperatore alcune terre, sommerse dalle acque, come feudo, grazie all'aiuto che egli gli ha fornito, forte del sostegno di Mefistofele e di altri demoni, contro le forze dell'Antimperatore. L'Atto V si apre con la scena *Aperta campagna*: le terre date in concessione feudale dall'Imperatore sono state bonificate da Faust, così come era nel suo proposito all'inizio dell'Atto IV. Le dighe hanno allontanato il mare e ormai tutto è dominio del suo signore. Quasi tutto. Sul podere sorge una piccola capanna in cui dimorano due anziani, Filemone e Bauci. Un viandante, tornato dopo molto tempo presso la dimora dei due vecchi, apprende da loro stessi dell'opera del signore, non senza il consueto aiuto diabolico. Ora Faust vuole godere anche di quel misero fazzoletto di terra e rendere 'puro' il suo dominio.

> *Il tuo dominio non è puro!*
> *I tigli, la capanna bruna,*
> *la chiesetta cadente, non sono miei.*[1]

Perché la necessità di inserire questo mito di ascendenza ovidiana quasi al termine della tragedia, all'inizio dell'ultima metamorfosi terrena di Faust?

Nell'opera di Ovidio, i due rappresentano l'antico valore tradizionale dell'ospitalità che è sacra agli occhi degli dei e che sembra ormai quasi scomparsa. Giove e Mercurio, travestiti da mendicanti, vogliono mettere alla prova gli uomini e non trovano soddisfazione se non in Filemone e Bauci, i quali mettono a disposizione di due cenciosi sconosciuti viandanti la loro frugalità. È noto il finale della vicenda: gli dei decidono di coprire la terra con una palude per punire gli uomini malvagi, ma di risparmiare i due anziani che hanno salvato l'antica sacra morale imposta dagli dei e che hanno espresso il desiderio di vivere insieme senza che l'uno provasse il dolore di seppellire l'altro. La loro umile capanna viene trasformata in un tempio e i loro corpi, diversi anni dopo, diventeranno contemporaneamente un tiglio e una quercia.

Il mito rientra in quella categoria di racconti antichi che mettono l'uomo a

[1] *Faust II*, Atto V, vv. 11156-11158. Citiamo qui dall'edizione Mondadori a cura di Franco Fortini, 1970

confronto con le forze della natura, in particolare nella sua lotta fondamentale, decisiva, per strappare la terra alle paludi. Si tratta, dunque, della rappresentazione mitica del rapporto tra uomo e natura, in cui l'umanità non ha sviluppato ancora la tecnolgia sufficiente per vincere le forze della natura. In questa lotta, per propiziarsene la riuscita, è necessario riservare uno spazio alla divinità, uno spazio sacro: *sacer*, infatti, è ciò che è separato e dunque puro, intoccabile, dedicato alla divinità.

Sia in Ovidio che in Goethe Filemone e Bauci sono circondati da persone che sono segno dell'allontanamento dal sacro: *impia vicinia* sono nelle *Metamorfosi*, e *gottlos Nachbar*, 'vicino senza Dio', è il signore nel *Faust.* Viceversa, in entrambe le opere i due anziani sono pii, cioè rispettosi del sacro (*pia* è detta Bauci dal poeta di Sulmona) e si affidano alla divinità («[...] inginocchiamoci, / e affidiamoci al vecchio Iddio»[2]).

La tesi che vogliamo dimostrare è che Goethe abbia operato un rovesciamento del mito ovidiano[3]. È vero che lo stesso scrittore di Francoforte ha messo in guardia da un puntuale confronto tra il suo episodio e quello narrato da Ovidio, così come riporta Zagari dalle conversazioni di Eckermann con l'autore del *Faust*[4], ma è pur vero che, come lo stesso Zagari sottolinea,

> *[...] se, come dice lo stesso Goethe, l'affinità per somiglianza rimane puramente esteriore, c'è fra i due testi una più profonda, drammatica affinità che consiste nella riproposizione – nel Faust – di tutti i temi già presenti in Ovidio, ma mutati di segno*[5].

Nel corso della nostra breve trattazione cercheremo proprio di dimostrare quello che Zagari già aveva osservato. C'è da chiedersi innanzitutto che tipo di tragedia sia il *Faust* se il protagonista, dopo aver venduto l'anima al diavolo, al termine dell'opera, viene salvato e assunto in cielo. In realtà, l'opera dello scrittore tedesco è la tragedia del conflitto tra necessità storica oggettiva e volontà individuale soggettiva. A proposito di ciò è Lukàcs, in polemica col critico Vischer, che coglie l'essenza della tragedia di Faust:

> *[...] egli [Vischer] non si accorge che proprio la necessità di uno sviluppo conforme alla specie esige che sia varcato il limite di tutto questo mondo. Varcare questo limite è*

---

[2] *Faust II*, Atto V, vv. 11141-11142

[3] Di simmetrie e antitesi tra l'episodio ovidiano e quello goethiano parla anche Luciano Zagari nel saggio *Faust e la vigna di Naboth. 'Rispecchiamento' allegorico o immagine come categorialità storica?*, in Luciano Zagari-Marino Freschi (a cura di), «Annali di Studi tedeschi», XVIII, 2, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1975, pp. 7-62

[4] «Il mio Filemone e Bauci, disse Goethe, non ha nulla a che fare con quella famosa coppia dell'antichità e con la leggenda che ad essa si riconnette. Io ho dato quei nomi alla mia coppia solo per rialzare il tono dei loro caratteri. I personaggi sono simili, simili le condizioni e così la somiglianza dei nomi ha un effetto senz'altro positivo». Zagari (1975), p. 31, n. 25

[5] Zagari (1975), p. 33, corsivo nostro

tragico non solo per Margherita, ma per Faust stesso [...]; per il destino della specie invece – senza nessun riguardo alle tragedie individuali – proprio questo passo è necessario. È veramente in tale necessità che si nasconde la tragedia di Faust, una tragedia ben più profonda di quella del semplice rimorso individuale [...].[6]

Ora, se l'opera del tedesco rappresenta la tragedia dell'inarrestabile necessità storica contro le volontà individuali, ecco che tutta l'opera altro non è che una grande allegoria della storia umana, in cui la moderna società capitalistica è il compiuto rovesciamento del mondo antico, dei suoi rapporti di produzione e di proprietà, del suo rapporto con la natura e, quindi, dei suoi valori morali, religiosi e anche estetici. L'antico è un mondo che si è completamente rovesciato nel moderno e pur tuttavia, come afferma Marx, esercita ancora un fascino su di noi[7]. Per questo la coppia Faust-Mefistofele tenta di farci i conti un'ultima volta e definitivamente nell'episodio di Filemone e Bauci. Sempre Lukàcs si esprime in questi termini:

[...] si prenda l'episodio di Filemone e Bauci. Vi troviamo tutti i motivi e tutte le determinazioni essenziali dell'espansione capitalistica, dell'assalto del capitalismo che distrugge l'idillio precapitalistico, e sono sviluppati umanamente, moralmente e poeticamente, senza nessuna attenuazione; e d'altra parte: non è rappresentata la passione o la colpa di un singolo uomo, ma la linea monumentale di una grande necessità storica.[8]

Lo stesso Mefistofele, come artefice del rovesciamento, in quanto trasfigurazione allegorica del progresso (sarebbe meglio dire del processo storico), in una scena del *Palazzo Imperiale*, appare sotto la maschera di Zoilo-Tersite, ossia sotto la doppia identità del fustigatore dei due valori fondanti della civiltà antica che va rovesciata. Zoilo infatti, retore greco del III secolo a. C., è il critico di Omero, il quale è incarnazione della bellezza classica, e Tersite è il personaggio dell'*Iliade* (II, 212*)* calunniatore dell'eroismo classico. Ad un certo punto questo personaggio afferma:

In alto quel che è giù, in basso quel che è su,
dritto quello che è storto, storto quello che è dritto:
soltanto questo mi fa pro.
E così fosse in tutto il mondo.[9]

È il programma integrale del rovesciatore Mefistofele che giungerà a compimento proprio nella scena di Filemone e Bauci.

---

[6] Lukàcs (1949), p. 250, corsivo dell'autore

[7] Cfr. Marx-Engels a cura di Carlo Salinari (1967), p. 55. A tal proposito, in una didascalia di una scena dell'Atto I, Goethe scrive che la mitologia greca «persino sotto maschera moderna non perde né carattere né fascino».

[8] Lukàcs (1949), p. 349

[9] *Faust II*, Atto I, vv. 5467-5470

Ma la sopravvivenza e la riproposizione dell'antico nell'opera di Goethe è persistente e, in particolare nel *Faust II*, rappresenta motivo di confronto continuo. Nell'opera, ad esempio, i piani temporali tra antichità e contemporaneità si confondono continuamente proprio a causa del loro rapporto dialettico, come nella *Notte di Valpurga classica* o nella scena del *Palazzo Imperiale* (*Ampia sala*). Questi confronti col mondo classico partono innanzitutto come mascherata, poi come evocazione spettrale, segue come tentativo di conciliazione (con l'amore tra Faust ed Elena, il cui frutto, Euforione, muore sull'altare della moderna lotta per la libertà nazionale) e terminano con la sopraffazione del moderno sull'antico, proprio nell'episodio di Filemone e Bauci. Infatti, sia nella *Notte di Valpurga classica* che nella scena del *Palazzo Imperiale – Ampia sala* compaiono i personaggi dell'antichità classica e della mitologia greca, ma in queste scene i personaggi storici e mitologici sono prima delle maschere, poi pure manifestazioni: essi sono dei fantasmi[10]. Il confronto tra antico e moderno appare ancora superficiale: l'antico è pensato ed evocato come un fantasma delle glorie passate.

Va notato anche che esiste un parallelismo e un rovesciamento interno tra la scena del *Palazzo Imperiale* e quella dei due vecchi ovidiani. In entrambe le occasioni la rappresentazione termina con un incendio. Nel primo caso esso è frutto di magia, nel secondo, invece, è una vera e propria devastazione dovuta alle fiamme appiccate dal diavolo e dai suoi bravacci. È questo elemento del fuoco che ci fornisce un'ulteriore chiave interpretativa delle due scene e quindi dei rispettivi valori allegorici. Nella scena del *Palazzo Imperiale* il fuoco è una farsa, proprio come il corteo di maschere mitologiche; in Filemone e Bauci, il fuoco è una tragedia che mette fine a un mondo, che pone fine all'idillio precapitalistico, ai vecchi rapporti di proprietà, all'antichità tutta. È una vera e propria ecpirosi purificatrice, perché rende puro, appunto, il dominio di Faust.

Tornando al confronto tra Ovidio e Goethe, come in ogni rovesciamento, vi sono anche dei punti di contatto, come abbiamo visto. Un importante elemento di continuità, sebbene mutato di segno, è quello acquatico. In Ovidio la capanna dei due sorge su una «tellus habitabilis *olim*», e solo in seguito viene circondata dalle acque che gli dei hanno deciso di inviare, tanto che «*nunc* celebres mergis fulicisque palustribus undae» e «stagnum est»[11], mentre nella tragedia goethiana le terre intorno alla capanna di Filemone e Bauci all'inizio sono sommerse dal mare e solo grazie al volere del signore e all'opera mefistofelica vengono bonificate.

Abbiamo detto che nell'opera ovidiana gli dei rappresentano le forze incontrollabili della natura e lo spazio salvato diventa *sacer*, cioè spazio purificato, separato, riservato al culto e lì, infatti, sorgerà un tempio e i due diventeranno

---

[10] Nella *Notte di Valpurga classica* le parole *gespenster*, *geistern*, *geisternacht*, ecc. sono parole-chiave ricorrenti.

[11] *Metamorfosi*, VIII, vv. 624-625, corsivo nostro. Citiamo qui dall'edizione BUR a cura di Giovanna Faranda Villa, 1994

sacerdotes, custodi del *sacer*, lo spazio intoccabile, salvato grazie alla *pietas* dei due dalla furia distruttrice degli dei. Nella tragedia goethiana, invece, la forza sovrannaturale è allegoria non delle forze della natura che atterriscono gli uomini, i quali vi si sottomettono piamente, ma è, al contrario, la 'diabolica' razionale capacità umana di controllo sulla natura: è la capacità dell'uomo di invertire i processi naturali e di dominarli. Annota Fortini nell'edizione Mondadori del *Faust* che Goethe «ebbe presenti certamente gli olandesi con la loro lotta secolare contro le onde e Federico il Grande con le sue imprese di bonifica»[12]. Le terre tedesche e olandesi vengono strappate all'acqua poiché, non solo le tecniche moderne lo permettono, ma perché lo sviluppo delle forze produttive necessitano di tali opere.

È anche piuttosto significativo che la scelta di Goethe per la rappresentazione di questa ennesima azione di Faust sia ricaduta sulla bonifica. Non è solo la ripresa del mito ovidiano *mutato di segno*, ma è anche tipico di un mutamento significativo per il sorgere di una nuova società.

> *Drenaggi, prosciugamenti dalle alluvioni causati dai grandi fiumi, dighe, canalizzazioni e irrigazioni si riscontrano già da millenni prima di Cristo negli antichi stati egiziano, caldeo e cinese. Non vi è dubbio quindi che, senza esagerare, si possa attribuire alla bonifica nonché all'agricoltura in generale uno stretto legame col sorgere ed il fiorire di quasi tutte le civiltà e quindi, in parte, anche della nostra.*[13]

Questo è valido, dunque tanto per le antiche civiltà, quanto per la moderna età capitalistica. Non è un caso, infatti, che moltissime civiltà antiche colleghino la loro nascita o rinascita dopo un'alluvione. Solo che l'antico celebra la lotta (spesso disastrosa e infruttuosa) dell'uomo contro le forze della natura e contro le acque cui strappa la terra con il mito e riserva alla natura stessa uno spazio di culto, un luogo sacro, per propiziarsela; il moderno è in grado di dominare la natura, rompe e travolge lo spazio del sacro e questa capacità e questa forza si trasfigurano in forza magica e diabolica.

Tuttavia, la mentalità borghese tenta di rappresentare il processo di sviluppo storico come alieno e trascendente, quindi diabolico e non come immanente e concreto nello sviluppo delle sue forze produttive. Se comprendesse questo processo e lo rappresentasse per quello che è, comprenderebbe la sua natura transitoria e, ammettendone la storicità, dovrebbe accettarne anche la fine e la propria tragedia[14]. Per questo l'insistito ricorso all'allegoria nel Faust: e

---

[12] Fortini (1970), p. 1112, n. 1 di p. 979

[13] Milani (1975), pp. 57-58

[14] L'uomo Faust non può che sottomettersi alla sua stessa rappresentazione della storia e del progresso, mostrando concretamente come funziona la dialettica servo-padrone che Hegel aveva dimostrato nella *Fenomenologia dello Spirito*. Mefistofele, in quanto progresso storico, in quanto marcia dell'uomo verso una nuova società, domina Faust in quanto uomo borghese: egli l'ha evocato come potenza demoniaca, come suo servo, ma dialetticamente il demone evocato lo domina come potenza autonoma, come suo signore.

correttamente di allegoria si deve parlare, sebbene Goethe privilegi teoricamente il simbolo. Ma questo è «segno della sua intelligenza storica: del suo aver capito che l'allegoria è *la figura poetica della modernità*. E più esattamente: della modernità *capitalistica*»[15].

A proposito di questo atteggiamento da parte della borghesia moderna, di allontanare da sé qualsiasi responsabilità, Franco Moretti conia l'espressione 'retorica dell'innocenza', la cui invenzione è attribuita proprio a Goethe[16]. Faust afferma inizialmente di volere uno scambio con i due vecchi e ce lo rivela Filemone: «Eppure nella nuova terra / ci ha *offerto* un bel podere»[17]. Poco dopo, quando l'ansia di dominio di Faust, che da nobile feudale diventa moderno capitalista, si fa più rapace, il protagonista afferma: «[...] ho vergogna di me: quei vecchi, là, dovrebbero andarsene»[18]. Tuttavia Faust, dopo aver dato l'ordine di sgombero della capanna e dopo aver ricevuto da Mefistofele ragguagli sulla tragedia avvenuta (i vecchi e il viandante, «poche storie, / li abbiamo levati di mezzo alla svelta»[19] e la foresta è stata data alle fiamme) esclama: «Volevo scambio io, non rapina!»[20]. La forma innocente dello scambio si metamorfizza, nell'era dell'ascesa capitalistica, in tragica rapina, anche se non lo si vuole. La necessità oggettiva travalica, travolge e rovescia la volontà soggettiva. Ed ecco che i due termini di 'scambio' e 'rapina' vengono posti in modo antitetico all'inizio (*Tausch*) e alla fine del verso (*Raub*), quasi ad affermare, anche visivamente, questa retorica dell'innocenza che anche poco prima si era espressa in questi termini:

> *[...] A me rimorde in cuore*
> *quella precipitosa impresa.*
> *Ma se il fitto di tigli è distrutto*
> *e sono orridi carboni i tronchi*
> *si alzerà presto un belvedere*
> *che guardi verso l'infinito.*[21]

Il rimorso si esaurisce nello spazio di un verso, per poi dare spazio all'ansia di godimento e di dominio del nuovo padrone.

Ecco dunque che, nel nuovo mondo, non vi è più spazio per il sacro. Filemone e Bauci, così come nell'opera ovidiana, sono ancora pii, si affidano alla divinità. Ma nell'opera antica questo è un vantaggio per gli uomini, anzi è l'unico modo di essere per gli uomini soggiogati dalla natura; nel moderno quadro capitalistico il vantaggio si muta in tragedia e il distruttore «è un uomo senza Dio, gli fanno gola

---

[15] Moretti (1994), p. 74, (corsivi dell'autore)
[16] Moretti (1994), p. 24
[17] *Faust II*, Atto V, vv. 11135-11136, corsivo nostro
[18] *Faust II*, Atto V, vv. 11238-11239
[19] *Faust II*, Atto V, v. 11361
[20] *Faust II*, Atto V, v. 11371
[21] *Faust II*, Atto V, vv. 11340-11345

/ la [...] capanna, i [...] tigli»[22].

D'altra parte Marx aveva affermato:

> *È possibile la concezione della natura e dei rapporti sociali che sta alla base della famiglia greca e perciò dell'[arte] greca, con le filatrici automatiche, le ferrovie, le locomotive e il telegrafo? Che ne è di Vulcano a petto di Roberts & Co., di Giove di fronte al parafulmine, di Ermete di fronte al Crédit mobilier? Ogni mitologia vince, domina e plasma le forze della natura nell'immaginazione e mediante l'immaginazione: essa svanisce quindi quando si giunge al dominio effettivo su quelle forze.*[23]

E dunque che ne è ormai di Filemone e Bauci? Non servono più, perché non serve più ciò che essi rappresentano. La mitologia svanisce perché Faust ha vinto le forze della natura costruendo delle modernissime dighe. Se da un lato il mancato dominio sulla natura permette ancora uno spazio alla sacralità, dall'altro il pieno dominio su di essa comporta la fine del sacro. La necessità storica del capitalismo travolge tutto, cancella le vestigia non solo dei rapporti feudali (Faust si trasforma rapidamente da feudatario a mercante), ma anche del mondo antico e della sua sacralità, della sua morale. Se gli dei del mondo antico (ovvero le incontrollabili forze della natura) risparmiano i pii che vi si sottomettono in modo che sia possibile ancora tracciare la linea che delimiti il *sacer*, il mondo moderno non salva niente e nessuno, travolge tutto e non è più possibile tracciare alcuna linea di confine. Dice Faust:

> *Là, per vedere lontano, vorrei*
> *costruirmi un palco fra i rami,*
> *aprire ampio corso allo sguardo*
> *per vedere tutto quello che ho fatto io,*
> *per dominare con un solo sguardo*
> *il capolavoro dello spirito umano*
> *che con il proprio ingegno ha creato*
> *questa distesa abitabile ai popoli.*[24]

In Ovidio gli dei sono ancora in grado di punire gli empi, esiste una linea di demarcazione tra *pietas* ed empietà, tra sacro e profano e gli empi hanno la punizione che meritano.

> *"Di" que "sumus, meritasque luet vicinia poenas*
> *inpia" dixerunt; "vobis inmunibus huius*
> *esse mali dabitur [...]."*[25]

---

[22] *Faust II*, Atto V, vv. 11131-11132

[23] Marx-Engels a cura di Salinari (1967), p. 53-54

[24] *Faust II*, Atto V, vv. 11242-11250

[25] «"Siamo dei" dissero. "I vostri empi vicini pagheranno la pena che si sono meritati, ma voi vi salverete.» *Metamorfosi*, VIII, vv. 689-691

Filemone e Bauci saranno «immuni huius mali», dalla palude che avanzerà e sommergerà i *vicinia inpia*. Nel Faust, invece, è l'*inpius*, è il *gottlos* che trionferà inarrestabile e i due non verranno risparmiati. Spazio per il sacro non ve ne è più, ma solo per gli affari, per la proprietà e il godimento individuale, privato. Al massimo, quella che si istituisce è una nuova forma di magia, un nuovo feticismo e una nuova sacralità: quella della merce. Il rapporto con il divino e il sacro si annulla e lo stesso Faust, poco prima della salvezza finale, avverte questa disperazione, nonostante la 'retorica dell'innocenza'. Nelle parole di Engels:

> *Quando Carlyle, citando Ben Jonson, dice che l'uomo ha perduto la sua anima e comincia ora a sentirne la mancanza, l'espressione giusta per dir questo sarebbe la seguente: l'uomo ha perduto nella religione la sua stessa essenza, ha alienato la propria umanità, e ora, dopo che la religione è stata scossa dal progresso della storia, sente la propria vuotezza e inconsistenza.*[26]

Va notato anche che, come abbiamo visto all'inizio, Faust lamenta la mancanza di purezza (*nicht rein*) del suo dominio (*Hochbesitz*). La proprietà non è pura perchè i due vecchietti occupano una piccola porzione di terreno e rendono, dunque, impure le sue proprietà. Ma quello che in tedesco è *rein* (*puro*), in latino è *sacer*[27], in quanto appartenente al dio. Se nella narrazione ovidiana *sacer* è ciò che è stato salvato dalle acque e separato dal resto, ciò che resta inviolato, non toccato, nella tragedia goethiana la purezza va conquistata e affermata spazzando via tutto, violando la piccola proprietà della coppia ovidiana. Viene affermato un nuovo tipo di purezza e dunque un nuovo tipo di sacralità, che è il dominio assoluto, la proprietà integrale.

Tutto questo è frutto del controllo sulla natura: non potranno più le acque della palude invadere le terre; anzi, il lavoro dell'uomo spinge indietro le acque del mare, sebbene ad un alto prezzo: «Ci deve esser voluto sangue di vittime umane»[28]. Qui Goethe sembra quasi richiamare alla memoria antiche pratiche magiche che prevedevano sacrifici (*sacrum facio*) per purificare una costruzione e propiziarsi una divinità; ma qui il sacrificio è per il diavolo, poiché il dominio sulla natura è opera sua. È infatti grazie a Mefistofele, su volere di Faust, che la diga è stata costruita e le terre strappate al mare. Di nuovo un allontamento tramite la retorica dell'innocenza. Il diavolo di Goethe rappresenta allegoricamente le inarrestabili forze storiche che spingono verso il progresso e permette il passaggio dal mondo feudale al mondo capitalistico. Mefistofele è l'inventore del diabolico

---

[26] Engels in Lukàcs (1964), p.117, corsivo nostro.

[27] Almeno nell'accezione che ne dà Varrone Reatino nel *De re rustica*. Per una trattazione più ampia sull'etimologia e l'evoluzione del termine *sacer* si rimanda a Morani (1981), pp.30-46 e Romaniello (2002), pp.65-76

[28] *Faust II*, Atto V, vv. 11127

denaro[29] (un'altra allegoria, in quanto, per Marx, il denaro non è che reificazione di un'astrazione) e nello stesso Atto V, al ritorno da un viaggio per affari, è riuscito a trasformare due navi in venti navi.

Ora, abbiamo detto anche che il rovesciamento operato dall'era capitalistica nei confronti dell'antico non è solo un rovesciamento dei rapporti di produzione, ma anche dei valori morali ed estetici. Se le premesse del presente articolo sono vere, allora possiamo anche ipotizzare che l'episodio di Filemone e Bauci sia anche una riflessione e una presa di posizione di Goethe e del suo tempo nei confronti del modo poetico antico e del classicismo[30].

Già Lukàcs aveva sottolineato come il classicismo tedesco avesse in Goethe un carattere problematico, che lo stesso scrittore di Francoforte aveva ben chiaro. In Germania il classicismo è solo un 'intermezzo', un ponte tra il realismo illuminista e il grande realismo ottocentesco e ha un termine storico preciso: il 1806, anno della Battaglia di Jena, quando la Rivoluzione francese e i suoi principi vengono esportati in terra tedesca e la Prussia viene sbaragliata dall'esercito napoleonico. La composizione del Faust attraversa questi due periodi, il classicista e il moderno: anzi il termine di composizione della prima parte del Faust coincide quasi esattamente con questa data, mentre la seconda parte è già proiettata al di là del cruciale 1806. Dunque l'episodio di Filemone e Bauci, oltre a riempirsi di contenuti storici e sociali, contiene anche, naturalmente, una riflessione estetica ed è, a nostro giudizio, un'allegoria di questa nuova teorizzazione immediatamente tramutata in prassi artistica.

> *Né si tratta di un caso. Il fondamento sociale e psicologico del Classicismo tedesco è la rivoluzione francese e la nuova situazione mondiale da essa istituita. Ma questo fondamento favorisce il Classicismo tedesco solo finché gli scrittori tedeschi sono in grado di comportarsi di fronte ad esso come spettatori che non vi hanno parte diretta. Per la stessa ragione, in Francia e in Inghilterra, il grande realismo del primo Ottocento ha inizio solo quando gli scrittori – Scott, Balzac, Stendhal – possono guardare retrospettivamente, con l'occhio della storia, al periodo rivoluzionario ormai conchiuso. Non appena la situazione mondiale esige dal popolo tedesco delle decisioni – e ciò accade dopo il 1806 – è finita la*

---

[29] Anzi, il denaro è «lo sterco del diavolo», nel famoso lavoro di Le Goff

[30] Anche Fortini, in una nota all'Atto III (p.1102, n. 1 di p. 751), commenta come segue: «L'atto terzo è stato pubblicato nel 1827, prima di tutto il secondo *Faust*. I vv. 8483-8802 sono stati scritti nel 1800 e sono quindi i primi di tutta la seconda parte della tragedia. La struttura di questo atto – si dice – è quella di un dramma greco. La presenza di un Coro, le forme metriche, i modi sintattici (Elena parla, ad esempio, in trimetri giambici) sono apertamente ispirati agli esempi greci. Ma, mentre questi modelli sono tenuti presenti nel primo terzo dell'atto con uno scrupolo che può sembrare archeologico, il secondo terzo – che vede l'incontro di *Faust germanico* e di *Elena greca* – è, anche stilisticamente e metricamente, *la contrapposizione e la difficile fusione di due momenti della storia e della cultura*; e l'ultimo terzo («Arcadia»), con la vita e la morte di Euforione, la scomparsa di Elena e la dissoluzione delle coretidi, si va sempre più allontanando dal modello greco e si avvicina piuttosto allo stile della «Grande Opera» musicale romantica», corsivo nostro.

posizione classico-conteplativa degli scrittori.[31]

La seduzione di Elena, il fascino che il classico esercita ancora sul moderno, l'impossibile conciliazione[32] devono lasciare il posto all'efferatezza di Faust nei confronti di ciò che resta del classico. Non più la contemplazione, ma l'azione.

Tornando ad Ovidio e al tema metamorfico, possiamo affermare, concludendo che se è ancora possibile una trasformazione nel mondo moderno è solo quella del capitale che si accresce e delle merci in scambio. Se è ancora possibile una religione, è quella degli affari. Se è ancora possibile un sacro, è quello della proprietà integrale. Se vi è ancora un dio è quello uno e trino di «guerra, commercio, pirateria»[33].

L'estremo rovesciamento del mito è che le acque degli dei ovidiani che tutto ricoprono, salvando Filemone e Bauci, diventano le fiamme mefistofeliche che li distruggono.

Gabriele D'Angeli
gabrieledangeli@gmail.com

[31] Lukàcs (1956), pp.40-41. A riprova di ciò, sono illuminanti due versi pronunciati da Faust stesso nell'Atto IV, vv. 10187-10188, a conclusione del sogno di conciliazione col mondo classico tragicamente perso alla fine dell'Atto III. «Voglio avere dominio, possesso. / *L'azione è tutto. La gloria è nulla*». La fase sognante conteplativa, che guarda al classico, seppure come fantasma, è conclusa. Ora è il tempo dell'azione. La gloria (antica) è nulla. Lo avevano detto anche le sirene nell'Atto II, nella *Notte di Valpurga classica*, ai vv. 8212-8215: «Per splendida che sia / è degli antichi eroi / *in declino la gloria*» (corsivi nostri).

[32] «La nostra dolce unione è un *sogno*?», dicono Elena e Faust, insieme. *Faust* II, v. 9883 (corsivo nostro).

[33] *Faust II*, Atto V, vv. 11187

Testi.

Faust
Johann Wolfgang Goethe, Faust, a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano, 1970

Metamorfosi
Publio Ovidio Nasone, Metamorfosi, a cura di Giovanna Faranda Villa, Rizzoli, Milano, 1994

Riferimenti bibliografici

Lukàcs (1949)
György Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, Mondadori, Milano, 1949

Lukàcs (1956)
György Lukàcs, *Breve storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1956

Lukàcs (1964)
György Lukàcs, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1964

Milani (1975)
Francesco Milani, *Alcuni aspetti della bonifica nel* Faust *di Goethe*, in «Rivista di storia dell'agricoltura», anno XV, n. 2, agosto 1975, Accademia Economico-Agraria dei Georgofili, Parenti, Firenze, 1975, reperibile all'indirizzo internet <http://rsa.storiaagricoltura.it/scheda.asp?IDF=56&IDS=1&IDP=1>

Morani (1981)
Moreno Morani, *Lat. «sacer» e il rapporto uomo-dio nel lessico religioso latino*, in «Aevum», anno LV, pp. 30-46, 1981, reperibile all'indirizzo internet <http://www.rivistazetesis.it/sacer.htm>

Moretti (1994)
Franco Moretti. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal* Faust *a* Cent'anni di solitudine, Einaudi, Torino, 1994

Romaniello (2002)
Giuseppe Romaniello, *Etimologia di* «sacer», «sanctus» *e* «profanus», in *Dalla tenebra alla luce semantica: nei segreti della glottologia*, Sovera Edizioni, Roma, 2002, pp. 65-76

Marx-Engels a cura di Salinari (1967)

Karl Marx-Friedrich Engels, a cura di Carlo Salinari, *Scritti sull'arte*, Laterza, Roma-Bari, 1967

Zagari (1975)
Luciano Zagari-Marino Freschi (a cura di), Luciano Zagari, *Faust e la vigna di Naboth. 'Rispecchiamento' allegorico o immagine come categorialità storica?*, in «Annali di Studi tedeschi», XVIII, n. 2, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1975

Per l'analisi dell'episodio di Filemone e Bauci e i rapporti tra Goethe e il Classicismo, oltre ai testi citati, si vedano anche:

Giuliano Baioni, *Classicismo e rivoluzione: Goethe e la Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1998

Lucien Goldmann, *Recherches dialectique*s, Gallimard, Parigi, 1959, pp. 220-223

The present article intends to verify the hypothesis according to which Goethe reversed the Ovidian myth of Philemon and Baucis, recovering its essential aspects while changing its sign. The focus of the question is the erasing of the sacred space in the modern capitalistic era, whereas that space was still preserved in the precapitalistic idyll. Moreover, the myth of Philemon and Baucis represents not only the reversal of the ancient relations of production, but also a reversal of moral and aesthetic values.

Parole-chiave: Filemone e Bauci; Faust; sacro; capitalismo; antichità

ALESSANDRA DI MEGLIO, **Notulae *di lettura: echi ovidiani ne* Il piacere *di d'Annunzio***

Una breve premessa

La concomitante ricorrenza del bimillenario della morte di Ovidio e dell'ottantesimo anniversario della scomparsa di d'Annunzio dà modo di accostare le figure dei due autori, per analizzarne alcuni elementi di profonda analogia.

Entrambi abruzzesi, notoriamente vicini per ispirazione, fervore e per talento immaginifico, d'Annunzio e Ovidio sono portatori di similitudini riscontrabili nelle già note affinità tra le *Metamorfosi* e l'*Alcyone,* evidenti sia nelle tematiche paniche, affrontate da entrambi, che nella sensualità delle immagini evocate. Il patrimonio mitologico ovidiano, criticato nel Medioevo e nell'Ottocento romantico, poi risorto durante l'età neoclassica e decadente, si rivela per d'Annunzio fonte di costante ispirazione, talvolta manifesta, talvolta occulta ma comunque deducibile. Come afferma Pietro Gibellini, «l'*auctor* latino di d'Annunzio è indiscutibilmente Ovidio, delle cui opere si conservano al Vittoriale trentasette edizioni in latino, italiano, francese e tedesco, tra cui sei cinquecentine e otto stampe seicentesche, edizioni spesso costellate di segni di lettura»[1]. Riferimenti intertestuali al poeta sulmonese emergono, anche se solo accennati, fin dalla prima produzione di d'Annunzio, quasi a confermare le accuse di cleptomania un tempo così comuni presso la critica dannunziana più ingenerosa[2]. Certo è che anche ne *Il piacere*, in cui confluiscono schemi classici e moderni, contenuti sacri e profani, l'autore si ispira a modelli vari[3], tra cui – e *in primis* – ad Ovidio, che sottopone a un processo di trasformazione e di adattamento, reinterpretandoli e rinnovandoli.

Il presente contributo – che più che un articolo è una suggestione e una nota di lettura – intende indagare l'influenza del modello ovidiano sulla produzione letteraria di d'Annunzio e in particolare sulla stesura de *Il piacere*. Dall'analisi comparativa delle *Metamorfosi* e del romanzo, sono emerse, infatti, molteplici interpretazioni, che hanno dato adito a riflessioni psicologiche e letterarie inaspettate e che hanno evidenziato come Ovidio sia presente non solo nella

[1] Gibellini (2018), p. 38.
[2] Maurevert (1922), pp. 247-257. Cfr. anche Giacon Hermosilla (1985), p. 211.
[3] Roncoroni (1995), pp. XVIII; LXXVIII-LXXIX.

produzione in versi del poeta vate, ma anche in quella in prosa. Il dubbio che alcune analogie del romanzo – con gli episodi mitici di Apollo e Dafne, Narciso ed Ermafrodito – siano una suggestione letteraria dell'autore, è senza dubbio lecito; tuttavia, supporre che la corrispondenza sia in realtà una deliberata scelta dannunziana, cambia la prospettiva del lettore e la sua interpretazione dell'opera.

Questa nota di riflessione si soffermerà, quindi, sugli echi ovidiani contenuti ne *Il piacere*, analizzando una serie di esempi testuali tratti da Ovidio e da d'Annunzio, con l'intento di sottolineare la comunanza profonda tra i due autori e dimostrare come, mediante percorsi diversi, si propongano il medesimo scopo: l'indagine dell'animo umano.

Elena Muti e Andrea Sperelli: novelli Dafne e Apollo

Pubblicato nel 1889 per l'editore Treves, *Il piacere* è il primo dei tre romanzi del *Ciclo della Rosa* ed è, di fatto, la traduzione letteraria del culto del piacere erotico ed estetico di cui il protagonista, Andrea Sperelli, – *alter ego* di d'Annunzio – è rappresentante di rilievo. Il romanzo si apre con l'immagine di Andrea che, dopo due anni di silenzio, attende a *buen retiro* l'arrivo della vecchia amante, Elena Muti, all'epoca della narrazione, sposata con l'inglese Lord Heathfield. Nonostante le speranze del protagonista di riallacciare l'antica relazione con la donna, l'incontro si conclude tristemente con la loro separazione e la dichiarazione di Elena di voler condividere con Andrea solo una profonda amicizia.

Sebbene la storia dei due amanti non abbia apparentemente nulla in comune con il poema ovidiano, il confronto delle *Metamorfosi* con *Il piacere*, suggerito dal romanzo stesso, ne mette in realtà in evidenza alcuni salienti punti di contatto. Non è un caso, infatti, che Ovidio compaia già nelle prime pagine dell'opera, quando d'Annunzio descrive l'abitazione di Andrea e le sottocoppe «ornate d'istoriette mitologiche da Luzio Dolci, […] ove sotto le figure erano scritti in carattere corsivo a zàffara nera esametri di Ovidio»[4]. Né è un caso che l'iniziale traccia ovidiana si combini, poco dopo, con il ricordo di Elena dinanzi al camino dove era solita accumulare pezzi di legno e dove il suo corpo supino «aveva le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata»[5]. È questa la prima e importantissima similitudine che d'Annunzio istituisce tra Elena e Dafne, tra Andrea ed Apollo, tra sé e Ovidio, e che, anche se indirettamente, suggestiona la lettura dell'intera opera.

Nel ricordare il loro primo incontro, Andrea immagina Elena a cena dalla marchesa d'Ateleta, quando la vede, per la prima volta, avvolta in un mantello foderato di pelliccia nivea, che le si abbandona intorno al busto, lasciandole

[4] d'Annunzio (2016) [prima ed. 1995], p. 8.

[5] *Ivi*, p. 9.

scoperte le spalle e dando risalto al collo, poi alla nuca e ai capelli avvolti in una spirale, trattenuti da forcine gemmate[6]. La vista delle braccia accende «ancora più ne' sensi del giovane la brama, per la singolar procacità che il nudo feminile acquista allor quando è mal celato da una veste folta e grave», mentre i capelli e le altre parti anatomiche esercitano un potere seduttivo sull'*amator* che, rivolto un intenso sguardo ad Elena, ne immagina il corpo simile a quello della Danae di Correggio[7].

Anche Apollo – nel noto passo delle *Metamorfosi* – è sedotto dal fascino di Dafne e dai lineamenti del suo corpo, e se i capelli scomposti, gli occhi, le labbra, poi le dita, le mani, i polsi e le braccia «scoperte più che a metà» suscitano in lui brama di possesso, sono «le parti nascoste» del corpo della ninfa che il dio «immagina più attraenti»[8].

In entrambi i casi il desiderio passa attraverso il canale dello sguardo[9]: Andrea si innamora all'istante di Elena, tant'è che arriva a dire: «Ecco la *mia* donna»[10], allo stesso modo Apollo «arde d'amore e brama l'unione con Dafne appena vista, e spera d'avere ciò che desidera»[11].

Per un Esteta come Andrea – e come d'Annunzio in questa prima fase – sono gli occhi che attivano il desiderio e provocano l'amore[12], la cui potenza ha una matrice già in Ovidio, in cui più volte la vista è citata come veicolo di passione[13]. Nei due autori, sia la donna della raffinata società romana perfettamente adornata, sia la ninfa dai capelli scarmigliati dalla bellezza disadorna e irresistibile, ostentano il desiderio di lasciarsi guardare mettendo in risalto il ruolo centrale che spetta allo sguardo. Il *cultus*, inteso come 'cura del corpo'[14], rappresenta per Ovidio una componente imprescindibile del modello femminile, ed elegge il poeta sulmonese a primo vero Esteta della letteratura. L'*habitus* parziale della ninfa – come parziale è la vista del corpo di Elena – attiva nel dio una creatività immaginifica che completa ciò che non gli è dato vedere, stimolandone, secondo Gianpiero Rosati, la fantasia erotica, di cui il dio si ripromette di godere. «Potremmo dire che Ovidio inventa il tempo del desiderio, un tempo che va oltre il presente e anticipa quel

---

[6] *Ivi*, p. 49.

[7] d'Annunzio (2016), p. 65: «Lo sento, anzi, lo veggo, dalla forma delle vostre mani, […] Non imaginate voi dal fiore la intera figura della pianta?»

[8] Ov. *met*. 1, 500-501: *laudat digitosque manusque/bracchiaque et nudos media plus parte lacertos.*

[9] Rosati (2018), pp. 325-326.

[10] d'Annunzio (2016), p. 48.

[11] Ov. *met*. 1, 490-491: *Phoebus amat visaeque cupit conuvia Daphnes,/ quodque cupit, sperat*, ...; cfr. anche 474: *…protinus alter amat.*

[12] d'Annunzio (2016), p. 28: «Andrea, seduto da presso, la guardava con gli occhi un poco socchiusi, bevendo per le pupille il fascino voluttuoso che nasceva da lei».

[13] Ov. *met*. 1, 588: *viderat a patrio redeuntem Iuppiter illam*; 3, 416-417: *…visae conreptus imagine formae/spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod unda est*; 4, 315-316: *Et tunc quoque forte legebat,/cum puerum vidit visunque optavit habere.*

[14] *Cultus* in *Forcellini*, (*s.v.*), p. 909: *praecipue vero dicitur de vestitu atque ornatu corporis*.

che ancora non c'è ma che il soggetto desiderante vede nella fantasia, superando i limiti del tempo fisico»[15], tempo che anche d'Annunzio adopera nel romanzo.

Charles Segal ha messo in luce come la centralità del corpo femminile – e del corpo in generale –, quale oggetto sessualmente determinato, sia ravvisabile soprattutto nelle *Metamorfosi*[16]. La relazione tra soggetti, secondo Segal, è principalmente e inizialmente in termini visivi: lo scambio reciproco di sguardi, infatti, suscita tensione e attrazione portatrici di libido e possesso. È ad esempio la vista del corpo di Dafne che accende il desiderio di Apollo (*met*. 1, 474), come è il riflesso di Narciso che incanta il ragazzo (*met*, 3, 426), così come è l'apparizione di Ermafrodito che seduce Salmace (*met*. 4, 346-351). Come «Febo arde d'amore e brama l'unione con Dafne appena vista»[17], così Andrea gioisce e brama di possedere Elena dopo il loro primo incontro in casa della marchesa[18].

È presente nel romanzo quel meccanismo psicologico che è stato individuato e messo a fuoco da un importante studioso del secondo Novecento, René Girard, che ha descritto, in opere di fondamentale importanza[19], come il desiderio erotico sia un 'prodotto di imitazione' e non un sentimento autonomo e soggettivo che lega soggetto e oggetto: l'uomo, secondo Girard, si innamorerebbe perché influenzato da un modello, forse inconscio, che ha mutuato da qualcun altro, interiorizzandolo. Questo meccanismo è già presente in Ovidio, quando Paride dice di Elena che prim'ancora di conoscerla già la desiderava per via della fama che la precedeva[20], o quando il poeta riferisce che si desidera ciò che è protetto, perché «è la stessa custodia che chiama il ladro»[21]. Analogamente a quanto teorizzato da Girard, anche Andrea ha di Elena un'immagine predefinita, un fascino anticipatorio che le parole della marchesa d'Ateleta hanno contribuito ad alimentare quando gli raccomanda di premunirsi contro la malia di quella donna interessante e fatale[22]; allo stesso modo Elena suscita l'interesse di Andrea non solo per la sua eleganza e straordinaria bellezza, ma anche perché è desiderata da tanti – il *nomen omen* pone di fronte all'inevitabile correlazione tra lei e l'Elena omerica

---

[15] Rosati 2012, p. 206.

[16] Segal (2005), XV-CI.

[17] Ov. *met*. 1, 490-491.

[18] d'Annunzio (2016), p. 48.

[19] Girard (1981). Cfr. anche Girard (1998).

[20] Ov. e*pist*. 16, 35-38: *Te peto, quam pepigit lecto Venus aurea nostro;/ te prius optavi quam mihi nota fores*: voglio te, che mi fosti promessa dall'aurea Venere, te che ho desiderato prima ancora di conoscerti; la prima ferita d'amore me la procurò la tua fama.

[21] Ov. *am*. 3, 4, 25-27: *Quidquid servatur cupimus magis, ipsaque furem/ cura vocat; pauci, quod sinit alter, amant./ Nec facie placet illa sua, sed amore mariti*: «ciò che è protetto è quel che vogliamo di più, è la stessa custodia che chiama il ladro;/ amano in pochi quello che gli altri concedono./ Non perché bella una donna piace, ma perché il marito la ama».

[22] d'Annunzio (2016), p. 49: «- Bada di non mancare, Andrea, domani. Abbiamo tra gli invitati una persona *interessante* e *fatale*. Premunisciti però contro la malia… Tu sei in un momento di debolezza».

– ed è corteggiata da uomini che la rendono donna ancor più desiderabile agli occhi dell'Esteta.

Anche Dafne è, tra tutte, la ninfa più ambita, «molti» infatti, «aspiravano [a lei], ma essa schivando i corteggiatori, inesperta e intollerante dell'amore, si aggira per il boschi impervii, e non si cura di sapere che cosa sia Imene, cosa Amore, cosa il matrimonio»[23]. Proprio tale ritrosia e la conseguente fuga la rendono ancora più attraente e desiderabile agli occhi del dio. Apollo allora la prega di fermarsi[24] ma la ninfa continua la sua corsa finché non si trasforma in albero; allo stesso modo il rinato amore di Andrea lo spinge a pregare invano Elena di restare, di non abbandonarlo, ma la donna non cede e gli oppone resistenza apparendo agli occhi dell'Esteta più seducente ora che «la certezza del possesso gli sfuggiva»[25], tanto che «gli pareva una donna nuova, non mai goduta, non mai stretta»[26]. L'idea che qualcun altro possa possederla, che altre mani possano toccarla e altre labbra baciarla, provocano in Andrea una smania che lo invade[27].

È chiaro che il sottotesto – o meglio, il metatesto letterario – da cui attinge d'Annunzio sono le *Metamorfosi* di Ovidio. I personaggi entrano sulla scena sotto forma di entità mitologiche, inseriti in una sfera astorica e atemporale, che si esplica in descrizioni oniriche, in cui il presente e il passato di Andrea si dissolvono[28] ed Elena diviene «per la transfusione d'un'altra vita, una creatura diafana, leggera, fluida, penetrata d'un elemento immateriale, purissima»[29], quasi «deificata dall'amante, come l'Isotta riminese nelle indistruttibili medaglie che Sigismondo Malatesta fece coniare in gloria di lei»[30].

---

[23] Ov. *met*. 1, 478-480*: Multi illam petiere, illa aversata petentes/ inpatiens expersque viri nemora avia lustrat/ nec, quiod Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat.*

[24] Ov. *met*. 1, 504-505: «*Nympha, precor, Penei, mane! Non insequor hostis;/ nympha, mane!*»

[25] *Ivi*, p. 29.

[26] *Ibidem*.

[27] *Ivi*, p. 30: «Altri ora la possiede» pensava Andrea, guardandola. «Altri mani la toccano, altre labbra la baciano». E, mentre egli non giungeva a formar nella fantasia l'imagine dell'unione di sé con lei, vedeva nuovamente invece, con implacabile precisione, l'altra imagine. E una smania l'invadeva, di sapere, di scoprire, d'interrogare, acutissima.

[28] *Ivi*, p. 32: «Talvolta, anche a somiglianza d'uno di que' sogni che si dileguano su l'alba, tutto il suo passato, tutto il suo presente si dissolvevano; si distaccavano dalla sua conscienza e cadevano, come una spoglia fragile, come una veste vana».

[29] *Ivi*, p. 104.

[30] *Ivi*, p. 114. Cfr. anche pp. 66-67: «Ed Elena si sentiva dalla voce di lui prendere come in una rete e trarre fuori della vita che movevasi a torno; 88: Ella non era più né la donna seduta alla mensa degli Ateleta, né quella al banco delle vendite, né quel la diritta un istante sul marciapiede della via Sistina. La sua bellezza aveva ora un'espressione di sovrana idealità, che meglio splendeva in mezzo alle altre dame accese in volto dalla danza, eccitate, troppo mobili, un po' convulse». Cfr. anche *ivi*, p. 28: «Le sue mani bianche e purissime avevano nel muoversi una leggerezza quasi di farfalle, non parendo toccare le cose ma appena sfiorarle; dai suoi gesti, dalle sue mani, da ogni lieve ondulamento del suo corpo usciva non so che tenue emanazion di piacere e andava a blandire il senso dell'amante».

L'accostamento di atmosfere mitiche accanto a quelle reali trasforma il romanzo dall'interno creando un dinamismo prodotto dall'alternanza di queste dimensioni. La deificazione dei personaggi e il loro contestuale ingresso in una dimensione remota, ma concreta, carnale e sensuale, sottopongono l'opera a una nuova lettura che ne muta la storia[31]: da tangibile segmento di vita, tra salotti e connubi d'amore, a malcelati rimandi mitici, in particolare ovidiani, che anche se non letterali, sono sottesi alla singola scena e visibili al lettore, che intuisce la presenza di un menu letterario tipico dannunziano.

La complessità dei personaggi descritti è particolarmente manifesta in Elena. La *femme fatale* della letteratura dannunziana diviene tridimensionale grazie all'intersezione di tre piani: quello letterario, che rinvia a Ovidio – dopo l'iniziale confronto tra Elena e Dafne, che instaura tra le due un'inevitabile correlazione –; quello artistico, per le caratteristiche fisiche della donna: bianca, pallida e marmorea, simile a una statua o a un dipinto[32]; e quello umano, carnale e sensuale. Elena è la Dafne ovidiana che prende vita e che di fronte all'amante che la implora di restare, va via, perché donna nuova e mutata. La 'caccia erotica' termina e l'amante, incapace di rassegnarsi, si chiude nel proprio silenzio.

L'elemento descrittivo che spesso ricorre a segnare simbolicamente il passaggio – o la metamorfosi – dalla seconda alla terza dimensione è il 'velo' che copre il volto di Elena[33].

La funzione del velo non è più soltanto estetica ma assurge ad elemento simbolico e psicologico: esso segna la trasformazione del personaggio da donna irraggiungibile e impenetrabile – «Elena taceva, avvolta nell'ampio mantello di lontra, con un velo su la faccia, con le mani chiuse nel camoscio»[34] – a donna umana, amante, preda di impulsi che riesce a frenare, anche se a fatica, in occasione dell'incontro con Andrea. L'atto di sollevare il velo provoca nel personaggio un cambiamento importante: la sua metamorfosi da creatura inumana, remota e mitica, a donna reale, preda di impulsi e fragilità carnali, che l'allontanano repentinamente dall'immagine eroica e leggendaria offerta da Andrea, rendendola, al contrario, profondamente umana[35]. Infatti, appena tolto il

---

[31] *Ivi*, p. 95: «Ogni nozione della realità fuggiva dal suo spirito. Gli pareva d'avere, un tempo, pittoricamente o poeticamente imaginata una simile avventura d'amore, in quello stesso modo, con quello stesso apparato, con quello stesso fondo, con quello stesso mistero; e *un altro*, un suo personaggio imaginario, n'era l'eroe. Ora, per uno strano fenomeno fantastico, quella ideal finzione d'arte confondevasi col caso reale».

[32] *Ivi*, p. 9. Cfr. anche pp. 65; 90.

[33] *Ivi*, pp. 10; 24; 26; 31; 36; 38; 39; 100.

[34] *Ibidem*.

[35] Cfr. *ivi*, p. 39: «Quando Elena lascia *buen retiro* dimentica il portabiglietti che Andrea le riconsegna prontamente, allora con l'orlo del velo che le giunge fino al labbro superiore lasciando tutta libera la bocca, Elena dice all'ex amante: «*give me a rose*»[35], che ricorda la vecchia Elena. Il suo volto ora è tutto coperto tranne le labbra, dettaglio fisico che pone il personaggio metaforicamente in bilico tra il passato e il presente, tra la vecchia e la nuova Elena».

velo, dopo essersi coperta il viso con la nuda mano di colore alabastro rosato[36] per l'eccessivo calore del fuoco, di fronte all'amante Elena capisce che non ha coscienza esatta del momento, né la sicurezza di sé e «pur tentando uno sforzo non riusciva a riafferrare il suo proposito, a raccogliere le sue intenzioni, a riprendere la sua volontà [di rinunciare ad Andrea]. D'innanzi a quell'uomo a cui un tempo l'aveva stretta una così alta passione, in quel luogo dove ella aveva vissuto la sua più ardente vita, sentiva a poco a poco tutti i pensieri vacillare, dissolversi, dileguarsi»[37].

La metamorfosi non riguarda il solo personaggio femminile, ma anche quello maschile, sebbene con una differenza: quando Elena entra in casa di Andrea, dopo due anni dal periodo degli ardenti amori, si scusa per il ritardo, poi «con gli occhi pieni di non so che sorriso tremulo che ne velava l'acuta indagine, disse: – Voi siete un poco mutato. Non saprei dirvi in che. Avete ora nella bocca, per esempio, qualche cosa di amaro, ch'io non conosceva» a cui Andrea replica ponendo una domanda: «Voi siete dunque mutata?», ed Elena risponde seccamente e risoluta, «Molto mutata»[38]. Entrambi i personaggi registrano un cambiamento: Andrea in modo passivo 'subisce' la metamorfosi di Elena che dichiara con risolutezza la sua trasformazione sancendo, inevitabilmente, quella del suo amante.

L'anafora del lemma 'mutare' e la presa di coscienza da parte di entrambi di non essere più gli stessi amanti di un tempo, calano sul dialogo un velo di tristezza e di nostalgia. Quella di Andrea è, al contempo, una metamorfosi estetica e psicologica: l'amarezza di cui la donna parla e che individua come tratto esteriore del viso di Andrea è in realtà conseguenza dell'esperienza d'amore, dell'abbandono subito e della coscienza della propria debolezza di fronte alla Nemica (cioè alla donna); traduce quindi una condizione psicologica del personaggio.

Il dialogo tra i due continua fino alla separazione che diviene improvvisamente teatrale e a tratti patetica:

> *«Addio. Bisogna che io vada. Addio, Andrea. È già tardi, lasciami». Ella sviluppò la mano dalla stretta del giovine; e, superando ogni interno languore, fece atto di levarsi. […] «Tu mi fuggisti, tu mi abbandonasti, tu mi lasciasti solo, sbigottito, tutto doloroso, a terra, mentre io era ancóra accecato di promesse». […] Incitato dalle sue stesse parole, egli la strinse forte ai polsi ed appressò la sua faccia a quella di lei così ch'ella ebbe in su la bocca il caldo alito. «Io ti desidero, come non mai – seguitò egli, cercando d'attirarla al suo bacio, circondandole con un braccio il busto». […] Elena si levò respingendolo. Tremava tutta. «Non voglio. Intendi?». Egli non intendeva. Si avvicinava ancóra, con le braccia tese, per prenderla: pallidissimo, risoluto*[39].

---

[36] *Ivi*, p. 26: «Ella si fece schermo con la amano nuda che s'illuminò come un alabastro rosato».
[37] *Ivi*, p. 27.
[38] *Ivi*, p. 25.
[39] *Ivi*, pp. 32-35.

Lo stesso patetico sentimentalismo torna nella rievocazione della loro prima separazione avvenuta due anni prima, il 25 marzo 1885, quando, appreso della partenza della donna, Andrea è stretto da un impeto infrenabile di amarezza e si chiede perché Elena voglia partire, perché intenda fuggire, immaginando che per impedirglielo «egli si sarebbe avviticchiato a lei, l'avrebbe prima soffocata sul suo petto»[40], per stringerla e trattenerla. Ma Elena fugge, lo abbandona e lo lascia solo[41].

Fa eco ad entrambe le scene il mito di Apollo e Dafne, in cui Apollo «preda del fuoco, arde in tutto il cuore e nutre un vano amore continuando a sperare»[42], «ma quella [Dafne] fugge più veloce del vento leggero e non si ferma a queste parole da lui dette per richiamarla: 'Ninfa, figlia di Peneo, ti prego, fermati! Non ti seguo come nemico; ninfa, fermati! […] per me è l'amore la causa per venirti dietro. O me infelice!»[43]. Esaurite le forze a causa della corsa, la ninfa impallidisce stremata e prega il padre di trasformarla per sfuggire all'amante, ma, nonostante la metamorfosi, «Febo continua ad amarla e [...] intrecciando le sue braccia ai rami come se fossero le membra di lei, bacia il legno: ma il legno si sottrae a quei baci»[44]:

> *«Nympha, precor, Penei, mane! non insequor hostis;*
> *nympha, mane!* […] *amor est mihi causa sequendi».*
> *Viribus absumptis expalluit illa citaeque*
> *victa labore fugae «Tellus», ait, «hisce vel istam,*
> [*victa labore fugae, spectans Peneidas undas*]
> *quae facit ut laedar, mutando perde figuram!*
> *fer, pater,» inquit «opem! si flumina numen habetis!*
> *qua nimium placui, mutando perde figuram!»*
> […] *remanet nitor unus in illa.*
> *Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra*
> *sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus*
> *conplexusque suis ramos ut membra lacertis*
> *oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.*
> (Ov. *met*. 1, 504-507; 543-547; 552-556)

L'identità della ninfa sparisce con la metamorfosi, anzi si trasforma, e viene

---

[40] *Ivi*, p. 15: «Perché ella voleva partire? […] Egli aveva bisogno di lei per vivere, degli occhi, della voce, del pensiero di lei … Egli era tutto penetrato da quell'amore; aveva tutto il sangue alterato come da un veleno, senza rimedio. Perché ella voleva fuggire? Egli si sarebbe avviticchiato a lei, l'avrebbe prima soffocata sul suo petto».

[41] *Ivi*, p. 34.

[42] Ov. *met*. 1, 490-491: *Phoebus amat visaeque cupit conubia Daphnes,/ quodque cupit, sperat, suaque illum oracula fallunt.*

[43] Ov. *met*., 1, 502-505; 507-508.

[44] Ov. *met*. 1, 553-556: *Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra/ sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus/ conplexusque suis ramos, ut membra, lacertis/ oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum.*

sostituita – tranne che per quel cuore pulsante – da una pianta, che costringe l'uomo – in questo caso un dio – alla sua rinuncia, condannandolo alla frustrazione.

Anche Andrea è posto di fronte alla metamorfosi della sua donna, più volte riconosce in Elena un'Elena diversa da quella conosciuta la prima volta, che da donna provocante e disponibile diviene improvvisamente impenetrabile, trasformandosi da amante in nemica[45]. Questa, indossato il velo[46], si tramuta in quell'entità inviolabile e impenetrabile, come impenetrabile è l'alloro in cui si trasforma la ninfa e contro cui si scontra l'amante, confermando la propria sconfitta e la propria debolezza.

È pure vero che differentemente da Dafne, Elena ha già amato Andrea ed è già stata sua in passato, ma la nuova Elena, la donna mutata, ora gli sfugge.

Sebbene siano generi letterari diversi, il contatto tra il romanzo e il poema supera la trama e gli accadimenti dei singoli personaggi e abbraccia lo scopo comune delle due opere: l'indagine universale dell'animo umano, tratteggiato attraverso una varietà di pennellate descrittive che virano della brama di possesso, ai toni patetici che la fuga dell'amante mette in scena, fino alle più profonde debolezze che accomunano, allo stesso modo, personaggi reali e mitologici.

È proprio partendo da questa lettura parallela di Ovidio e d'Annunzio che si arriva alla questione nodale della loro produzione: al centro del romanzo come del poema, il protagonista è l'Io, che anche nell'annullamento d'amore consacra il suo esibizionismo e la sua esaltazione[47].

Come osserva Emilio Pianezzola: «l'unità delle *Metamorfosi*» e oserei dire de *Il piacere* «[…] non è quella del poema epico, in cui, attraverso un eroe o un obiettivo da raggiungere, una società rappresenta il suo mito di fondazione»[48] ma è quella degli «amori, di cui Ovidio illustra gli inizi spesso improvvisi e violenti e gli esiti spesso rovinosi parlando anche all'intelligenza dei lettori, che nelle vicende antiche, attraverso il filtro del mito e della letteratura, riconoscono le passioni di sempre, ancora vitali e operanti nel costume della società attuale»[49].

---

[45] d'Annunzio (2016), p. 24: «Quali transforamzioni aveva operato in lei il contatto materiale e spirituale con il marito?»; p. 25: «- Voi siete dunque mutata? – Molto mutata»; p. 29: «Elena gli pareva una donna nuova, non mai goduta, non mai stretta»; p. 55: «Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione e conscienza della sua metamorfosi costante o era ella impenetrabile anche a sé stessa, rimanendo fuori del proprio mistero?»; p. 76: «Elena gli parve fredda e grave. Tutti i suoi sogni s'agghiacciarono e precipitarono, in un attimo; i ricordi della sera innanzi si confusero; le speranze si estinsero. Che aveva ella? Non era più la donna medesima»; p. 83: «Ma perché poi, di nuovo, era diventata impenetrabile? Perché non s'era curata più di lui? Che aveva ella?»;

[46] *Ivi*, p. 36: «Molte volte, nel tempo felice, Elena s'era messo il velo d'innanzi a quella lastra offuscata e maculata che aveva apparenza d'un'acqua torba, un poco verdastra».

[47] Santagata (2014).

[48] Pianezzola (2007), p. 9.

[49] *Ivi*, p. 18.

Ermafrodito capovolto: simbiosi degli amanti

In *met*. 4, 315 e sgg., Ovidio narra di Ermafrodito, giovinetto allevato dalle Naiadi, la cui incredibile bellezza gli viene dal padre e dalla madre, Hermes e Aphrodites, da cui il nome. A quindici anni, abbandonati i monti natii, il giovane viene scorto dalla ninfa Salmace presso uno specchio d'acqua nel paese dei Cari.

Questi, ignaro dell'amore, rifiuta le esplicite richieste della ninfa che, infiammata dalla passione, si getta a sua volta nelle acque in cui il giovinetto si è immerso, avvinghiandosi strettamente a lui e, malgrado la sua resistenza, prega gli dèi di non essere mai separata dall'amato. La preghiera viene accolta ed Ermafrodito diviene un essere nuovo, dalla doppia natura, insieme maschile e femminile.

Nonostante l'iniziale opposizione del giovane, il doppio, nel mito ovidiano, appare come condizione di equilibrio e completezza, come raggiungimento della condizione ideale primordiale:

> *Salmacis exarsit; flagrant quoque lumina nymphae,*
> *non aliter quam cum puro nitidissimus orbe*
> *opposita speculi referitur imagine Phoebus;*
> *vixque moram patitur, vix iam sua gaudia differt,*
> *iam cupit amplecti, iam se male continet amens.*
> […] *nam mixta duorum*
> *corpora iunguntur, faciesque inducitur illis*
> *una. velut, si quis conducat cortice ramos,*
> *crescendo iungi pariterque adolescere cernit,*
> *sic ubi conplexu coierunt membra tenaci,*
> *nec duo sunt et forma duplex, nec femina dici*
> *nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videntur.*
> (Ov. *met*. 4, 347-351; 373-379)

Ma all'interno del romanzo il mito cambia: dall'archetipo ovidiano, infatti, d'Annunzio trae ispirazione per rinnovare e adattare la storia ai suoi personaggi. Non è più narrato l'amore sdegnato da Ermafrodito ma quello bramato da Elena e Andrea e la corrispondenza dei corpi dei protagonisti – nella prima fase d'amore – è ricercata e realizzata dall'autore mediante la loro specularità, allorquando il desiderio di possesso reciproco diviene così forte che entrambi «sentivano avvicinarsi il cerchio che doveva chiuderli e stringerli insieme rapidamente» e «gli occhi d'ambedue […] parvero mescersi, penetrarsi, beversi. Ambedue sentirono che l'uno cercava l'altra e l'altra l'uno; ambedue sentirono, ad un punto, scendere su l'anima un silenzio, in mezzo a quel romore, e quasi direi aprirsi un abisso in cui tutto il mondo circostante scomparve sotto la forza d'un pensiero unico»[50].

C'è, dunque, nel romanzo una variazione del canovaccio ovidiano: d'Annunzio

[50] d'Annunzio (2016), p. 88.

attua un capovolgimento dell'*exemplum* classico – essendo l'unione tra Andrea ed Elena volontaria – e ne disegna una continuazione, come se i protagonisti avessero già compiuto la metamorfosi e sentissero, agissero, desiderassero allo stesso modo così che «tanto era la congiunzion perfetta, che l'una forma sembrava il natural complemento dell'altra»[51]. Tuttavia, il doppio, rappresentato nel romanzo dalla simbiosi dei due amanti e dall'accordo dei due corpi, rinvia non solo al mito di Ermafrodito ma anche a quello di Narciso, di cui Ovidio racconta a *met*. 3, 407-503.

La storia di Narciso è tra le più potenti del poema: giovane innamorato del suo riflesso, resta vittima della propria *imago* nel vano tentativo di possedere sé stesso. A sottolineare il primato assoluto del potere dell'immagine è la ricorrenza di vari termini appartenenti al campo semantico della *visio* che ritornano più volte in tutto l'episodio: *forma*[52], *simulacrum*[53], *imago*[54]. Il primo ricorre con il duplice significato di 'forma fisica' e di 'bellezza'[55]; *simulacrum* invece identifica 'ciò che è somigliante' e al contempo l'illusione del possesso di un riflesso[56], mentre *imago* corrisponde alla generica 'rappresentazione' o al 'ritratto'[57]. L'immagine speculare rifratta nell'acqua che ride, piange e tende le braccia ogniqualvolta lo fa Narciso, crea una dimensione immaginaria accanto a quella reale, così che la confusione tra i due piani conduce Narciso alla follia. E se in questo mito il tema del doppio coincide con la separazione del sé, in quello di Ermafrodito corrisponde, al contrario, all'unione di due entità diverse. Tali condizioni trovano entrambe compimento nella relazione tra Andrea ed Elena. Ne *Il piacere* però l'immagine speculare di Andrea (*pars Narcissi*) non coincide con quella del protagonista stesso scisso allo specchio, ma con quella che l'amante ha di lui, dalla quale dipende e di fronte alla quale la sua immagine si afferma o si nega a seconda del giudizio della donna. Difatti, quando Andrea si guarda allo specchio – mentre attende l'arrivo di Elena – lo sguardo si ferma sui dettagli del viso: le tempie, le labbra e i denti, che l'amante era solita baciare o ammirare[58], come se l'immagine riflessa di Andrea coincidesse con quella amata da Elena e gli altri dettagli del volto regredissero e si eclissassero

---

[51] *Ivi*, p. 105.

[52] Ov. *met*., 3, 416; 455-456: *Certe nec forma nec aetas/est mea, quam fugias …*; 502-503: *Ille caput viridi fessum submisit in herba/ lumina mors clausit domini mirantia formam.*

[53] Ov. *met*., 3, 432: *Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?*

[54] Ov. *met*., 3, 416-417: *… visae conreptus imagine formae/ spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod una est*; 434: *Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est;* 463: *nec me mea fallit imago …*

[55] Ernout-Meillet (1951), *s.v. forma*: *forme* (*sense concret*), *moule*, p. 439.

[56] Cfr. Gardini (2017), par. 17, *Imago*.

[57] Ernout-Meillet (1951), *s.v. imago*: *représentation*, *portrait*, p. 552. Cfr. anche Gardini (2017), par. 17, *cit*.

[58] d'Annunnzio (2016), p. 17: «Poi anche si levò per vedere in uno specchio se il suo volto era pallido, se rispondeva alla circostanza. E il suo sguardo, nello specchio, si fermò alle tempie, all'attaccatura dei capelli, dove Elena *allora* soleva mettere un bacio delicato. Aprì le labbra per mirare la perfetta lucentezza dei denti e la freschezza delle gengive, ricordando che un tempo ad Elena piaceva in lui sopra tutto la bocca».

perché non contemplati dall'amante.

L'Esteta, infatti, non può trovare e non trova un'autonoma e reale affermazione in sé, ma solo attraverso il giudizio che gli altri hanno di sé; egli vive cioè nella messa in scena quotidiana della sua grandezza e nell'ammirazione che suscita negli altri. Di fronte al suo riflesso – ossia di fronte alla donna – Andrea perde ogni forza morale, divenendo dunque un inetto[59] e, dopo l'iniziale idillio d'amore (*pars Hermaphroditi*), si scontra con la realtà e termina la menzogna[60]. Elena cessa di essere immagine speculare dell'uomo e lo abbandona[61], ponendo fine alla dimensione onirica in cui questi ha finora vissuto[62]. Così facendo «egli aveva sentito trascinar via da lei, in quella fuga improvvisa, la maggiore e miglior parte di sé»[63] e «sentiva tutto il suo essere mancare in un abbattimento infinito»[64].

La genealogia dell'inetto coincide – da un punto di vista scientifico – con lo studio della depressione quale patologia, che ha avuto un grande rilievo sociale a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento[65]. L'inetto dannunziano è colui che ha sostituito il senso morale con quello estetico, riducendo – e rinunciando – alle sue facoltà e alle proprie speranze[66]. La debolezza della sua natura mette in evidenza l'instabilità mentale del personaggio, che di fronte all'amante è disposto a «piegarsi, umiliarsi, pregare, muovere la pietà della donna con le lacrime» e poi «appena lontano l'oggetto immediato da cui il suo spirito traeva quella specie di esaltazione fatua» egli riacquista «la tranquillità, la conscienza della vita comune, l'equilibrio»[67]. L'isolamento sdegnoso di questo personaggio maschera, in realtà, l'incapacità di vivere una vita attiva, autentica ed eticamente salda. La vita di Andrea finisce col trasformarsi in una fuga e in una continua sconfitta. La cultura umanistica e artistica di Andrea ne accresce il senso di inettitudine (*in+aptus* = 'non adatto', 'non idoneo') e non può evitargli di scontrarsi con la realtà con cui deve misurarsi. Totalmente dipendente dal fascino della donna, in Andrea la menzogna, verso gli altri e verso sé, diviene un abito aderente alla coscienza che

---

[59] Sulla costruzione del personaggio dannunziano cfr. Roda (1987), pp. 87-110.

[60] d'Annunzio (2016), p. 44.

[61] *Ivi*, p. 76: «…colei s'ingrandiva, nella sua imaginazione; ma, ingrandendosi, sfuggivagli». Cfr. *ivi*, p. 95.

[62] *Ivi*, pp. 76-77: «… aveva troppo sognato, nella notte, a occhi aperti, nuotando in una felicità senza fine […]. Ora, tutto quel mondo imaginario crollava miseramente al contatto della realtà».

[63] *Ivi*, p. 31.

[64] *Ivi*, p. 16.

[65] Lippi-Cabras-Levito (2005).

[66] d'Annunzio (2016), p. 43: «Ma l'espansion di quella sua forza era la distruzione in lui di un'altra forza, della *forza morale* che il padre stesso non aveva ritegno a deprimere. Ed egli non si accorgeva che la sua vita era la riduzion progressiva delle sue facoltà, delle sue speranze, del suo piacere, quasi una progressiva rinunzia; e che il circolo gli si restringeva sempre più d'intorno, inesorabilmente sebben con lentezza».

[67] *Ivi*, p. 16.

lo priva della sincerità e del libero dominio su sé stesso[68], sottoponendolo al potere unico di Elena senza la quale le sue energie tornano al primitivo disordine[69].

Dietro il principio di «fare la propria vita come si fa un'opera d'arte»[70], Andrea nasconde in realtà una flebile volontà, un'incapacità di compiere scelte e di agire. Sperelli, di fatto delega alla carica erotica di Elena tutta la sua spinta esistenziale e consente alla donna amata di risucchiargli ogni energia attiva, morale e creativa.

La doppia natura dell'estetismo, al tempo stesso mezzo per suscitare e soddisfare il piacere e colpevole di defatigare la forza morale, trova un remoto antecedente proprio in Ovidio: Narciso, sedotto dalla sua immagine, perde ogni energia e rasenta la follia fino alla morte, Apollo trascura le sue mansioni per inseguire Dafne, Salmace non ha altro scopo se non quello di possedere Ermafrodito. Tutti chiusi nel loro isolamento questi personaggi non hanno altro intento se non quello di inseguire l'oggetto del proprio desiderio. La bellezza si rivela in entrambi gli autori una forza seduttrice e distruttrice capace di privare l'uomo (e persino gli dèi) delle proprie energie morali, così la menzogna 'favoleggiata' nel mito coincide con quella quotidiana di Sperelli, il distaccamento della coscienza – infiacchita dal dominio della bellezza – va incontro alla sua perdita e la forza morale rinuncia al suo dominio in favore della *lex* estetica. Gli antimodelli etici del romanzo e del poema mettono pertanto in scena una gamma di tipi umani in cui predomina il capriccio e il desiderio di soddisfarlo. E se nel poema le storie mitologiche obbediscono a una legge di massima economia, riducendosi a racconto breve, nel romanzo esse trovano spazio adeguato per svilupparsi, mutarsi, evolversi secondo criteri di verosimiglianza – disattesi, invece, nel mito –. «Ciò che veramente interessava Ovidio, offrendogli un illimitato campo d'indagine […], era l'analisi del comportamento umano sottoposto a tensione. Quella delle *Metamorfosi* è soprattutto un'epica delle emozioni»[71], che valorizza il paradosso e l'assurdità. E. J. Kenny, in un saggio sulle *Metamorfosi*, sostiene, a ragione, che interesse di Ovidio non è raccontare per il piacere di farlo, ma è «risvegliare e alimentare un colto interesse per le infinite sfumature dell'esperienza umana»[72], analizzandone i comportamenti[73].

---

[68] *Ivi*, p. 44: «A poco a poco, in Andrea la menzogna non tanto verso gli altri quanto verso sé stesso divenne un abito così aderente alla conscienza ch'egli giunse a non poter mai essere interamente sincero e a non poter mai riprendere su sé stesso il libero dominio».

[69] *Ivi*, p. 120: «A quella specie di raccoglimento, prodotto in lui dal dominio unico di Elena, succedeva ora il dissolvimento. Non più tenute dall'ignea fascia che le stringeva ad unità, le sue forze tornavano al primitivo disordine. Non potendo più conformarsi, adeguarsi, assimilarsi a una superior forma dominatrice, l'anima sua, camaleontina, mutabile, fluida, virtuale si trasformava, si difformava, prendeva tutte le forme».

[70] *Ivi*, p. 43.

[71] AA. VV. (1992), p. 29.

[72] *Ivi*, p. 36.

[73] *Ivi*, p. 29.

L'obiettivo di ambo gli autori è di indagare, ciascuno nel suo modo particolarissimo, dove conduca l'impotenza emotiva, fino a che punto l'uomo si lasci sedurre dal futile e si costruisca riflessi cedendo alla menzogna. L'incapacità di vivere secondo una morale forte, perseverante e attiva, rende i personaggi (sia dannunziani che ovidiani) degli inetti in campo sentimentale e, di conseguenza, anche sociale. Distratti dal 'piacere', sia gli dèi che gli uomini rinunciano alla dignità sociale per rincorrere le proprie debolezze. E questa stessa forma di inettitudine compare già in Ovidio, che può per questo considerarsi autore di una sua forma *ante litteram*. I miti di Apollo, Narciso e Salmace (*et similia*), infatti, notificano questa inettitudine 'romana' che coincide con il rovesciamento etico dell'*officium,* per cui anche gli dèi, come i protagonisti umani del romanzo, sono schiavi delle proprie passioni, anzi, sono esseri umani da un punto di vista delle emozioni, ma investiti di poteri sovrannaturali che li liberano da ogni costrizione e da sanzioni superiori, a cui, invece, sono sottoponibili gli uomini.

Conclusioni

L'intera produzione ovidiana mette in luce temi intimi che attraversano le epoche e abbracciano il lettore: l'amore e le pulsioni, il possesso e la sensualità, il rifiuto e la rinuncia, le debolezze e le fragilità umane, che si fissano in racconti archetipici divenuti di memoria collettiva. Tra le passioni rappresentate la più quotata è certamente l'amore, dinanzi al quale l'Io si eclissa, perde la ragione, fiacca la volontà e la sua forza morale. Le donne appaiono tutte ugualmente desiderabili e l'uomo è colui che rinasce costantemente dinanzi alla sua generatrice e si annulla e si rinnova nell'esperienza amorosa lasciandosi guidare unicamente dal suo desiderio. È anzitutto negli *Amores* che l'individuo inizia il suo indebolimento morale, quando Ovidio scrive dell'amore che «mi mancano potere per governarmi e forze;/nave nella corrente, non ho meta» (*am.* 2, 4, 7-8); o quando Apollo insegue Dafne incarnando il paradigma dell'anelito e della corsa per il raggiungimento dell'oggetto desiderato in un impeto che mai si risolve, neppure nella sosta, quando, raggiunta dal dio, la ninfa si trasforma in albero.

Anche d'Annunzio, come Ovidio, indaga l'animo umano, narra l'epopea dell'Esteta e consacra alla letteratura le sue debolezze, le inettitudini e le sue mancanze. Per analizzare sé stesso e l'uomo in generale, d'Annunzio propone la scrittura di un'opera che non è solo estetica ma che soddisfi anche i più alti intenti morali[74].

Infatti, l'idea, comunemente accettata, che d'Annunzio e Ovidio concepiscano l'arte come mera attività espressiva il cui scopo è la bellezza, ha limitato le interpretazioni delle loro opere. Giovanni Gullace, ad esempio, afferma che d'Annunzio concepisce l'arte come semplice attività formale in cui il livello

[74] Cfr. Pireddu (1997), p. 175.

semantico tende a sparire e la creazione artistica diventa esercizio barocco[75]. Al contrario, usando Andrea come paradigma, d'Annunzio si eleva a *exemplum* dell'estetismo e si fa portavoce di un interesse umano che trova fondamento letterario nelle sue molteplici fonti, *in primis* Ovidio, i cui *input* sono accettati da d'Annunzio e i cui rimandi sono sparsi nel romanzo, sia intenzionalmente, sia perché reminiscenza letteraria acquisita ed esercitata inconsciamente nella scrittura.

Sebbene il romanzo sia diverso dal poema, per contenuti e per stile, l'ovidiana matrice è chiaramente individuabile anche se l'autore attua dei cambiamenti rispetto al modello-base. La cleptomania di d'Annunzio prevede infatti un rinnovamento della fonte: ne *L'Oleandro* (275-382), ad esempio, il poeta recupera il mito di Apollo e Dafne, immaginando che la ninfa chieda ad Apollo di salvarla dalla metamorfosi in atto. Ciò attesta che la letteratura ovidiana ha *sine dubio* influito pesantemente sulla produzione letteraria successiva, oltre che contemporanea, e ha rappresentato per tanti – d'Annunzio *in primis* – un archetipo etico ed estetico di enorme portata e profondamente moderno, i cui echi sono ancora percepibili.

Alessandra Di Meglio
aledimeglio88@hotmail.it

[75] Gullace (1987), pp. 21-22. Cfr. anche Petrocchi (1960), p. 171.

Riferimenti bibliografici

AAVV, *La letteratura latina della Cambridge University*, traduzione di Laura Simonini-Ezio Savino, II, Milano, Mondadori, 1992

d'Annunzio (2016) [prima ed. 1995]
Gabriele d'Annunzio, *Il piacere*, Introduzione di Pietro Gibellini, Prefazione e note di Ilvano Caliaro, Milano, Garzanti, 2016

Ernout-Meillet (1951)
Alfred Ernout- Antoine Meillet, *Dictionaire Etymologique de la langue latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951

Gardini (2017)
Nicola Gardini, *Con Ovidio. La felicità di leggere un classico*, Milano, Garzanti, 2017

Giacon Hermosilla (1985)
Maria Rosa Giacon Hermosilla, *D'Annunzio e Nencioni: descrizione del personaggio femminile e ascendenze nencionian nel «Piacere»*, in *Studi Novecenteschi*, 30, 1985, pp. 209-273

Gibellini (2018)
Pietro Gibellini, *Dalle* Metamorfosi *ad* Alcyone: *poesia e vita*, in la *Biblioteca di Via Senato- Milano*, in < http://www.bibliotecadiviasenato.it/pdf/editoria/2018/luglio-agosto.pdf>, pp. 35-39

Girard (1981)
René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981

Girard (1998)
René Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi, 1998

Gullace (1987)
Giovanni Gullace, *D'Annunzio teorico dell'arte e della critica*, in *Annali d'italianistica*, 5, 1987, pp. 21-41

Lippi-Cabras-Levito (2005)
Donatella Lippi-Pier Luigi Cabras-Francesca Levito, *Due millenni di «melancholia». Una storia della depressione*, Bologna, CLUEB, 2005

Forcellini (1940)

Forcellini: *Lexicon Totius Latinitatis*, http://linguax.com/lexica/forc.php, 1940

Maurevert (1922)
Georges Maurevert, *Livre des plagiats*, Paris, Arthème Fayard & Cie,1922

Ovidio (2009)
Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Torino, UTET, 2009

Petrocchi (1960)
Giorgio Petrocchi, *D'Annunzio e la tecnica del "Piacere"*, in *Lettere Italiane*, 12, 2, 1960, pp. 168-179

Pianezzola (2007)
Emilio Pianezzola, *Ovidio. Storie d'amore (dalle Metamorfosi)*, Venezia, Marsilio Editori, 2007, pp. 9-20

Pireddu (1997)
Nicoletta Pireddu, *"Il divino pregio del dono": Andrea Sperelli's Economy of Pleasures*, in *Annali d'Italianistica*, 15, 1997, pp. 175-201

Roda (1987)
Vittorio Roda, *Appunti sulla costruzione del personaggio dannunziano*, in *Annali d'Italianistica*, 5, 1987, pp. 87-110

Roncoroni (1995)
Federico Roncoroni (a cura di), d'Annunzio, *Il piacere,* Milano, Oscar Mondadori, 1995

Rosati (2012)
Gianpiero Rosati, *Gli amori degli dei nelle* Metamorfosi, in Álvarez Morán M.C. – Iglesias Montiel R.M. (a cura di), *Y el mito se hizo poesía*, Madrid, Centro de Lingüística aplicada Atenea, 2012, pp. 197-209.

Rosati (2018)
Gianpiero Rosati, *Ovidio e l'invenzione del corpo femminile*, in *Ovidio 2017. Prospettive per il terzo millennio. Atti del Convegno internazionale (Sulmona, 3/6 aprile 2017)*, Teramo 2018, pp. 313-331

Santagata (2014)
Marco Santagata, *La letteratura nel secolo delle innovazioni: da Monti a D'Annunzio*, Bari, Laterza, 2014

Segal (2005)
Charles Segal, *Il corpo e l'io nelle 'Metamorfosi' di Ovidio*, in Barchiesi Alessandro (a cura di), *Ovidio: Metamorfosi*, I, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2005, pp. XV-CI

The present contribution starts from the awareness that d'Annunzio is one of the poets who has been influenced most by Ovid. The tune of the two authors, in fact, is very strong, especially in the production of verses by the poet Vates, while less evident is – if any – in his prose production. The present contribution aims to investigate this: how the Ovid model has left its mark – sought or spontaneously born – even in the novels of d'Annunzio and, in particular, in the Pleasure. From the parallel reading of the two authors and their works, Pleasure and the Metamorphoses, in fact, some correspondences emerged that would confirm – and consecrate – the influence of the classical model on D'Annunzio's production. Andrea Sperelli and Elena Muti are transformed into new Dafne and Apollo, Salmace and Hermaphroditus or new Narcissus who echo their mythological precedents.

Parole-chiave: d'Annunzio; Ovidio; metamorfosi; mito; inetto.

CHIARA FERRARA, *«Addivintari àrbolo». Il modello ovidiano nella metamorfosi di Minica Olivieri*

Nei tre anni che vanno dal 2007 al 2009 viene pubblicata per i tipi Sellerio quella che lo stesso Andrea Camilleri ha denominato 'trilogia delle metamorfosi'. Si tratta di tre romanzi – in ordine d'uscita, *Maruzza Musumeci*, *Il casellante* e *Il sonaglio*[1] – in cui l'autore recupera e amalgama tradizioni differenti: da quella del 'cunto' siciliano e dell'oralità leggendaria, alla tradizione classica e fiabesca, fino alla modernità di Pirandello, Landolfi, Soldati e Tomasi di Lampedusa[2]. Elementi fantastici e dato storico si coniugano alla perfezione, rendendo, se non comprensibile razionalmente, di certo accettabile *naturalmente*, le metamorfosi femminili che accomunano questi testi: della donna-sirena, della donna-albero e della donna-capra[3].

La tradizione greco-latina, in particolare, recuperata principalmente attraverso la letteratura mitologica, gioca un ruolo di primo piano, unitamente ai ricordi d'infanzia dell'autore[4]. *Maruzza Musumeci* è una storia di sirene, o meglio, è *la*

---

[1] In bibliografia vengono specificate le edizioni consultate delle opere. In corso testo, invece, per comodità, indichiamo esclusivamente il titolo e le pagine da cui sono tratte le citazioni.

[2] Ci limitiamo in questa sede a segnalare soltanto i titoli di opere che potrebbero aver avuto un influsso non marginale nella costruzione della trilogia: ricordiamo, quindi, per *Maruzza Musumeci*, *La verità sul caso Motta* di Soldati e *Lighea* di Tomasi di Lampedusa, i cui protagonisti entrano in contatto con delle sirene; per *Il casellante*, la commedia *L'innesto* di Pirandello; per *Il sonaglio*, infine, *La pietra lunare* di Landolfi.

[3] Sarebbe più opportuno parlare di metamorfosi, a nostro parere, soltanto in un caso, e cioè quello del *Casellante*, l'unico testo, fra i tre, in cui si realizza la trasformazione di un essere, il passaggio da una forma all'altra – in questo caso da donna a pianta. Se in *Maruzza Musumeci* le sirene non mostrano la loro vera natura, e lo stesso Gnazio non vede mai la 'coda' di sua moglie, nel *Sonaglio* più che una metamorfosi sembra verificarsi una sorta di metempsicosi, per cui la capretta Beba, morendo, si 'reincarna' in Anita, che da quel momento, infatti, assume gli stessi atteggiamenti dell'animale.

[4] Si veda quanto dichiara Camilleri, per esempio, nella nota posta alla fine di *Maruzza Musumeci* («Mi sono voluto riraccontare una favola. Perché, in parte, la storia del viddrano che si maritò con una sirena me l'aveva già narrata, quand'ero bambino, Minicu, il più fantasioso dei contadini che travagliavano nella terra di mio nonno. Minicu mi raccomandava spesso di chiudere gli occhi 'pi vidiri le cosi fatate', quelle che normalmente, con gli occhi aperti, non è possibile vedere», p. 151) o a proposito della scena iniziale del *Casellante* in un'intervista concessa a Bonina (2012) («La corsa dal treno al mare per farsi il bagno e quindi riprendere il treno in movimento è un classico della prima giovinezza mia e di tanti amici miei», p. 444).

storia, che racconta l'eterno incontro con Ulisse[5] e la riappacificazione, questa volta, con l'umanità per mezzo di Gnazio Manisco, contadino, uomo di terra, anti-Ulisse per eccellenza, che pure sposa – e poi genera – una sirena. Nel *Sonaglio* il pastore Giurlà Savatteri impara a leggere un unico libro, il *De rerum natura* di Lucrezio. *Il casellante*, infine, sembra essere costruito sulla scorta di un classico specifico: le *Metamorfosi* di Publio Ovidio Nasone[6]. Del celeberrimo poema del I secolo d.C., pietra miliare della letteratura non solo italiana ma mondiale, Camilleri sembra ricordarsi non soltanto nella descrizione del progressivo mutamento della protagonista in albero, ma, come tenteremo di dimostrare, anche e soprattutto nell'articolazione strutturale e testuale, quasi sintattica, del romanzo.

Protagonisti sono i coniugi Nino Zarcuto e Minica Olivieri: lui gestisce uno dei tre caselli posti fra Vigàta e Sicudiana e di domenica suona il mandolino con il suo amico Totò, allestendo concertini nel salone del miglior barbiere di Vigàta; lei ha «'na facci da mogliere, ma [è] 'na gran travagliatrice» (*Il casellante*, p. 17): si occupa della casa, cucina, fa lavori di sartoria e si prende cura di un piccolo orto. Desiderano avere un figlio, ma trovano delle difficoltà a causa della debolezza di Nino. Grazie ai rimedi della gnà Pillica, Minica rimane incinta. La gravidanza sembra proseguire senza ostacoli ma una notte, mentre Nino è trattenuto in cella dal cavalier Ingargiola, fervido sostenitore del fascismo, viene violentata e brutalmente aggredita dal nuovo vicino casellante, Michele Barrafato. «Naturalmente, ha perso il bambino» (p. 85) e subisce un'isterectomia: non potrà più avere figli. Da questo momento la storia viaggia su due binari paralleli: da un lato il dolore di Nino e la voglia di vendetta che sfociano, accuratamente incanalati da don Simone Tallarica, esponente della mafia locale, nel feroce assassinio di Barrafato; dall'altro lo strazio di Minica, pietrificata, alienata dalla sua stessa vita, che decide deliberatamente di diventare albero per poter realizzare la sua aspirazione alla maternità. Alla fine un bambino arriverà, figlio della guerra e dei bombardamenti, figlio della violenza, del dolore, dell'ostinato desiderio di essere madre, anche. O semplicemente come un miracolo in una grotta, alla luce fioca delle candele, il 24 dicembre 1942.

Uno stupro e una metamorfosi in albero, seppur incompleta: questi i due elementi principali che caratterizzano la vicenda e che non possono non riportare alla mente il celeberrimo mito di Apollo e Dafne così come è stato raccontato da Ovidio nelle sue *Metamorfosi* (I, 452-567). E della ninfa mutata in alloro si ricorda

---

[5] Andrea Camilleri lo dichiara apertamente: «Certo che lo conoscono: è sempre Ulisse, Aulissi. Talvolta muore, talvolta no, talvolta viene mangiato dalle sirene, talvolta si salva. E la leggenda continua» (cfr. Bonina, 2012, p. 414).

[6] Anche nel *Sonaglio*, in verità, trapela un'eco ovidiana: basti pensare a Ernesta che, aiutando a mungere le capre, «contava cose passate dell'antichitate, di quanno gli dei potivano cangiarisi e cangiare a volontà le pirsoni in àrboli e armàli e diciva di come 'na beddra picciotta addivintò alloru e di come 'n'autra fimmina addiventò tarantola» (*Il sonaglio*, p. 82).

anche Nino in un momento di sconforto:

> *Che addivintava l'omo doppo morto? Pruvolazzo. Cangiava. E non si potiva cangiare da vivo? S'arricordò che alle scole limentri 'na vota il maestro aviva contato che l'alloro, l'addrauro, in origini era stata 'na beddra picciotta che po' si era cangiata in pianta. Se nell'antichità lo potivano fari, pirchì ora l'omo non ne era cchiù capace? (pp. 128-129).*

Camilleri riscrive il racconto ovidiano trasportando il tempo eterno del mito in un momento storico ben preciso, il 1942, in una Sicilia dilaniata dalla mafia e dal fascismo, e dandone esiti ben diversi: la violenza carnale si consuma, la mutazione, sebbene interrotta sul piano fisico, si realizza in un senso differente e la vicenda si conclude con un lieto fine, determinando lo scarto che trasforma il mito in 'cunto' popolare.

La ripresa della matrice ovidiana, tuttavia, si realizza anche nella riproposizione di un'altra metamorfosi, quella di Niobe in pietra: come la madre che, dopo aver visto morire i propri figli per aver offeso la dea Latona, viene mutata in roccia, Minica resta 'pietrificata' dall'atrocità del suo destino. Non mangia, non parla, non si dedica più a nessuna delle sue quotidiane attività, non è neppure in grado di versare lacrime; si abbandona al dolore, inerme, almeno fino a quando non prende la decisione di dare frutti mediante la terra, come una generazione naturale.

> *Ma Minica non chiangì né allura né appresso.*
>
> *A Nino parse che la sorgenti delle lagrime, dintra di lei, si era asciucata di colpo, doviva essiri addivitata tutta asciutta come il diserto. Non chiangì manco quella volta che, mentri cucinava, il cutteddro puntuto le cadì dalla mano e le si 'nfilò dritto nel pedi mancino. Niscì tanto sangue che Nino s'appagnò e accomenzò a darle adenzia con mano trimanti, e lo spirito col quali disinfittò a longo la firita doviva abbrusciare assà, ma lei nenti, né 'na lagrima né un lamento, né ai né bai (p. 114).*

Minica come nuova Niobe dunque – come suggeriscono l'autore e la quarta di copertina firmata da Salvatore Silvano Nigro –, sebbene poi perda l'unico tratto umano che la sua corrispettiva mitica aveva mantenuto pur nella sua forma rocciosa, le lacrime; e Minica come moderna Dafne, che attua la metamorfosi senza poter chiedere aiuto ad alcuna divinità, ma con una precisa affermazione di volontà, e di essa si serve, in una chiave tutta ovidiana, come di un fatto positivo per porre rimedio a un turbamento (Perutelli, 2000a, p. 127).

La metamorfosi, d'altra parte, non riguarda soltanto Minica. In senso lato, anche Nino resta coinvolto in un processo di trasformazione, ancora una volta come conseguenza della violenza perpetrata da Barrafato. Nino è un brav'uomo con solidi principi. Non appena viene a conoscenza di quanto è accaduto a sua moglie, il primo impulso è quello di denunciare immediatamente il collega alle forze dell'ordine. A fargli cambiare idea è don Simone che, dopo aver illustrato tutte le possibili attenuanti e aver prospettato per Barrafato una pena di massimo cinque anni, gli insinua profondi dubbi sulla validità ed efficacia della giustizia,

sentenziando con fermezza: «No, in questo spicifico la liggi non è cosa» (p. 93). Inizia qui la metamorfosi di Nino: non accetta ancora l'offerta di don Simone per 'occuparsi' di Barrafato, vuole rifletterci, ma intanto ha cominciato ad accogliere in sé l'idea secondo cui la legge non gli sarà d'aiuto. Lo scarto che determina la sua definitiva risoluzione per vendicare personalmente Minica è la presa di coscienza del dolore che lei ha patito e ancora patirà. E allora decide: «ai sirpenti vilinosi ci si scrafazza la testa. [...] A questo sirpenti la testa gliela voglio scrafazzare io»[7] (p. 96). La brutalità della vita, il dolore dilaniante, la sfiducia nella giustizia e nello Stato trasformano Nino da essere pacifico ad assassino. È una metamorfosi interna, che non prevede il trasferimento da una forma a un'altra, ma non è meno radicale.

Peraltro, come ha acutamente colto Henar Velasco López (2018), questo tratto feroce di Nino ricorda la natura 'vendicatrice' di Apollo, pronto a uccidere chi ha fatto del male ai suoi affetti[8]. Con il dio greco il giovane casellante condivideva anche il legame con la musica: nonostante la perdita di due dita riesce «a sonari il mandolino come un dio» (p. 17), e lo strumento diventa un chiaro riferimento alla lira, uno dei principali attributi di Apollo. Allo stesso tempo l'altro casellante, Barrafato, ripropone la tradizione dell'Apollo 'violentatore', attratto dal bell'aspetto delle sue amanti e pronto a possederle anche contro la loro volontà; inoltre, è lui a causare la morte del bambino che aspetta Minica, proprio come Apollo assassina i figli di Niobe. Sembra che l'autore abbia voluto scindere nei due personaggi maschili che interagiscono con Minica la duplice natura apollinea.

Se nel *Casellante*, quindi, Camilleri opera una parziale riscrittura delle *Metamorfosi*, fondendo due dei più noti fra i miti ivi raccolti e dandone esiti sensibilmente differenti, è prevalentemente nella descrizione dell'aggressione

---

[7] Ci preme segnalare che in *Metamorfosi* I, subito prima della vicenda di Apollo e Dafne, Ovidio descrive l'uccisione del Pitone, *incognita serpens*, da parte dello stesso dio – che mai prima di allora aveva usato l'arco – e da questi ricordato, peraltro, anche nella scena della contesa con Cupido inserita con funzione proemiale nell'episodio riguardante la ninfa. Ci pare di poter cogliere una forte assonanza fra Apollo e Nino, personaggio che sembra essere costruito sulla scorta della divinità greca. Riportiamo di seguito i versi ovidiani circa l'uccisione del serpente: «Hunc deus arquitenens et numquam talibus armis / ante nisi in dammis capreisque fugacibus usus / mille gravem telis, exhausta paene pharetra, / perdidit effuso per vulnera nigra veneno» («Febo, il dio con l'arco, ma che fino ad allora di quell'arma / s'era servito solo contro camosci e caprioli in fuga, / lo seppellì di frecce e svuotò quasi la faretra per ucciderlo, / facendogli sprizzare veleno dalle nere ferite» I, 441-444); e ancora: «qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti, / qui modo pestifero tot iugera ventre prementem / stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis» («a me che so assestare colpi infallibili alle fiere e ai nemici, / a me che con un nugolo di frecce ho appena abbattuto Pitone, / infossato col suo ventre gonfio e pestifero per tante miglia» I, 458-460).

[8] Esemplare, in questo senso, può essere la morte violenta del gigante Tizio, ucciso proprio da Apollo per aver tentato di abusare di sua madre Latona. È giusto porre in evidenza, tuttavia, un aspetto fondamentale che segna la differenza fra la natura del dio e quella di Nino: contrariamente ad Apollo, infatti, il giovane è 'soltanto' la mano esecutrice che si scaglia su Barrafato, non l'ideatore del castigo.

subita da Minica e della sua progressiva trasformazione in albero che affiora con maggiore evidenza l'eco del poeta latino. Proponiamo di seguito, posti a fronte, il testo delle *Metamorfosi*[9] e quello del *Casellante*, evidenziando con corsivi, neretti e sottolineature, i tratti comuni:

Metamorfosi, I	*Il casellante*
] Fugit ocior aura illa levi neque ad haec revocantis verba resistit (vv. 502-503)[10].	Aspetta ancora un'orata, un'orata e mezza, po' la preoccupazioni le crisci tanto che, scàvusa come s'attrova e in cammisa da notti, nesci e *si metti a curriri* binario binario verso l'unica pirsona dei paraggi che considera amica. [...] tò mogliere *circò di scappari*, arrivò a scinniri sutta, ma Barrafato la raggiungì [...] (p. 91).
Plura locuturum <u>timido</u> Peneia <u>cursu</u> fugit cumque ipso verba inperfecta reliquit. Tum quoque visa decens: nudabant corpora venti, obviaque adversas vibrabant flamina vestes, et levis inpulsos retro dabat aura capillos, auctaque forma fuga est (vv. 525-530)[11].	Vidiva a Minica che *curriva* <u>dispirata e scantata</u> nello scuro della notte 'nsanguliannosi i pedi supra alle petri della massicciata... (p. 93).
Qui tamen *insequitur*, pennis adiutus amoris *ocior est requiemque negat tergoque fugacis* *inmminet et crinem sparsum cervicibus adflat.* Viribus absumptis expalluit illa, citaeque victa labore fugae, <u>spectans</u> **Peneidas undas** (vv. 540-544)[12].	e po' la vidiva scinniri la scala <u>facenno voci</u> che **nisciuno potiva sintiri** e Barrafato che *l'arraggiungiva, l'agguantava per i capilli* [...] (p. 93).

A una comparazione diretta dei testi, Ovidio risulta maggiormente dettagliato nella descrizione della fuga di Dafne: indugia sui particolari della veste rigonfia, del corpo scoperto dal vento e dei capelli scompigliati. Camilleri, invece, si limita a dare brevi indicazioni, peraltro molto generiche, specificando soltanto l'abbigliamento della donna – Minica indossa una camicia da notte, per cui si può facilmente immaginare che nella corsa sfrenata la sua veste si gonfi in modo molto

[9] Le traduzioni proposte sono quelle di Mario Ramous (1999).

[10] «Ma lei fugge / più rapida d'un alito di vento e non s'arresta al suo richiamo».

[11] «Di più avrebbe detto, ma lei continuò a fuggire / impaurita, lasciandolo a metà discorso. E sempre bella era: il vento le scopriva il corpo, / spirandole contro gonfiava intorno la sua veste / e con la sua brezza sottile le scompigliava i capelli / rendendola in fuga più leggiadra».

[12] «Ma lui che l'insegue, con le ali d'amore in aiuto, / corre di più, non dà tregua e incombe alle spalle / della fuggitiva, ansimandole sul collo fra i capelli al vento. / Senza più forze, vinta dalla fatica di quella corsa / allo spasimo, si rivolge alle correnti del Peneo».

simile a quella di Dafne – e il suo essere scalza. Come vedremo, tale insistenza sui piedi – piedi nudi, piedi veloci, piedi-radici – è un aspetto che ricorre frequentemente sia nel testo latino sia in quello siciliano.

Altro tratto che accomuna Dafne e Minica è la paura: l'una procede con *timido cursu*, l'altra è «dispirata e scantata». Questa descrizione dello stato d'animo delle due protagoniste, tuttavia, non è diretta ma filtrata. In entrambi i casi, infatti, gli autori descrivono la scena non dalla prospettiva della donna inseguita, bensì secondo un punto di vista maschile: Apollo in Ovidio, Nino in Camilleri. Abbiamo già avuto modo di segnalare le assonanze fra questi personaggi; in tal caso, tuttavia, essi si collocano su due piani sensibilmente differenti, poiché Apollo appare nella veste di 'aggressore', mentre Nino in quella di marito della donna violata. Per questo motivo le descrizioni rivelano profonde difformità: il dio, che insegue Dafne ed è arso d'amore, vede la sua bellezza accrescersi nella fuga sfrenata (*auctaque forma fuga est*); Nino, invece, che prova a immaginare e a ricostruire la scena nella sua mente, si sofferma sul terrore e sulla disperazione di Minica, acuite ulteriormente dall'oscurità densa e impenetrabile e dalle ferite ai piedi sanguinanti. Benché, poi, per entrambi gli aggressori, e cioè Apollo e Barrafato, il primo contatto con la donna avvenga attraverso i capelli, i loro gesti appaiono fra loro profondamente diversi: il primo, che ansima sulla nuca di Dafne (*crinem sparsum cervicibus adflat*), è evidentemente preso dalla passione; il secondo, invece, agguanta Minica per i capelli con fare violento, tant'è che la aggredirà brutalmente e cercherà di ucciderla.

La fatica per la corsa irrefrenabile da un lato e il terrore dall'altro portano entrambe le donne a chiedere aiuto: quella di Dafne è una richiesta ben indirizzata, una preghiera rivolta alle *Peneidas undas* affinché mutino il suo aspetto (*qua nimium placui, mutando perde figuram*, v. 546); Minica, invece, lancia grida d'aiuto, «voci che nisciuno potiva sintiri» (p. 93). In questo caso si procede per opposizione: la preghiera di Dafne, che ha un destinatario specifico, viene esaudita, mentre nel caso di Minica non solo non esistono divinità da invocare, ma non vi sono neanche esseri umani che possano accorrere in suo aiuto. Lo scarto si consuma tutto qui: le sue 'voci' restano inascoltate e per questo, a differenza della ninfa, la metamorfosi non può attuarsi come evento riparatore per una situazione di pericolo. La mutazione delle forme di Minica non sarà, lo ripetiamo, una *concessione* ma un *atto di volontà*.

Metamorfosi, I	*Il casellante*
Vix prece finita, torpor gravis occupat artus, mollia cinguntur tenui praecordia libro, in frondem crines, in ramos *bracchia* crescunt;	'N'autra vota le fici tiniri le *vrazza* appuiate alle forcelle e le tagliò con una forbici i peli dell'asciddre.

pes modo tam velox pigris radicibus haeret, ora cacumen obit: remanet nitor unus in illa (v. 548-552)[13].	«Ti staio potanno» le dissi. 'N'autra vota ancora le accorzò i capiddri. «'Sti ramuzzi erano addivintati troppo longhi» [...] Quanno i **piduzzi** vinniro allo scoperto, gli pigliò un sintòmo. Stavano veramenti addivitanno radici! Ma com'era possibili? Le dita, in punta, avivano perso ugna, pelli e carni e ammostravano lo scheletro. Erano come un paro di quasette sfunnate che lassano nesciri fora le dita. Solo che ccà inveci vinivano fora l'ossiceddri, fini fini, tanticchia giallusi e cummigliati a tratti di macchiuzze virdi, 'na speci di muschio. Sinni stavano piegati e avivano già artigliato il tirreno (pp. 129 e 131).

Siamo ormai in piena metamorfosi. La Dafne ovidiana, presa da un immediato torpore, vede le proprie forme mutare gradualmente: il petto si ricopre di una molle corteccia, i capelli diventano fronde, le braccia rami, i piedi mettono radici e il volto si apre in una chioma; di umano conserva solo alcuni atteggiamenti, come la ritrosia alle carezze del dio e l'annuire con le foglie.

Crines, *bracchia* e *pes* sono le tre componenti, fra quelle in mutazione poste in risalto da Ovidio, recuperate anche da Camilleri: nell'immagine di Nino che 'pota' sua moglie, ancora una volta le *vrazza*, poggiate su piccole asticelle di sostegno, sono rami, così come i *capiddri* sfrondati; infine i *piduzzi*, vere radici ricoperte di muschio, artigliano il terreno. Mancano, è vero, i due elementi del petto e del volto, ma una tale assenza si può facilmente comprendere tenendo conto del fatto che la trasformazione di Minica in albero rimane incompleta: il suo corpo fisicamente resta umano, è nel suo immaginario, condiviso per forza di cose, almeno apparentemente, anche da Nino, che subisce una metamorfosi.

Nella descrizione della dendromorfosi di Minica, dunque, la matrice ovidiana emerge con forza: come già il poeta latino, Camilleri narra una mutazione progressiva che si realizza nelle medesime categorie e si suggella con le stesse immagini. Quello degli *arborum bracchia*, peraltro, è un *topos* che ha goduto di ampia fortuna non soltanto nel mondo classico – come testimoniano, per la trattatistica agricola, le occorrenze del nesso metaforico in Catone e Columella e, per l'epica, alcuni *loci* significativi riscontrabili in Catullo (64, 105 ss.), Virgilio (*Georg.* 2, 290 ss. e 2, 368 ss.; *Aen.* 6, 282 ss. e 12, 201 ss.) e Apuleio (*Met.* 11, 7, 4-5) – ma anche nelle letterature europee moderne – citiamo, su tutti, i due casi esemplari di Marcel Proust e Vittorio Sereni, rispettivamente in *All'ombra delle*

[13] «Ancora prega, che un torpore profondo pervade le sue membra, / il petto morbido si fascia di fibre sottili, / i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami; / i piedi, così veloci un tempo, s'inchiodano in pigre radici, / il volto svanisce in una chioma: solo il suo splendore conserva».

fanciulle in fiore, secondo tempo di *Alla ricerca del tempo perduto*, e *Ancora sulla strada di Zenna*[14]. Anche all'interno dell'opera ovidiana, inoltre, non è soltanto nella metamorfosi di Dafne che ricorrono questi elementi: nel caso delle Eliadi (II, 340-366), per esempio, torna l'immagine della mutazione dei *pedes* in *radices*, del *crinis* in *frondes* e dei *bracchia* in *rami*[15]; e ancora nella trasformazione di Mirra (X, 488-502)[16] ricompare il sintagma *in bracchia ramos*, questa volta ulteriormente precisato dalla contrapposizione fra *magnos* e *parvos*, nei quali mutano rispettivamente braccia e dita. Ovidio delinea in questo modo una vera e propria tipologia della metamorfosi in pianta, recuperata *in toto* da Camilleri non solo nelle componenti fondamentali ma, lo vedremo, anche nelle tecniche retoriche.

Particolarmente interessante è, poi, l'attenzione riservata da entrambi gli autori all'elemento 'piedi'. Sia Minica che Dafne sono caratterizzate, prima dell'avvento della dendromorfosi, da piedi veloci: l'una è raffigurata nell'atto della corsa, dell'altra si dice che ha *pes modo tam velox*. Nel *Casellante*, tuttavia, si riscontra una maggiore insistenza su tale parte del corpo, tanto che è proprio da qui che ha inizio il processo di metamorfosi.

Mangiava sempri di meno e quanno Nino arrinisciva a farle agliuttiri qualichi cosa,

---

[14] A proposito della fortuna del *topos* degli *arborum bracchia* nella letteratura classica e moderna cfr. Perutelli (1985) e Turra (2017).

[15] «] e quis Phaetusa, sororum / maxima, cum vellet terra procumbere, questa est / deriguisse pedes ; ad quam conata venire / candida Lampetie subita radice retenta est; / tertia cu crinem manibus laniare pararet, / avellit frondes; haec stipite crura teneri, / illa dolet fieri longos sua bracchia ramos» («] quando fra loro Fetusa, / la sorella maggiore, volendo prostrarsi a terra, lamentò / che le si fossero irrigiditi i piedi; premurosa Lampezie / cercò di avvicinarla, ma una radice imprevista la trattenne; / un'altra sul punto di strapparsi i capelli con le mani / divelse delle foglie. Questa si duole che un ceppo / le serri le gambe, quella che le braccia si protendano in rami», II, 347-352).

[16] «Numen confessis aliquod patet; ultima certe / vota suos habuere deos. Nam crura loquentis / terra supervenit, ruptosque obliqua per ungues / porrigitur radix, longi firmamina trunci, / ossaque robur agunt, mediaque manente medulla / sanguis it in sucos, in magnos bracchia ramos, / in parvos digiti; duratur cortice pellis. / Iamque gravem crescens uterum perstrinxerat arbor, / pectoraque obruerat collumque operire parabat: / non tulit illa moram, venientique obvia ligno / subsedit, mersitque suos in cortice vulnus. / Quae quamquam amisit veteres cum corpore sensus, / flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae. / Est honor et lacrimis, stillataque robore myrrha / nomen erile tenet nulloque tacebitur aevo» («Un dio che ascolta i rei confessi c'è; o almeno un nume che esaudì / l'ultima parte dei suoi voti. Mentre ancora parla, / la terra avvolge le sue gambe, le unghie dei piedi si fendono, / diramandosi in radici contorte, a sostegno di un lungo fusto; / le ossa si mutano in legno e, restando all'interno il midollo, / il sangue diventa linfa, le braccia grandi rami, / le dita ramoscelli; la pelle si fa dura corteccia. / E già, crescendo, la pianta ha fasciato il ventre gravido, / ha sommerso il petto e sta per coprirle il collo: / non tollerando indugi, lei si china incontro al legno / che sale e il suo volto scompare sotto la corteccia. / Ma benché col corpo abbia perduto la sensibilità di un tempo, / continua a piangere e dalla pianta trasudano tiepide gocce. / Lacrime che le rendono onore: la mirra, che stilla dal tronco, / da lei ha nome, un nome che mai il tempo potrà dimenticare»).

doppo tanticchia nisciva fora e vommitava. Spisso sinni stava nell'orto, ma non travagliava, non faciva nenti. Si stinnicchiava 'n terra e coi pedi nudi si mittiva a scavari il tirreno fino a quanno non li aviva completamenti 'nfussunati (p. 118, corsivi nostri).

Siamo ancora in una fase iniziale o, potremmo dire, quasi di progettazione della metamorfosi: Minica sta vagliando l'ipotesi di diventare albero per poter dare, in questo modo, i frutti sperati. Trascorre il suo tempo nell'orto ma, a differenza di quanto accadeva prima, non per coltivarlo: si stende sul terreno e scava a piedi nudi fino a infossarli. Poco alla volta comincia a nascere in lei l'idea di mutare forma: da donna ad albero. Non a caso la prima conseguenza è un disturbo alimentare: come le piante, Minica smette di mangiare. Il momento decisivo che segna l'inizio effettivo della metamorfosi – o, se si preferisce, della volontà di attuarla – coincide proprio col mettere radici:

Sò mogliere tiniva l'occhi aperti però non lo vidiva. Aviva i pedi 'nfussunati 'n terra, ma stava addritta. Tiniva 'n mano il cato chino d'acqua e 'nni stava virsanno tanticchia nel tirreno che cummigliava i sò pedi. Forsi si voliva rinfriscari.

«Ma non è meglio se 'nfili i pedi direttamenti dintra al cato?»

Lei girò sulo la testa.

«Dintra al cato? E come fanno a spuntarimi i radici dintra al cato?» (p. 118)

Da questo momento in avanti Minica assume atteggiamenti sempre più simili a quelli vegetali, o comunque indirizzati a trasformarla in una pianta. Già in questo momento Nino la vede con i piedi interrati, dritta come un arbusto. Non si muove e gira soltanto la testa, mentre si innaffia per farsi spuntare le radici. La sua è una metamorfosi graduale, che procede per fasi, secondo un asse verticale, dal basso verso l'alto. Nel passaggio successivo, infatti,

Minica era addritta, in cammisa di notti, novamenti 'nfussata nel posto del jorno avanti, ma il fosso ora era cchiù funnuto, le arrivava squasi alle ginocchia, pirchì se l'era fatto con lo zappuni che era 'n terra allato a lei (pp. 121-122, corsivi nostri).

Poco a poco la metamorfosi progredisce: se prima Minica infossava soltanto i piedi, ora è interrata fino alle ginocchia. È la sua risposta all'atto violento di Nino, che il giorno prima, accecato dalla rabbia, l'aveva *sdradicata*[17]. Il livello della terra

[17] La scelta lessicale dell'autore, naturalmente, non è casuale: Nino estirpa letteralmente sua moglie dal terreno, cerca di strapparla, in un estremo disperato tentativo, a quella sua folle idea di diventare albero. Egli, tuttavia, la combatte perché non ha ancora compreso la motivazione che sta alla base della fissazione di Minica. Crede che il dolore le abbia fatto perdere il senno. Quando, però, scoprirà che, nella visione di sua moglie, si tratta dell'unica possibilità per dare frutti, la asseconderà e farà di tutto per aiutarla in questa sua impresa, tanto che lui stesso comincerà a ragionare *a logica d'àrbulo* (cfr. p. 132: «'Ma pirchì voi addivintari àrbolo?' addimannò Nino dispirato. L'occhi di Minica, per un sulo momento, tornano a essiri vivi. 'Voglio fari frutti'. Allura Nino accapì. Se non ce l'aviva potuto fari come fìmmina ad aviri figli, voliva provari a fari frutti

cresce ancora, tanto da restare «'nfussonata fino a mezza coscia» (p. 131); alla fine anche la sua pelle avrà il profumo dell'erba appena tagliata (p. 133).

Questo lento avanzare della terra, che a partire dai piedi sembra inghiottire il corpo di Minica, ricorda molto da vicino il processo metamorfico descritto da Ovidio nei casi di Mirra (X, 488-502) – la cui dendromorfosi comincia proprio con il nesso *nam crura loquentis / terra supervenit* (vv. 489-490), e dunque con la stessa immagine della terra che fagocita le gambe – e Driope (IX, 349-370), in cui però è la corteccia a ricoprire gradatamente gli arti inferiori e poi l'inguine, le braccia e le mani fino alla chioma della giovane[18]. Particolarmente interessanti ai fini della nostra analisi risultano da un lato l'immagine dei piedi che mettono radici (*haeserunt radice pedes*)[19], dall'altro il procedere lento, ma al contempo inarrestabile, della corteccia che determina una metamorfosi progressiva con un verso e una direzione specifici[20]. Anche nella descrizione di questa dendromorfosi, inoltre, tornano le tre componenti fondamentali nel passaggio allo stato arboreo, pur con varianti sinonimiche o metonimiche: *pes*, *capilli* in luogo di *crinis*, e *manus* per *bracchia*.

In linea di massima, una delle maniere di descrivere la mutazione all'interno delle *Metamorfosi* consiste proprio nella gradualità della trasformazione, resa con

---

addivintanno àrbolo. E in quel momento giurò che l'avrebbi sempri accuntintata, a costo d'addivintari lui stisso concime, terra, filo d'erba, acqua»).

[18] Riportiamo di seguito i versi che descrivono la metamorfosi di Driope (IX, 349- 355 e 367-368): «Nescierat soror hoc; quae cum perterrita retro / ire et adoratis vellet discedere nymphis, / haeserunt radice pedes; convellere pugnat / nec quicquam nisi summa movet. Subcrescit ab imo, / totaque paulatim lentus premit inguina cortex. / Ut vidit, conata manu laniare capillos / fronde manum implevit: frondes caput omne tenebant. [...] Nil nisi iam faciem, quod non foret arbor, habebat / cara soror» («Mia sorella l'ignorava e, mentre atterrita voleva tornarsene / indietro e allontanarsi dalle ninfe che adorava, / i piedi misero radici. Cerca, sì, di svellerli, / ma ne muove solo la parte in alto. Dal suolo, poi, cresce / una corteccia tenera, che a poco a poco avvolge tutto il ventre. / Come se ne accorge, tenta di strapparsi con le mani i capelli, / ma se le ritrova piene di foglie: tutto il capo ne era invaso. [...] E tu, sorella cara, nulla avevi che non fosse albero, / se non il viso».

[19] L'immagine sembra essere costruita sulla matrice ovidiana anche sul piano lessicale. Camilleri, infatti, nel descrivere i piedi che mettono radici, sceglie di utilizzare il verbo 'artigliare', che in un certo senso recupera entrambe le accezioni del latino *haereo*, e cioè 'fissarsi' ma anche 'rimanere conficcato', in questo caso nel terreno. A tal proposito, risulta particolarmente interessante la traduzione che dell'espressione *haeserunt radice pedes* danno sia Ramous che Paduano: nelle due edizioni, rispettivamente del 1995 (con ristampa nel 1999) e del 2000, infatti, la scelta cade su «i piedi misero radici» – laddove, invece, Bernardini Mazzolla (1979, rist. 1994) e Faranda Villa (2007) prediligono l'accezione dell''essere inchiodato' o 'essere vincolato' – proponendo un'immagine molto simile a quella che costruisce Camilleri.

[20] Qualcosa di simile accadeva anche nella metamorfosi delle Eliadi, in cui la corteccia ricopriva gradualmente (*gradus*) il corpo delle ninfe partendo dal basso (II, 353-355): «Dumque ea mirantur, complectitur inguina cortex / perque gradus uterum pectusque umerosque manusque / ambit» («E mentre allibiscono, una corteccia avvolge gli inguini, / e a poco a poco fascia il ventre, il petto, le spalle e le mani»).

una molteplicità di passaggi. La progressione dell'andamento metamorfico diluisce in una scansione temporale un evento prodigioso che, per sua stessa natura, è fuori dal tempo e come tale dovrebbe realizzarsi nella sua immediatezza. Come ha acutamente notato Paolo Esposito (2003), esiste una sorta di grammatica che suggella questa tipologia di descrizione della metamorfosi che potremmo chiamare 'della gradualità'. Essa si costruisce principalmente nella frequente occorrenza di alcune espressioni o tecniche retoriche – come l'uso costante dell'avverbio *paulatim* o del ricorso anaforico alla negazione, ribadendo ciò che non è più e affermando, per contrasto, ciò che è ora o non è ancora.

Tale tecnica narrativa viene portata alle estreme conseguenze da Camilleri: la dendromorfosi di Minica, infatti, non solo viene descritta per gradi, ma rispetto alle mutazioni ovidiane è ulteriormente prolungata, occupando un arco temporale di diversi giorni. La progressione della metamorfosi è segnalata linguisticamente dalla ricorrenza delle locuzioni *'na vota* / *'n'autra vota* / *'n'autra vota ancora* / *passaro jorni*, e figurativamente dall'inarrestabile avanzata della terra.

A sancire definitivamente l'avvento della metamorfosi è la scoperta, da parte di Nino, dei piedi-radici, non a caso unica parte del corpo di Minica in cui si realizza una vera e propria mutazione delle forme. Ma ancora estremamente interessante risulta, nell'ottica di un recupero della tecnica ovidiana da parte dell'autore siciliano, quanto accade subito dopo:

> *Passaro jorni. Minica oramà non parlava cchiù con la vucca, ogni tanto gli diciva qualichi cosa con l'occhi. Ma s'accapivano alla perfezioni.*
> *'Na mattina, doppo che aviva finuto di vivirisi il latti, parlò. [...]*
> *«...nni tempu... stari».*
> *«Tempu di ristari?».*
> *Lei fici 'nzinga di no con la testa.*
> *«Aspe... tta» dissi.*
> *Si misi a rapriri e a chiuiri la vucca come se si ripassava le palori [...] (p. 132).*

Minica, ormai vicina all'atto finale della sua metamorfosi – poco importa se compiuta o meno – non è più in grado di parlare. Ancora una volta siamo di fronte a uno degli elementi caratterizzanti delle mutazioni ovidiane: nelle *Metamorfosi*, infatti, la maggior parte dei personaggi soggetti a una trasformazione – di natura animale, vegetale o minerale che sia – subisce la perdita della parola e, anzi, proprio quest'ultima sembra sancire l'approdo definitivo alla nuova forma. Un primo aspetto da rilevare è che per Minica l'incapacità di parlare non coincide con l'incapacità di comunicare – «ogni tanto gli diciva qualichi cosa con l'occhi. Ma s'accapivano alla perfezioni» – cosa, del resto, comune anche ad alcuni episodi narrati dal poeta di Sulmona, come nel caso della stessa Dafne che, mutata in *laurus*, riesce a interagire col dio tramite il movimento delle fronde. Molto interessante, poi, è la scelta del verbo latino. La perdita della parola, infatti, viene spesso resa da Ovidio mediante il sintagma *conatus/a loqui* (Landolfi, 2003). *Conor*

assume in sé l'accezione di uno sforzo, del tentativo di fare qualcosa: i personaggi ovidiani *tentano di parlare*, ma senza successo, riescono a emettere solo versi. Allo stesso modo, come si evince dal passo su riportato[21], Minica si sforza di pronunciare delle parole: apre e chiude la bocca per cercare di articolare i suoni, ma vengono fuori soltanto frasi spezzate e, almeno in un primo momento, incomprensibili. La presenza dei puntini di sospensione e l'aferesi rendono molto bene anche graficamente lo sforzo intrinseco al latino *conor*.

Ci sembra, quindi, di poter affermare che Camilleri faccia un uso del lessico molto simile a quello tentato da Ovidio: in entrambi i testi, infatti, al momento della descrizione della metamorfosi si passa facilmente dalla sfera umana a quella arborea rendendo visibile e in qualche modo accettabile al lettore il *mirum* della trasformazione. La corrispondenza fra queste due dimensioni è resa possibile grazie al ricorso a specifiche figure retoriche, in particolare la metafora e la sillessi, procedimento secondo cui un termine è utilizzato contemporaneamente in senso proprio e figurato. La dendromorfosi di Dafne, infatti, è costruita interamente sull'uso metaforico di alcuni termini, anzi, parafrasando le parole di Perutelli (2000) possiamo dire che la metafora *si fa metamorfosi*[22]. Essa è suggellata dal sintagma *in ramos bracchia crescunt*, che rende in qualche modo plausibile questa mutazione: «è ben possibile che *bracchia* si siano trasformati in *rami*, se *bracchia* e *rami* sono talvolta sinonimi» (Perutelli, 1985, p. 27). Allo stesso modo, anche Camilleri si serve frequentemente della metafora per poter restituire una metamorfosi comprensibile, o comunque ammissibile, agli occhi dei lettori: i segni della trasformazione di Minica, infatti, sono le azioni, che naturalmente Nino compie in senso figurato, del 'potare', 'innaffiare', 'trapiantare' e 'innestare'.

Benché la mutazione di Minica sia collocata in un momento differente rispetto all'episodio narrato da Ovidio – e cioè dopo la violenza e non prima, come espediente per evitarla –, è avvertita in maniera simile dalle due protagoniste, e il fine ultimo resta lo stesso: sfuggire a una condizione di sofferenza, liberarsi di un corpo verso il quale non nutrono alcun senso di appartenenza – a causa del bell'aspetto Dafne, della sterilità Minica – e approdare a una forma nuova, quella arborea per la ninfa, quella di madre per la giovane siciliana. Parlare di una metamorfosi incompleta a proposito di Minica risulta, a nostro avviso, fuorviante: ciò che non si realizza definitivamente – ma che pure aveva iniziato a prendere piede – è la trasformazione *fisica* della donna, ma il suo *s-radicarsi* dal terreno, nel senso etimologico di 'togliere le radici', durante il bombardamento è necessario affinché possa attuarsi la vera profonda metamorfosi in madre. Minica *non è* madre, ma *diventa* tale, e per far sì che questo si compia deve mutare forma, in

[21] Cfr. anche pp. 133-134: «'Ac... cetta'. 'No, non l'accetto che mori!'. Minica scotì la testa come a diri che non aviva accapito. 'Pi... glia... ac... cetta'. 'Voi che piglio l'accetta?'. Fici 'nzinga di sì con la testa. 'E pirchì?'. 'Di... l'àrboli... senza frutti... sinni... fa... ligna'».

[22] A questo proposito cfr. Pianezzola (1999).

senso letterale – il suo corpo, dopo l'asportazione dell'utero, è un altro, mutilato, le è estraneo – e metaforico. Subito prima di trovare il neonato sopravvissuto, infatti, Minica si rifugia dentro un albero d'olivo[23]:

> *Minica era trasuta dintra al cavo del tronco. Nuda e sicca sicca com'era, le vrazza isate, le mano che le scoparivano dintra alle spaccature interne del tronco, si era talmenti arravugliata da addivintari un tutt'uno con l'àrbolo (p. 135).*

La metamorfosi si è compiuta: Minica è diventata un tutt'uno con l'olivo, si è fusa con la pianta – e in questo vi è una forte eco dell'*Innesto* di Pirandello[24] – e come tale può dare frutti. Non a caso il bambino viene trovato, nudo, sulla terra, in mezzo all'erba:

> *E appena risintì il lamintio, scattò verso a 'na troffa d'erba àvuta crisciuta allato al binario. Scostò con le mano adascio adascio i fili rinsiccuti e lo vitti.*
> *Era 'na criatura nuda, un mascoliddro che potiva aviri un dù misi (p. 139).*

Siamo di fronte a una generazione *naturale*: Minica, nella sua nuova forma di donna-albero, può finalmente dare frutto, e proprio come un frutto dalla terra emerge – verrebbe da dire, quasi *germoglia* – «'na criatura nuda», come se fosse nata or ora. L'assunto di base, all'interno del quale si colloca la corrispondenza fra Minica e la pianta come esseri che generano frutti, è lo stesso colto da Italo Calvino (1979) nella sua personalissima interpretazione dell'opera ovidiana come poesia degli «indistinti confini tra mondi diversi»[25] (p. VII), in cui ha indicato, recuperando la posizione del semiologo e linguista Jurij K. Sčeglov, come «sola, certa filosofia delle *Metamorfosi* [...] 'quella della unità e parentela di tutto ciò che

---

[23] Minica Olivieri è nome parlante, alludendo non soltanto alla sua condizione di donna-albero, ma anche al profondo legame che intesse con l'olivo saraceno.

[24] Le assonanze fra *Il casellante* e *L'innesto* sono, a nostro parere, molteplici – dal lessico ad alcuni tratti dei due personaggi maschili, Nino Zarcuto e Giorgio Banti, fino alla costruzione di alcune scene, come il primo incontro fra marito e moglie dopo la violenza subita – al punto che ci sembra di poter leggere nel primo, fra le altre cose, anche una sorta di scrittura speculare del secondo: fatta la premessa comune a entrambi i testi – una coppia di giovani sposi desidera figli ma non riesce ad averne – nell'*Innesto* Laura è vittima di uno stupro in seguito al quale rimane incinta, nel *Casellante*, invece, Minica perde il bambino dopo essere stata abusata; entrambe, poi, ricorrono alla natura, l'una per accettare la futura maternità, l'altra per recuperare quella che le era stata negata. Ci riserviamo la possibilità di approfondire tali aspetti in un contributo di prossima pubblicazione.

[25] Riproponiamo di seguito un breve passo del saggio di Calvino (1979) – che, ad ogni modo, andrebbe letto per intero – per esplicitare questo concetto: «siamo in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni [...]. La contiguità tra dèi e esseri umani – imparentati agli dèi e oggetto dei loro amori compulsivi – è uno dei temi dominanti delle *Metamorfosi*, ma non è che un caso particolare della contiguità tra tutte le figure o forme dell'esistente, antropomorfe o meno. [...] La poesia delle *Metamorfosi* mette radice soprattutto su questi indistinti confini tra mondi diversi» (p. VII). A proposito della posizione di Calvino circa l'opera ovidiana, cfr. Ursini (2017, pp. 58-64).

esiste al mondo, cose ed esseri viventi'» (p. XIV).

D'altra parte la definitiva trasformazione di Minica da donna a madre non può che avvenire, in chiusura di romanzo, all'interno della grotta in cui Nino aveva nascosto il soldato americano per don Simone. Quando Nino vi scende per la seconda volta, infatti, nota che «tutto era come l'aviva lassato, il tempo là dintra non funzionava» (p. 124). La grotta è collocata in una dimensione atemporale, la stessa – l'unica possibile, in verità – entro cui può compiersi la metamorfosi in quanto evento soprannaturale, prodigioso, miracoloso – in una parola, *mirum* – posto al di fuori del tempo.

Il mito è notoriamente un tipo di narrazione che nasce da specifiche domande di senso, alle quali, tuttavia, non fornisce una risposta univoca e definitiva (Regazzoni, 2001). Presenta di per sé una natura metamorfica, variabile e riadattabile. Esso muta per cercare nuove risposte alle antiche domande, si riscrive costantemente. L'azione compiuta da Camilleri nel *Casellante* è proprio quella di una riscrittura in chiave moderna del mito delle metamorfosi così come era stato letterariamente codificato, nel I secolo d.C., da Ovidio. Dal poeta latino Camilleri recupera, rielaborandola, non soltanto la materia, ma anche e soprattutto, come abbiamo cercato di dimostrare, la tecnica descrittiva e il lessico della trasformazione. Come Nino, si ricorda del suo antico maestro che aveva raccontato della metamorfosi di una bellissima ninfa in alloro. E la domanda di senso a cui questo mito moderno cerca di rispondere, che riguarda la più profonda e intima natura dell'uomo, il suo essere definito o mutevole, non può che restare aperta. L'unico atteggiamento che possiamo tenere è quello di Nino e Minica in chiusura di romanzo: arrenderci al *mirum* e permetterci di prenderne parte.

Chiara Ferrara
Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
chiara.ferrara1@uniba.it

Riferimenti bibliografici

Aliberti (2008)

Carmelo Aliberti, *Letteratura siciliana contemporanea: da Capuana a Verga, a Pirandello, a Quasimodo, a Camilleri. Tra storia, disinganno, lirismo e ironia*, Cosenza, Pellegrini, 2008.

Aliberti (2018)

Carmelo Aliberti, *Andrea Camilleri*, Roma, Bastogi Libri, 2018.

Bernardini Marzolla (1979)

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979.

Bonina (2012)

Gianni Bonina, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012.

Calvino (1979)

Italo Calvino, *Gli indistinti confini* in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-XVI; poi *Ovidio e la contiguità universale*, in Italo Calvino, *Perché leggere i classici,* Milano, Mondadori, 1991, pp. 36-49.

Camilleri (2007)

Andrea Camilleri, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.

Camilleri (2008)

Andrea Camilleri, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.

Camilleri (2009)

Andrea Camilleri, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009.

Capecchi (2000)

Giovanni Capecchi, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000.

Esposito (2003)

Paolo Esposito, *I segnali della metamorfosi*, in L. Pandolfi e P. Monella (a cura di), *Ars adeo latet arte sua. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana*, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 11-28.

Fratantuono (2016)

Lee Fratantuono, *Divine Twins: Daphne, Apollo, and an Ovidian Response to Virgil*, «Bollettino di Studi Latini», XLVI, 2016, pp. 488-497.

Ghedini (2012)

Francesca Ghedini, *Ovidio e il pantheon augusteo: Apollo nelle* Metamorfosi, «Paideia», LXVII, 2012, pp. 145-162.

Guastella (2015)

Federico Guastella, *Andrea Camilleri: guida alla lettura*, Acireale, Bonanno, 2015.

Paduano (2000)

Publio Ovidio Nasone, *Opere*, vol. II, *Metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, introduzione di Alessandro Perutelli, commento di Luigi Galasso, Torino, Einaudi, 2000.

Palumbo (2005)

Ornella Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, Roma, Editori Riuniti, 2005.

Passarello (2002)

Giuseppe Passarello (a cura di), *Da Verga a Camilleri: uomini, idee, società dell'isola grande*, Palermo, Palumbo, 2002.

Perutelli (1985)

Alessandro Perutelli, *I 'bracchia' degli alberi. Designazione tecnica e immagine poetica*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», n. 15, 1985, pp. 9-48.

Perutelli (2000a)

Alessandro Perutelli, *La poesia epica latina,* Roma, Carocci, 2000.

Perutelli (2000b)

Alessandro Perutelli, *Il fascino ambiguo del miracolo laico*, in Publio Ovidio Nasone, *Opere*, vol. II, *Metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, introduzione di Alessandro Perutelli, commento di Luigi Galasso, Torino, Einaudi, 2000, pp. IX-LXXXI.

Pianezzola (1973)

Emilio Pianezzola, *Elementi della tecnica poetica ovidiana: similitudine, metafora, metamorfosi. Anno accademico 1972-1973. Guida al corso di letteratura latina tenuto da Emilio Pianezzola*, Torino, G. Giappichelli, 1973.

Pianezzola (1974)

Emilio Pianezzola, *Il mito e il suo linguaggio nelle* Metamorfosi *di Ovidio. Anno accademico 1973-1974. Guida al corso di letteratura latina tenuto da Emilio Pianezzola*, Torino, G. Giappichelli, 1974.

Pianezzola (1999)

Emilio Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e fora narrativa*, Bologna, Pàtron, 1999.

Ramous (1999)

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi (libri I-VIII)*, introduzione e traduzione di Mario Ramous, note di Luisa Biondetti e Mario Ramous, Milano, Garzanti, 1999.

Regazzoni (2001)

Lisa Regazzoni, *Dal nominare al narrare. Genealogia e metamorfosi del mito*, «Discipline filosofiche», XI, 1, 2001, pp. 193-212.

Faranda Villa (2007)

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, introduzione di Gianpiero Rosati, traduzione di Giovanna Faranda Villa, note di Rossella Corti, Milano, BUR, 2007.

Turra (2017)

Giovanni Turra, *Gli* arborum bracchia*: origini, varietà e riprese di un* topos, «Bollettino di studi latini», XLVII , 2017, pp. 218-227.

Ursini (2017)

Francesco Ursini, *Ovidio e la cultura europea. Interpretazioni e riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte (1945-2017),* con una premessa di Carlo Ossola, Roma, Editrice Apes, 2017.

Velasco López (2018)

Henar Velasco López, *'El guardabarrera'. La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de A. Camilleri*, «Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 30, 2018, pp. 73-82, doi: 10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2018302255.

In his 'Trilogy of Metamorphosis' Andrea Camilleri creates a variation on the theme of metamorphosis, drawing fully from classic culture. In particolar, the novel Il casellante *is influenced by Ovidio's* Metamorphosis*: in this sense, Nino and Minica's story reminds us the Apollo and Daphne's myth narrated in* Metamorphosis*, I. However, from the Latin poem Camilleri borrows not only the nymph's trasformation into a tree, but also the descriptive technique of metamorphic process and the lexicon. This paper aims to carry out a comparative analysis of* Metamorphosis *and* Il casellante*, and it examines not only the new version of the myth, but also the stylistc and linguistic categories that the poem and the novel have in common.*

Parole-chiave: Camilleri; Il casellante; Ovidio; metamorfosi; albero.

ILARIA OTTRIA, *Tra* imitatio *ed* aemulatio*: Dante, Ovidio e il canone degli* auctores

Introduzione

Il rapporto fra Dante e la tradizione classica è, senza ombra di dubbio, dei temi che hanno maggiormente affascinato lettori e studiosi di tutti i tempi. Il richiamo costante agli autori antichi, le cui opere vengono spesso rifunzionalizzate secondo precise esigenze, era già percepito con chiarezza da Edward Moore negli ultimi anni dell'Ottocento[1] e da allora la critica ha prodotto numerosi e significativi contributi[2]. Fra i poeti latini, Ovidio rappresenta per Dante un punto di riferimento essenziale; la profonda influenza che egli esercita sulla cultura medievale, infatti, si realizza nella *Commedia*[3], la cui lingua appare intessuta di citazioni, echi e riferimenti tratti dalle *Metamorfosi*. Il poema ovidiano assume così la funzione di «intertesto classico privilegiato col quale la *Commedia* si trova a dialogare», per riprendere una celebre espressione di Michelangelo Picone[4].

Tuttavia, qualsiasi studio sulla presenza delle *Metamorfosi* nella *Commedia* non può prescindere da una disamina del ruolo che Ovidio riveste nelle opere anteriori al poema sacro. Un campo di indagine decisivo è costituito dal canone degli *auctores* e dalle variazioni che Dante vi apporta nel corso della sua vita e della sua produzione letteraria; l'adozione di una prospettiva diacronica appare dunque essenziale per comprendere come si trasforma la funzione di Ovidio dal primo canone della *Vita Nuova* alla «bella scola» del canto IV dell'*Inferno*[5].

---

[1] Cfr. Moore (1896), pp. 206-228.

[2] Si ricordino almeno Renucci (1954); Ronconi (1964); Paratore (1968), pp. 25-54; Barolini (1993), pp. 153-226; Iannucci (1993); Picone (1999); Baroncini (2002); Picone (2008); Carrai (2012); Allegretti-Ciccuto (2017).

[3] Tutti i passi citati sono tratti da Petrocchi (1994). Come titolo dell'opera si è quindi adottata la forma originale *Commedia*, usata dall'autore stesso e presente nell'*editio princeps* del 1472. Si ricordi, tuttavia, anche la forma *Divina Commedia*, proposta da Boccaccio nel suo *Trattatello in laude di Dante* e impiegata per la prima volta nell'edizione a cura di Lodovico Dolce del 1555; tale dicitura compare anche in varie edizioni moderne, compresa quella di Malato (2018). Analogamente, si è adottata la dicitura *Vita Nuova* dal momento che il testo del libello è tratto da Barbi (1960).

[4] Cfr. Picone (1993), p. 12.

[5] Sul canone dantesco degli *auctores* e sulla posizione rivestita da Ovidio si vedano, oltre alla voce *Ovidio* redatta da E. Paratore (*ED* 4, 1973, pp. 225-236), Picone (1993) e Iannucci (1993), pp. 19-37; 107-144. Indispensabile è poi Curtius (1992), pp. 390-397 che delinea un profilo della conoscenza di Dante degli autori latini, *magni poetae* e *regulares*, attraverso l'analisi di alcuni passi delle sue opere precedenti (segnatamente *Vita Nuova*, *De vulgari eloquentia* e *Convivio*).

Sin dalle sue prime attestazioni, il termine 'canone' (gr. κανών, -όνος), che rinvia ai concetti di 'disposizione', 'ordine', 'misura', possiede un'accezione pratica (linea, mezzo di misurazione) e una teorica, poi divenuta quella prevalente (modello, tipo, sistema di regole). Nelle *Rane* di Aristofane, rappresentate alle feste Lenee del 405 a.C., l'espressione κανόνας ἐπῶν (v. 799) designa la 'misura delle parole', l'utilizzo di uno strumento concreto per compiere un'operazione sostanzialmente astratta: esaminare le opere di Eschilo ed Euripide, sottoporre ogni loro verso a un'analisi minuziosa per decretare il poeta vincitore della contesa (non è forse un caso che proprio nelle *Rane* sia stato individuato il nucleo più antico della critica letteraria). La pesatura dell'arte tragica su una bilancia diventa qui metafora del paragone fra due epoche e due poeti, rappresentazione semiseria di un concorso letterario nonché, come scrive Dario Del Corno, «pretesa grottesca di misurare l'incommensurabile»[6].

Tale scena aristofanea è il fulcro della sfida tra due diversi modi di intendere il teatro; in seguito, l'idea di 'canone' si è evoluta progressivamente ed è diventata una categoria universale della letteratura e dell'arte, utile sia a indicare l'ordine storico-cronologico stabilito dalla critica sia a rispondere all'esigenza di artisti e scrittori di confrontarsi con la tradizione e di trovare dei modelli di riferimento[7].

L'elaborazione di un canone, cioè di un insieme di autori e opere considerati esemplari, è legata intrinsecamente al processo di trasmissione culturale, spesso condizionato da fattori storico-sociali; nel Medioevo, per esempio, le forme dell'insegnamento pubblico e privato si associano talvolta all'azione delle istituzioni ecclesiastiche, della corte imperiale e soprattutto di gruppi aristocratici che, formando un'*élite* dall'ampio potere, diventano promotori di importanti progetti politico-sociali. Proprio questi nuclei familiari costituiscono un ambiente privilegiato nel quale vengono conservati, talora per intere generazioni, i libri depositari di un sapere in cui la cultura classica riveste un ruolo primario[8].

Nell'opera di Dante i canoni rappresentano una preziosa testimonianza del suo approccio (anche polemico) nei confronti di determinate tradizioni letterarie. Un caso di particolare interesse si ha nel *De vulgari eloquentia*[9], dove l'autore propone una serie di autori per esprimere il suo distacco dalla scuola toscana, caratterizzata

---

[6] Cfr. Del Corno (2011[7]), p. XVI.

[7] Cfr. Mercuri (2000), p. 177. Per una storia del canone letterario, dai primi cataloghi di autori stilati dai filologi alessandrini in età ellenistica alla formazione di un canone moderno nelle letterature europee (in primo luogo quella italiana), rinvio a Curtius (1992), pp. 275-301.

[8] Come spiega Villa (2000), pp. 155-156 questo sapere è vincolato alla produzione di *auctores* in cui i membri di tali gruppi si riconoscono, in quanto vi scoprono le risorse culturali e ideologiche adatte a motivare ed esaltare la loro azione pratica, sulle orme delle famiglie senatorie dell'ultima età romana.

[9] Il testo del *De vulgari eloquentia* è tratto da: Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia* in *Le Opere di Dante*, a cura di Pio Rajna, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960.

da un'impronta linguistica municipale e dal rifiuto del volgare illustre[10]. Dopo aver analizzato il volgare siciliano, reso celebre dalla scuola poetica sorta presso la corte di Federico II, Dante prende in considerazione la scuola toscana. I suoi membri, autori di una cospicua produzione poetica, confidano di meritarsi l'attribuzione di migliore volgare italiano, ma tale convinzione è soltanto frutto di presunzione e mancanza di senno (*DVE* I xiii 1-2):

> *Post hec veniamus ad Tuscos, qui, propter amentiam suam infroniti, titulum sibi vulgaris illustris arrogare videntur; et in hoc non solum plebea dementat intentio, sed famosos quamplures viros hoc tenuisse comperimus; puta Guittonem aretinum, qui nunquam se ad curiale vulgare direxit, Bonagiuntam lucensem, Gallum pisanum, Minum Mocatum senensem, Brunettum florentinum: quorum dicta, si rimari vacaverit, non curialia, sed municipalia tantum invenientur. Et quoniam Tusci pre aliis in hac ebrietate baccantur, dignum utileque videtur municipalia vulgaria Tuscanorum singulatim in aliquo depompare.*

La disamina della scuola toscana segna una tappa significativa in quella che possiamo definire una vera e propria κλίμαξ discendente. Scrive Mirko Tavoni che il passaggio «dai siciliani ai toscani significa per Dante, dal punto di vista politico, precipitare dal più alto valore imperiale al più basso disvalore municipale; e, dal punto di vista della tradizione poetica volgare […], saltare dall'inizio alla fine di tale recente tradizione, ma rovesciandone il segno da progressivo a regressivo»[11]. I principali rappresentanti di tale scuola sono cinque: Guittone d'Arezzo, Bonagiunta da Lucca, Galletto da Pisa, Mino Mocato da Siena e Brunetto Fiorentino[12]. La loro distanza dalle norme grammaticali, descritta come un misto di superbia e ignoranza (*amentia*), li pone in contrasto con le altre scuole

---

[10] La stessa accusa di municipalità linguistica, rivolta in particolare a Guittone d'Arezzo, ritorna in *DVE* II vi 8; cfr. Mengaldo (1978), pp. 118-119.

[11] Cfr. Tavoni (2011), p. 1279.

[12] Sull'identificazione di questi poeti, cfr. Mengaldo (1979), pp. 107-108; Tavoni (2011), pp. 1280-1283. Alcuni ricompariranno nella *Commedia*, dotati di una precisa funzione: Bonagiunta Orbicciani da Lucca, affiancato a Giacomo da Lentini e Guittone nella cornice dei golosi, riconosce l'importanza della scuola stilnovista (cfr. *Purg*. XXIV 55-57), mentre Brunetto Latini, collocato tra i sodomiti, preannuncia a Dante il suo esilio, dovuto all'indole crudele e invidiosa dei Fiorentini (cfr. *Inf*. XV 61-78). Riguardo a Brunetto Latini, Mengaldo (1979) osserva che la censura dantesca si riferisce con tutta probabilità non tanto alle opere didattico-narrative (*Tesoretto* e *Favolello*) quanto piuttosto alla produzione lirica, di cui però ci è giunta unicamente la canzone *S'eo son distretto inamoratamente*, «linguisticamente tutt'altro che mediocre». Di diverso parere è Tavoni (2011) che, dopo aver riportato l'opinione più diffusa, nota (cfr. pp. 1282-1283): «Fatto sta che la canzone di Brunetto non esibisce quei vocaboli e modi municipali che spesseggiano invece nei poemetti didascalici, e che Dante metterà in bocca a Brunetto personaggio nell'*Inferno*, infarcendo il suo discorso di espressioni popolari, proverbiali, idiomatiche». Verosimilmente, Dante avrebbe qui in mente i poemetti didascalici, la cui fisionomia si adatta meglio all'accusa di municipalità, un tema che l'autore pensa forse di riprendere in seguito (cfr. *DVE* I xiii 1: «quorum dicta, si rimari vacaverit, non curialia, sed municipalia tantum invenientur»).

poetiche italiane, in primo luogo quella bolognese, i cui membri hanno saputo allontanarsi dal volgare municipale e sono pertanto degni di ammirazione; i poeti qui ricordati sono Guido Guinizelli, definito *maximus*, Guido Ghislieri, Fabruzzo de' Lambertazzi e Onesto, ai quali se ne aggiungono altri, non indicati esplicitamente (cfr. *DVE* I XV 5-6).

Il nome di Ovidio compare nei canoni in cui vengono menzionati gli autori classici, ai quali è riservata la funzione di *auctoritates* ed *exempla*[13]: Dante, poeta del Medioevo, intende acquistare una sua dimensione autorevole, e individua nei poeti antichi dei maestri di sapienza e di stile, artefici di una tradizione illustre in cui egli desidera inserirsi, ponendosi come erede e continuatore della loro grandezza. Se si osservano questi canoni complessivamente, risulta evidente il posto di rilievo occupato da Virgilio, il cui nome, riportato quasi sempre per primo, è spesso accompagnato da epiteti onorifici[14]; egli, inoltre, prima di comparire come personaggio nella *Commedia*, vanta il numero più elevato di citazioni (mi riferisco a *Vita Nuova*, *De vulgari eloquentia*, *Convivio* e *De monarchia*)[15].

Dopo Virgilio, la posizione di maggior prestigio è ricoperta proprio da Ovidio; insieme a Virgilio e Lucano, infatti, egli costituisce la triade degli autori classici presenti in tutti i canoni danteschi (a questa triade sono talvolta accostati Orazio e Stazio). Il nucleo composto da Virgilio, Ovidio e Lucano rimane inalterato per tutto l'arco della produzione dantesca; questo dato non sorprende, dal momento

---

[13] Cfr. Curtius (1992), p. 68: «Gli *auctores*, però, non sono soltanto fonte di sapere, rappresentano anche un tesoro di saggezza. Nei poeti antichi si trovavano centinaia, anzi migliaia di versi che riassumono in forma incisiva esperienze psicologiche e norme di vita».

[14] Oltre agli epiteti presenti nei canoni qui analizzati, si ricordino quelli del libro II del *De monarchia*; come sarà spiegato più dettagliatamente nella nota successiva, qui Virgilio viene citato diciassette volte e definito sia «divinus poeta noster» (cfr. *Mon*. II iii 6), sia «noster vates» (cfr. *Mon*. II iii 12). Il testo del *De monarchia* è tratto da: Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1965.

[15] Un elenco completo è offerto da Barolini (1993), p. 235. Fatta eccezione per il canone di *Vita Nuova* XXV 9, tre passi del *De vulgari eloquentia* (cfr. II iv 10; II vi 7; II viii 4) e uno di *Epistola* VII 6, le citazioni si concentrano nel *Convivio* (cfr. I iii 10; II v 14; II x 5; III xi 16; IV 11; IV xxiv 9; IV xxvi 8, 11, 13, 14) e nel *De monarchia* (cfr. I xi 1; II iii 6, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16; II iv 8; II v 11, 12, 13; II vi 9; II vii 11; II viii 11; II ix 14). Di particolare interesse sono le riprese virgiliane del libro II del *De monarchia*, ove Dante inserisce esempi tratti da storici e poeti latini (Cicerone, Livio, Lucano) per legittimare la sovranità dei Romani, considerati il popolo più nobile e virtuoso (cfr. *Mon*. II iii 1-2: «Dico igitur ad questionem quod romanus populus de iure, non usurpando, Monarche offitium, quod 'Imperium' dicitur, sibi super mortales omnes ascivit. Quod quidem primo sic probatur: nobilissimo populo convenit omnibus aliis preferri; romanus populus fuit nobilissimus; ergo convenit ei omnibus aliis preferri»). Il maggior numero di riferimenti proviene però dall'*Eneide* di Virgilio, che assume così un'importanza incomparabilmente superiore a quella degli altri autori; cfr. Barolini (1993), p. 159: «Ma l'autorità classica di gran lunga più in evidenza nella *Monarchia* è Virgilio, che in tutto viene citato o menzionato diciassette volte. La presenza dominante di Virgilio nel II libro, dove Dante cita esclusivamente dall'*Eneide*, il poema dell'Impero, è annunciata già nel I libro, dove – come a preparare la scena – Dante cita dalla IV *Egloga*, dallo stesso passo sul ritorno di Astrea che verrà utilizzato anche in *Purgatorio* XXII».

che Virgilio, Ovidio e Lucano sono i poeti latini più letti e studiati nel Medioevo, considerati sia fonti di dottrina storica, mitologica e morale sia maestri di retorica per la pregevolezza del loro stile. Ovidio, in particolare, essendo il poeta elegiaco per eccellenza e soprattutto un poeta epico, in quanto autore delle *Metamorfosi*, viene ritenuto l'intellettuale con cui la fioritura letteraria dell'età augustea raggiunge al tempo stesso il suo culmine e la sua fine. Alla luce di tale versatilità, egli è l'autore antico con cui Dante instaura un rapporto dialettico, fatto di riprese e distanziamenti; non a caso, in un saggio di fondamentale importanza sui poeti citati nella *Commedia*, Teodolinda Barolini dichiara: «Ovidio è uno dei poeti che Dante utilizza di più, ma nei cui confronti – rispetto agli altri grandi autori – è meno pronto a riconoscere i propri debiti»[16].

Se i canoni letterari costituiscono una costante della produzione dantesca, occorre rilevare che, nell'antichità, è proprio il poeta di Sulmona a rappresentare un'*auctoritas* al riguardo: l'interesse di Ovidio verso la letteratura, nello specifico verso la storia della letteratura, si manifesta tramite un cospicuo numero di elenchi di autori greci e latini, prevalentemente epici ed elegiaci[17]. Questo aspetto non è, ovviamente, un suo tratto esclusivo, dato che anche altri poeti romani ricorrono al modulo del canone letterario; si pensi, per esempio, a Properzio che, al fine di esprimere la sua adesione al genere elegiaco e l'incidenza degli ideali callimachei nella formazione della sua personalità di poeta, menziona una serie di nomi illustri legati alla poesia d'amore (Varrone Atacino, Catullo, Licinio Calvo, Cornelio Gallo)[18]. Presso nessun altro come in Ovidio, però, il canone letterario è presente con tale frequenza e funzionale a scopi così diversi[19].

Nell'utilizzare questo modulo, Ovidio intende principalmente definire il suo ruolo in rapporto a un genere o a una corrente poetica (come mostrano i canoni collocati al termine di un libro o di un'intera opera, cfr. *Am*. I 15 e *Pont*. IV 16); altrove, invece, egli desidera esaltare il potere celebrativo dei suoi versi, pertanto ricorda la capacità dei poeti di garantire l'immortalità, come è accaduto a Nemesi, Cinzia, Corinna e Licoride, le fanciulle amate rispettivamente da Tibullo, Properzio, Ovidio stesso e Cornelio Gallo (cfr. *Ars* III 535-538)[20].

---

[16] Cfr. Barolini (1993), p. 158.

[17] Tale fenomeno è evidente soprattutto nelle elegie dell'esilio, come mostra Bernhardt (1986).

[18] Cfr. Prop. II 34 85-94. Prima di Properzio, Orazio nomina in *sat*. I 10 81-90 alcuni *amici docti* di cui desidera ottenere l'approvazione; si tratta di poeti celebri come Virgilio, poeti minori come Ottavio Musa e personaggi illustri dell'epoca come Mecenate e Messalla Corvino.

[19] Per una panoramica dei canoni ovidiani rimando a Tarrant (2002), pp. 15-17; alcune elegie contenenti elenchi di poeti (*am*. I 15; *trist*. II; *trist*. IV 10) sono già analizzate da Grilli (1991).

[20] Un altro caso degno di rilievo è la sequenza di autori citati nell'elegia *am*. III 9 61-66 che è, sostanzialmente, un epicedio dedicato ad Albio Tibullo, poeta *cultus* scomparso prematuramente nel 19 a.C., quando aveva da poco superato i trent'anni. Dopo aver raffigurato la contesa tra Delia e Nemesi per possedere il cuore del defunto, Ovidio immagina che Tibullo venga solennemente accolto nell'aldilà dagli altri poeti che scrissero d'amore (Catullo, Cinna, Calvo). La realizzazione di un carme funerario per l'amico poeta diventa quindi l'occasione ideale per indicare la corrente

Alla luce dell'importanza che i canoni letterari ricoprono sia nella produzione dantesca sia in quella ovidiana, essi si configurano come un valido strumento per comprendere il ruolo assegnato da Dante a Ovidio e le linee direttrici che guidano il poeta fiorentino nel recupero e nella riscrittura dei suoi versi.

Ripresa e superamento dell'Ovidio elegiaco nella *Vita Nuova*

La centralità di Ovidio nel novero delle fonti di Dante emerge già nel primo canone in ordine cronologico, quello di *Vita Nuova* XXV 9 (XVI 9, ed. Gorni). Esso si trova al termine di una lunga digressione sul modo di interpretare e rappresentare Amore; secondo il principio filosofico enunciato all'inizio del capitolo, Amore non può essere immaginato come una persona viva, «ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia» (XXV 1). Eppure, Amore appare qui non soltanto come «sustanzia intelligente», ma addirittura come «sustanzia corporale»[21], è cioè oggetto di una personificazione, dato che il poeta gli ha attribuito comportamenti umani (camminare, ridere, parlare).

Alla base di questa scelta vi è l'intento di collegarsi a una consolidata tradizione letteraria: sin dall'antichità, quando gli unici «dicitori d'amore» erano «certi poete in lingua latina» (XXV 3), Amore è stato trattato come «sustanzia» secondo il procedimento retorico della prosopopea[22], di cui possono avvalersi anche i rimatori in lingua volgare (XXV 7). L'antropomorfizzazione di Amore è pertanto motivata dall'*imitatio* della poesia classica da parte della poesia romanza, ma la *quaestio* relativa a tale personificazione diventa in realtà lo spunto per una riflessione più ampia, che non riguarda soltanto il rapporto tra poeti antichi e poeti moderni, ma anche quello tra poeti e prosatori. La legittimazione dell'uso delle figure retoriche scaturisce, infatti, sia dalla discendenza dei poeti volgari dai poeti classici sia dalla maggiore libertà espressiva che, in ogni epoca, è stata accordata ai poeti (cfr. XXV 7: «Onde, con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore

---

letteraria a cui Ovidio e probabilmente lo stesso Tibullo si sentivano maggiormente legati: la poesia neoterica, i cui maggiori rappresentanti si fanno incontro al giovane per rendere più piacevole la sua permanenza nei Campi Elisi. Per un'analisi approfondita del carme, cfr. Hübner (2010-2011); sulla costruzione retorica, cfr. Morelli (1910); riguardo alla datazione, Taylor (1970) considera questo testo frutto di un'elaborazione accurata, di sicuro non riconducibile alla fase iniziale della produzione ovidiana.

[21] Sulla complessa definizione di Amore come sostanza o accidente, cfr. Nardi (1949[2]).

[22] Già il trattatista inglese Goffredo di Vinsauf (XII-XIII sec. d.C.), identificava nella prosopopea la figura retorica con cui si concede facoltà di parola a un essere inanimato; cfr. *Poetria nova* 462-463: «Cui nulla potentia fandi, / da licite fari donetque licentia linguam». Una definizione analoga si trova in *Conv.* III ix 2: «ed è una figura questa, quando a le cose inanimate si parla, che si chiama dalli rettorici prosopopeia; e usanla molto spesso li poeti». Il testo è tratto da: Brambilla Ageno (1995).

licenza di parlare che a li prosaici dittatori»)[23]. D'altra parte, tale presupposto trova riscontro in una fonte così autorevole da rimanere implicita: l'*Ars poetica* oraziana, in cui viene rivendicato con orgoglio il privilegio concesso ad artisti e poeti di non porre freni alla loro abilità creativa (cfr. Hor. *ars* 9-10: *Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*)[24].

Da questa premessa generale si passa all'analisi del caso particolare: la libertà stilistica di cui godono i poeti consente l'utilizzo delle figure retoriche, in particolare della prosopopea[25]. Da sempre i poeti hanno attribuito facoltà di parola a qualsiasi entità, compresi gli accidenti, come se fossero sostanze o addirittura esseri umani; come prova a sostegno di tale argomentazione Dante menziona alcuni *exempla* provenienti da Virgilio, Lucano, Orazio (che rimanda a Omero) e Ovidio, un insieme di nomi illustri che pare anticipare la «bella scola» di «Omero poeta sovrano» presente nel Limbo[26] (XXV 9):

> *Che li poete abbiano così parlato come detto è, appare per Virgilio; lo quale dice che Iuno, cioè una dea nemica de li Troiani, parloe ad Eolo, segnore de li venti, quivi nel primo de lo Eneida: Eole, nanque tibi, e che questo segnore le rispuose, quivi: Tuus, o regina, quid optes explorare labor; michi iussa capessere fas est. Per questo medesimo poeta parla la cosa*

---

[23] Questa più ampia libertà espressiva consentita ai poeti è citata anche in *DVE* II x 5; xiii 4 e 8. Degno di nota è soprattutto il primo passo, in cui la «licentia» viene attribuita agli autori di canzoni («cantiones poetantibus»), e il lettore è invitato a condividere tale concessione in virtù dell'autorevolezza e del prestigio di cui essi godono.

[24] A proposito di quest'affermazione, Brink (1971), pp. 91-92 spiega che è presentata da Orazio come proveniente da un interlocutore anonimo, per esempio i Pisoni a cui è indirizzata l'opera. Essa è peraltro condivisa dal poeta ed è supportata da un cospicuo numero di fonti greche, a partire da un frammento del comico Difilo (IV-III sec. a.C.) in cui i tragediografi sono ritenuti gli unici a disporre di una tanto grande libertà compositiva; cfr. Difilo, *ap. Ath*. VI 223b (Kock, *Com. Att. Fr*. II 549): ὡς οἱ τραγῳδοί φασιν, οἷς ἐξουσίαν ἐστὶν λέγειν ἅπαντα καὶ ποιεῖν μόνοις.

[25] Si ricordi che Dante riserva questo uso soltanto ai poeti in volgare che abbiano coscienza della corrispondenza tra la figura retorica in questione e il significato che è chiamata a esprimere; tale significato deve poter essere rivelato in un commento in prosa (cfr. XXV 8: «Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; […] degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non sanza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa»); la piena realizzazione della corrispondenza tra forma e contenuto avviene nel libello e nella sua innovativa mescolanza di prosa e poesia. Il termine 'prosa', si deve intendere qui come equivalente di 'linguaggio non figurato'; cfr. De Robertis (1980), p. 176: «Ma qui Dante si riferisce alla particolare funzione che la prosa ha nella *Vita Nuova*, di 'aprire' appunto la 'ragione' delle rime. Per cui il capitolo vale non solo come interpretazione del parlar poetico per metafore, ma come 'poetica' dello stesso libro».

[26] Già D'Ovidio (1901), p. 328, esaminando la possibile influenza del sesto libro dell'*Eneide* sulla *Commedia*, aveva notato questo fatto: «Della sua familiarità con Virgilio e con altri poeti antichi egli dava già un manifesto saggio nel capo XXV della Vita Nuova, dove, cosa degna di nota, gli esempii che gli occorrono per la sua argomentazione critica li trae proprio da quegli stessi quattro poeti latini che nel poema dirà aver visti adunarsi con Omero e con lui nel Limbo». Si deduce, pertanto, che sin dalla stesura del libello Dante aveva formato il suo canone poetico, scegliendo quali poeti latini adottare come principali modelli.

che non è animata a le cose animate, nel secondo de lo Eneida, quivi: Dardanide duri. Per Lucano parla la cosa animata a la cosa inanimata, quivi: Multum, Roma, tamen debes civilibus armis. Per Orazio parla l'uomo a la scienzia medesima sì come ad altra persona; e non solamente sono parole d'Orazio, ma dicele quasi recitando lo modo del buono Omero, quivi ne la sua Poetria: Dic michi, Musa, virum. Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome Libro di Remedio d'Amore, quivi: Bella michi, video, bella parantur, ait. E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello.

Il primo poeta citato è Virgilio, di cui sono riportati due passi dell'*Eneide*: una citazione del dialogo fra Giunone ed Eolo (cfr. Verg. *Aen*. I 76-77)[27] e l'apostrofe che apre il vaticinio con cui Apollo predice ai Troiani il loro insediamento nel Lazio (cfr. Verg. *Aen*. III 94). Segue un *exemplum* tratto dalla *Pharsalia*, dopo il quale viene menzionato un verso dell'*Ars poetica*, una sorta di citazione nella citazione, dal momento che il passo oraziano richiama l'*incipit* dell'*Odissea*, per l'esattezza l'invocazione rivolta dal poeta alla Musa prima di iniziare a cantare le peripezie del protagonista (cfr. Hor. *Ars* 141-142: *'Dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Troiae / qui mores hominum multorum vidit et urbes'*).

Si incontra a questo punto il passo tratto da Ovidio: esso occupa l'ultimo posto e costituisce l'esempio principale, dato che l'ordine seguito non è cronologico, ma ideologico. Tale sequenza di *exempla* inizia con Virgilio e si conclude con Ovidio, l'autore dei *Remedia amoris*; di quest'opera Dante riporta il secondo verso, pronunciato da Amore che, avendo compreso l'argomento del poemetto, avrebbe rimproverato scherzosamente il suo autore (cfr. Ov. *Rem*. 1-2: *Legerat huius Amor titulum nomenque libelli: / 'Bella mihi, video, bella parantur' ait*). Come ha messo opportunamente in rilievo Mary T. H. Davisson[28], il personaggio di Amore entra qui in scena senza essere stato né presentato né descritto in precedenza, e questo suo dialogo con l'autore si fonda sul presupposto che egli, dopo aver intuito il contenuto dell'opera sulla base del titolo, manifesti tutti i suoi dubbi, preoccupato al pensiero di possibili conseguenze negative. Ovidio risponde di voler limitare soltanto le infelici storie d'amore che possono condurre l'uomo alla morte, e il dio esprime il suo consenso. Sin dalla scena iniziale dei *Remedia amoris* si instaura, dunque, una riflessione sulla finalità didascalica perseguita dall'autore che, tramite un cospicuo numero di *exempla* storici e mitologici, illustra strategie e offre consigli ai lettori per sottrarsi al dominio di *eros*; ne deriva un totale capovolgimento della precettistica formulata nell'*Ars amatoria*, che viene ora demolita in modo altrettanto organico e sistematico.

---

[27] In seguito alle preghiere della dea, Eolo fa scoppiare una tempesta, poi placata dall'intervento di Nettuno. Si ricordi che qui Dante adotta uno schema interpretativo medievale che trae origine dal mitografo Fulgenzio, secondo cui Giunone ed Eolo sono le personificazioni di due elementi naturali, cioè l'aria e il vento.

[28] Cfr. Davisson (1996), p. 240.

Il poeta evocato come *magister* nella *Vita Nuova* è l'Ovidio *praeceptor amoris*, e nella sua personificazione di Amore Dante individua un modello essenziale, la fonte autorevole per eccellenza che giustifica un caposaldo del libello: la rappresentazione di Amore come un essere capace di esprimersi e comportarsi in modo simile a quegli stessi uomini sottoposti al suo potere. L'*exemplum* tratto dai *Remedia amoris* costituisce la migliore forma di difesa davanti a possibili obiezioni e precede, di conseguenza, una considerazione autoriale («E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello»)[29].

Se però si confrontano gli sviluppi della *Vita Nuova* e dei *Remedia amoris*, ci si rende conto del fatto che l'opera ovidiana non è semplicemente un modello per Dante, ma rappresenta un intertesto da riscrivere secondo una diversa concezione di fondo. All'immagine elegiaca dell'*eros* come *servitium*, forza perturbante alla quale è pressoché impossibile resistere, si sostituisce un amore inteso come *caritas*, dotato di quel fondamento spirituale possibile soltanto in una prospettiva cristiana[30]. La citazione classica soddisfa l'esigenza di mettere in atto una sorta di *occupatio* contro ipotetici detrattori, ma consente pure di elaborare una dialettica con Ovidio, poeta da seguire e superare al contempo: in modo quasi impercettibile, Dante passa dal piano dell'*imitatio* a quello dell'*aemulatio*.

In conclusione, possiamo affermare che il recupero di Ovidio *praeceptor amoris* assume nella *Vita Nuova* un doppio significato: da un lato, suggella la strategia con cui l'autore legittima il suo uso delle figure retoriche, dall'altro, esprime la volontà dantesca di istituire un rapporto complesso fra la sua opera sulla natura di Amore

---

[29] Questa dichiarazione costituisce una sorta di corollario di XXV 9. Subito dopo viene ribadita la restrizione espressa in precedenza: l'utilizzo delle figure retoriche non deve essere un mero artificio, bensì uno strumento di cui il poeta si avvale consapevolmente, senza creare fratture tra la componente retorica e il significato del testo. Purtroppo, non tutti i poeti in lingua volgare si attengono a questa norma e, come ben sanno Dante e Guido Cavalcanti («primo amico»), alcuni ricorrono a un modo di esprimersi così elaborato da risultare astruso, oltre che completamente avulso dal contenuto dell'opera (cfr. XXV 10: «E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano così sanza ragione, né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente»).

[30] Il passo citato mostra tutta la distanza fra la concezione d'amore a cui approda la *Vita Nuova* e l'amore della lirica provenzale, iniziata un secolo e mezzo prima. Tale distanza trova conferma nella scomparsa, nel libello, della figura del dio d'Amore, sancita dalla riflessione che l'autore opera nel capitolo XXV sul suo modo di fare poesia; qui, infatti, definendo Amore un «accidente in sustanzia», egli mette implicitamente in discussione la realtà di Amore come persona; cfr. Singleton (1968), p. 104: «L'amore per Beatrice si estende ben oltre i poteri di un dio d'Amore. […] È la presenza, all'inizio nascosta, della carità ad esigere che a metà strada nella progressione dall'amore alla carità, il dio d'Amore sia eliminato. Nell'universo dell'amore cristiano non c'è posto per un dio d'Amore trovadorico e per la sua autorità. Quell'universo è governato dalla carità e il solo Dio che possa abitarlo è un Dio geloso, carità Egli stesso. *Deus caritas est*».

e il poemetto classico sui consigli da seguire per liberarsi da un amore non corrisposto[31]. Il 'dialogo a distanza' tra *Vita Nuova* e *Remedia amoris* è quindi assimilabile a quello successivo tra *Commedia* e *Metamorfosi*, poiché proprio nel libello viene anticipata quella superiorità che sarà rivendicata più estesamente nel poema sacro. Tale rivendicazione si realizza pienamente nella settima bolgia dell'ottavo cerchio quando, in relazione alle mostruose trasformazioni dei ladri sacrileghi in serpenti o in esseri ibridi (metà uomini e metà rettili), Dante intraprende una sorta di agone con il mondo classico, lanciando una sfida a Lucano[32] e a Ovidio[33], i due poeti latini le cui opere costituiscono le fonti principali in materia di metamorfosi (*Inf*. XXV 94-102):

> *Taccia Lucano omai là dov'e' tocca*
> *del misero Sabello e di Nasidio,*
> *e attenda a udir quel ch'or si scocca.*
>
> *Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,*
> *ché se quello in serpente e quella in fonte*
> *converte poetando, io non lo 'nvidio;*

---

[31] I *Remedia amoris* rientrano, infatti, in quella tradizione letteraria imperniata sulla tematica amorosa che Dante sostanzialmente riscrive, segnando un netto distacco rispetto agli *auctores* classici e ai poeti romanzi; cfr. Picone (1987), p. 64: «La *Vita Nuova*, è bene ripeterlo, tratta solo al livello "istoriale" di un rinnovamento personale perseguito sulla via d'Amore; mentre al livello più profondo vuole esporre la conquista, avente valore sovrapersonale, di una dimensione autoriale che getta finalmente luce su tutta la cultura precedente, sia romanza sia classica. In altre parole, la *renovatio* dell'*actor* affabula la ben più importante e capitale *renovatio* dell'*auctor*, ciò che comporta la ri-scrittura di tutta una tradizione poetica».

[32] Dell'autore della *Pharsalia* Dante ricorda un episodio ambientato nel deserto libico: a causa del morso di un serpente, due soldati dell'esercito di Catone, Sabello e Nasidio, si trasformano l'uno in cenere e l'altro in una massa informe, a cui dà origine gonfiandosi a dismisura sino a esplodere (cfr. Lucan. IX 761-805); una chiara eco dell'incenerimento di Sabello risuona nella pena dell'empio pistoiese Vanni Fucci che, tramutatosi in cenere dopo essere stato trafitto da un serpente, riprende forma subito dopo (cfr. *Inf*. XXIV 97-110). Sulle riprese lucanee nella *Commedia*, già indagate da Moore (1896), pp. 228-242, Belloni (1902) e Ussani (1942), pp. 187-190, rimando ai contributi di Ettore Paratore, in primo luogo la voce *Lucano* (*ED*, III, 1971, pp. 697-702) e il saggio uscito su *Lectura Dantis Romana* nel 1962, poi ristampato nel volume *Antico e nuovo* (1965) alle pp. 165-210. Quest'ultimo lavoro prende in esame sia i numerosi casi in cui un episodio della *Pharsalia* è ricordato e condensato da Dante in una breve allusione, sia i due passi della *Commedia* in cui l'influsso lucaneo è più evidente: la descrizione della bolgia dei ladri e la presentazione di Catone all'inizio del *Purgatorio*. Sul rapporto fra Dante e Lucano non si dimentichino poi i più recenti Medeossi (1989) e De Angelis (1993).

[33] Di Ovidio, Dante non soltanto menziona le metamorfosi di Cadmo in serpente (cfr. Ov. *Met*. IV 563-603) e di Aretusa in fonte (cfr. Ov. *Met*. V 572-641), ma guarda anche al mito di Salmacide ed Ermafrodito (cfr. Ov. *Met*. IV 373-379) per raffigurare la fusione delle figure di Agnolo Brunelleschi e Cianfa Donati. Dopo essersi fusi insieme come cera, questi due dannati (uno, Agnolo, dall'aspetto ancora umano, l'altro, Cianfa, già diventato serpe) creano un'immagine deforme da cui è scomparso ogni aspetto preesistente (cfr. *Inf*. XXV 76-78: «Ogne primaio aspetto ivi era casso: / due e nessun l'imagine perversa / parea; e tal sen gio con lento passo»).

ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor matera fosser pronte.

Ai fini del presente discorso[34], vale la pena di soffermarsi soprattutto sul ruolo svolto da Ovidio, le cui metamorfosi, pur costituendo un'innegabile fonte di ispirazione, sono destinate inevitabilmente a essere superate per almeno due motivi. Dal punto di vista strettamente poetico, è bene notare che, a differenza di Ovidio, Dante non rappresenta metamorfosi semplici, bensì doppie, che avvengono in perfetta sincronia e determinano la trasformazione di due diverse nature contemporaneamente. A questa superiorità artistica se ne aggiunge una che possiamo definire filosofico-morale: nell'*Inferno* l'alterazione e la perdita delle fattezze umane sono indotte dai peccati commessi in vita, e questi processi di trasformazione, spesso degradanti, rientrano nell'ordine divino, che prevede per i peccatori la dannazione eterna. Secondo Pierpaolo Fornaro, le «forme vere, per Dante, eran quelle interne, sostanziali: nel loro mutare per effetto del peccato stava la tragedia esistenziale oltre la morte. Il disordine della natura umana produceva in ultima analisi la metamorfosi eterna, la mutazione della natura stessa»[35]. Da questi presupposti scaturisce l'orgogliosa consapevolezza con cui Dante afferma il suo valore rispetto a Ovidio; tale valore trova riscontro già nel libello, in cui il superamento degli autori classici è determinato innanzitutto dalla profonda diversità della materia trattata. Alla funzione *destruens* dei *Remedia amoris*, tutti incentrati sull'arte del *dediscere*, del disimparare la precettistica amorosa, si contrappone quella *construens* della *Vita Nuova*, che segna un netto distacco dall'amore come passione terrena a favore della lode della donna, che può durare oltre la morte[36]. Questo allontanamento si compie nel sonetto *Oltre la spera che più larga gira* (XLI 10-13)[37], in cui l'«intelligenza nova» ispirata da Amore innalza il

[34] Sul canto XXV dell'*Inferno* la bibliografia è cospicua. Gli studi si concentrano essenzialmente sui due aspetti più significativi del canto: uno di natura tematica (la sfida poetica agli autori antichi) e un altro di carattere formale (il tessuto narrativo e l'andamento stilistico dell'episodio). Per il primo ambito, si tengano presenti Mattalia (1962); Pagliaro (1965); Paratore (1968), pp. 250-280; Russo (1966); Livraghi (2017); per il secondo, cfr. Sanguineti (1961), pp. 199-223 e Floriani (1972). Un po' datata, ma imprescindibile è l'analisi di Momigliano (1916). Considerazioni fondamentali si trovano anche in Guthmüller (1997), pp. 23-36. Sul rapporto tra le pene dei ladri e alcune immagini a mosaico della cupola del Battistero di S. Giovanni a Firenze che Dante sicuramente conosceva e da cui può aver tratto spunto, si veda Pasquini (2012).
[35] Cfr. Fornaro (1994), p. 171.
[36] Cfr. Singleton (1968), pp. 106-108; 136-139; mentre la descrizione degli effetti dell'amore e la lode della donna si trovano già nella tradizione poetica precedente, la morte di Beatrice è un *unicum* poiché la donna, dono di Dio, ritorna a Dio con la morte e vi conduce il poeta, nella forma metaforica di un viaggio del suo sospiro che, uscito dal cuore, trova la via verso il Cielo.
[37] Come spiega Enrico Malato in una delle più recenti edizioni commentate del libello (cfr. Pirovano-Grimaldi-Malato 2015, *Introduzione*, pp. XXIV-XXV), proprio il distacco dall'*eros*

poeta sino all'Empireo, ove gli appare Beatrice trasfigurata in pura luce, colta nell'atto di ricevere onore da tutti i beati. Una visione simile della donna si avrà nel canto XXXI del *Paradiso*, quando Dante, dopo l'incontro con San Bernardo che assume nell'Empireo il ruolo di guida, volge lo sguardo verso l'alto e vede Beatrice avvolta da un'aureola di luce eterna, emanata da lei stessa (cfr. *Par*. XXXI 70-72: «Sanza risponder, li occhi sù levai, / e vidi lei che si facea corona / reflettendo da sé li etterni rai»).

Il forte legame di continuità tra *Vita Nuova* e *Commedia* trova qui il suo maggior riscontro, pur con alcune differenze: mentre nel libello la contemplazione si svolgeva principalmente in terra e aveva come oggetto la donna, nel poema sacro tale atto raggiunge la sua sede propria, il cielo, e l'oggetto dalla contemplazione diventa Dio. Cionondimeno, è possibile individuare nell'opera giovanile alcune componenti essenziali che ritorneranno nella *Commedia*: l'importanza attribuita ai classici, costantemente evocati in modo più o meno esplicito, e la centralità di Ovidio in questo processo di emulazione e superamento.

Sulle orme delle *Metamorfosi*: i canoni di *De vulgari eloquentia* e *Convivio*

L'*excursus* della *Vita Nuova* appena esaminato, con relativo canone degli *auctores*, nasce da una *quaestio* riguardante sia il contenuto dell'opera sia l'adozione di un linguaggio figurato; la riflessione sulla natura di Amore, infatti, è complementare alla possibilità di ricorrere al procedimento della prosopopea.

Nel *De vulgari eloquentia*, invece, la ripresa dei classici è dettata da un'esigenza principalmente stilistica: dal momento che quest'opera, rimasta verosimilmente incompiuta, si presenta come un «trattato linguistico universale»[38], gli autori del passato sono considerati maestri di retorica, rappresentanti di quell'eccellenza della lingua che Dante vuole definire e proporre come modello[39]. Il fenomeno dell'*aemulatio* presente nella *Vita Nuova* lascia qui il posto all'*imitatio*, all'omaggio incondizionato dei moderni nei confronti degli antichi.

Dopo la trattazione introduttiva del primo libro che, a partire dalla definizione dell'eloquenza volgare e della duplice natura (razionale e sensibile) del linguaggio umano, si propone di individuare il «vulgare latium illustre» tra le numerose varietà dialettali della penisola, il secondo libro è dedicato alla definizione degli argomenti degni di essere esaminati (salvezza, amore e virtù)[40] e dei modi in cui

---

permette al dolore per la scomparsa della donna di mitigarsi e di stemperarsi nella «contemplazione mistica di colei che è stata assunta alla beatitudine celeste, in paradiso».

[38] Cfr. Tavoni (2011), p. 1067.

[39] Cfr. Picone (1993), p. 16.

[40] Questi tre «magnalia» corrispondono ad altrettanti generi poetici: il primo («salus» = salvezza, sopravvivenza) alla poesia delle armi, il secondo («venus» = amore) alla poesia d'amore e il terzo («virtus» = virtù) alla poesia morale.

tale esposizione è consentita, cioè il metro e lo stile[41]. L'unica forma metrica adeguata è la canzone, di gran lunga più nobile rispetto a sonetti e ballate[42], e lo stile migliore è quello tragico (cfr. *DVE* II iv 8: «summus stilorum»), l'unico in cui è opportuno trattare i tre *magnalia* stabiliti in precedenza.

I capitoli successivi sono dedicati alla trattazione dello stile tragico, caratterizzato dalla profondità del significato, dalla magnificenza dei versi, dall'altezza della costruzione e dall'eccellenza dei vocaboli (cfr. *DVE* II iv 7: «Stilo equidem tragico tunc uti videmur, quando cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat»). In relazione alle modalità di ripresa (e rivisitazione) dell'opera ovidiana, è necessario concentrarsi sul capitolo VI, che verte sulla costruzione sintattica e ha lo scopo di definire il «gradum constructionis excellentissimum», cioè il modo in cui è possibile conferire alla canzone la migliore costruzione linguistica e stilistica, capace di esprimere il contenuto con proprietà, ma soprattutto dotata di quell'eleganza («urbanitas») che appartiene soltanto ai grandi scrittori.

Illustrata questa *constructio*, Dante fornisce un cospicuo numero di esempi, citando una serie di poeti romanzi: cinque trovatori (Giraut de Bornelh, Folquet de Marseilha, Arnaut Daniel, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Pegulhan), un troviero (Thibaut de Champagne)[43] e cinque rimatori italiani (il siciliano Guido delle Colonne e i quattro maggiori rappresentanti della scuola stilnovista toscana, cioè Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e Dante stesso)[44].

---

[41] Per un inquadramento della struttura e dei contenuti dell'opera, si vedano Mengaldo (1978), pp. 11-123 (cfr. in particolare le pp. 26-44); Tavoni (2011), pp. 1067-1116.

[42] Come spiega Pazzaglia (1967), pp. 193-196, tale superiorità è dettata dal fatto che la canzone è l'unica forma metrica che consente un svolgimento ampio e solenne del discorso e garantisce al tempo stesso un alto livello di armonia poetica; in questo, dunque, si differenzia dalla ballata, contraddistinta da un andamento troppo semplice e lineare, e dal sonetto, il cui carattere appare a Dante troppo frammentario ed episodico.

[43] A tale proposito, si ricordi che *Ire d'amor que en mon cor repaire* è, con qualche variante, il primo verso di una canzone scritta in realtà non da Thibaut, IV conte della Champagne e I re di Navarra (1201-1253), bensì da Gace Brulé, troviero della Champagne operante intorno alla fine del XII secolo. Gace Brulé risulta associato a Thibaut in una cronaca del tempo, ed è forse questo il motivo dell'errata attribuzione di Dante, parallelamente alla loro comune provenienza geografica. Sulla figura di Thibaut, l'unico autore francese antico che Dante cita per nome allegandone testi (cfr. *DVE* I ix 3; II v 4; vi 6), e sulla letteratura d'oïl nel *De vulgari eloquentia*, cfr. Mengaldo (1978), pp. 294-303.

[44] Per quanto riguarda l'autocitazione, il testo menzionato corrisponde alla canzone su cui si imposta il terzo trattato del *Convivio*, *Amor che ne la mente mi ragiona*, intonata anche da Casella nel canto II del *Purgatorio*. Giustamente Mercuri (2000), pp. 181-182 pone l'accento sulla formula perifrastica con cui Dante si definisce («amicus eius», amico di Cino da Pistoia), che ricorda il modo in cui era stato designato Cavalcanti in *Vita Nuova* XXV 10 («questo mio primo amico»). Risulta evidente non soltanto che Cino ha assunto nel *De vulgari eloquentia* il posto prima occupato da Cavalcanti, ma soprattutto che Dante si assegna ormai un ruolo essenziale nell'ambito della scuola

Malgrado il valore paradigmatico di questi esempi, la nuova lingua letteraria italiana non può prescindere dalla conoscenza degli antichi; l'acquisizione di un «bello stilo», specialmente in rapporto alla padronanza dell'organizzazione sintattica, deve avvenire tramite la lettura dei classici, soprattutto di un quartetto di poeti latini distintisi nel genere epico (Virgilio, Ovidio, Stazio e Lucano).

Dopo un'apostrofe al lettore, invitato a non meravigliarsi di fronte a tante figure illustri (i poeti provenzali e italiani prima ricordati), si incontra uno dei canoni di *auctores* più celebri dell'intera opera dantesca, il canone dei «poetae regulati», i cui nomi sono seguiti da quelli di alcuni prosatori (*DVE* II vi 7):

> *Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam suppremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorfoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium, et multos alios, quos amica solitudo nos visitare invitat.*

Il divario che separa i due gruppi è evidente: al quartetto di poeti latini viene associato un numero analogo di prosatori, che non possiedono tuttavia la medesima *auctoritas*. L'assenza di figure come Cicerone e Seneca è apparentemente inspiegabile, e viene compensata a fatica dalla presenza di Plinio e Frontino, mai citati altrove. Se l'enumerazione di questi nomi resta una questione ancora aperta[45], i poeti indicati come modello costituiscono, invece, un canone ormai definito, il cui valore normativo è nella definizione «regulatos…poetas»; essi sono identificati sia come maestri da imitare, quindi «*regulati* nei confronti di affermati modelli letterari», sia come «*regulae* che coloro che verranno in seguito dovranno imparare e seguire»[46], alla stregua di precetti retorici. I loro nomi compaiono subito dopo il numeroso gruppo di autori provenzali e italiani, suggerendo implicitamente un rapporto di continuità tra poesia classica e poesia medievale, nello specifico quella stilnovista[47].

---

stilnovista, ricoprendo quella funzione di *magister* che Cavalcanti aveva svolto nei suoi confronti e che la formula «primo amico» usata nel libello lasciava chiaramente intendere.

[45] Così scriveva Mengaldo (1978), p. 73, nota 74 (e sinora l'opinione della critica è rimasta sostanzialmente immutata): «Ogni ipotesi è rischiosa: anche quella di una scelta dovuta a ragioni specificamente stilistiche, cioè alla presenza di elaborati modelli di *constructio* in quei prosatori per lo più argentei, presuppone una conoscenza ravvicinata da parte di Dante che appunto non risulta da altri elementi. […] Anche la solita ipotesi di rapidità, quasi d'appunto, della stesura, non funziona, se non altro perché il canone dei poeti è così compatto e ragionevole. Temo che per il momento bisogna rassegnarsi a capirci poco».

[46] Cfr. Barolini (1993), pp. 154-155. Sulla relazione fra questo passo e *Inf.* IV 88-90, in cui ritorna lo stesso gruppo di poeti (tranne Stazio, sostituito da Orazio), cfr. Baroncini (2002), pp. 158-159.

[47] Da questo rapporto di continuità sono esclusi i guittoniani, responsabili di non aver guardato al mondo classico e di non aver eliminato quella 'patina plebea' che caratterizza il loro lessico e la loro sintassi; cfr. *DVE* II vi 8: «Subsistant igitur ignorantie sectatores Guictonem Aretinum et

Questo canone rientra nell'ampio *excursus* sulla concretizzazione dello stile *gravis* nella canzone, genere letterario consacrato da una lunga tradizione che, iniziata con l'attività dei trovatori, giunge sino alle canzoni del *Convivio*, composto negli stessi anni del *De vulgari eloquentia* (1303-1306)[48]. Senza l'attività dei poeti provenzali e italiani[49] la storia della canzone non sarebbe mai stata scritta, ma l'elevata caratura poetica che essa deve avere può essere pienamente raggiunta soltanto se si leggono con continuità i poemi epici di Virgilio, Ovidio, Lucano e Stazio[50], che sono alla base dell'insegnamento medievale e attestano l'ormai consolidata funzione dell'epica come genere alto per eccellenza[51].

Il canone qui delineato è, pertanto, un canone ristretto di poeti tragici, nella misura in cui Dante si attiene alla nota tripartizione degli stili (*gravis*, *mediocris* e *humilis*), ai quali ha associato in precedenza i tre principali generi poetici, cioè la tragedia, la commedia e l'elegia (cfr. *DVE* II iv 5-6)[52].

La serie si apre con il Virgilio dell'*Eneide*, seguito dall'Ovidio delle *Metamorfosi*, unica opera indicata esplicitamente per nome; il poeta di Sulmona a cui rimanda qui Dante non è quello evocato nella *Vita Nuova*, l'Ovidio della produzione

---

quosdam alios extollentes, nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos» (una polemica analoga si trovava già in *DVE* I xiii 1, cfr. *supra*).

[48] Sulle affinità tra le due opere, cfr. Tavoni (2014).

[49] Cinque poeti, tre provenzali (Bertran de Born, Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh) e due italiani (Cino da Pistoia e Dante) erano stati ricordati all'inizio del libro quando l'autore, volendo esemplificare la trattazione dei *magnalia*, aveva nominato alcuni «illustres viros» che avevano composto in lingua volgare (cfr. *DVE* II 8-9).

[50] La lettura attenta dei testi antichi consente di assimilarne la costruzione stilistica, adattandola al proprio modo di scrivere e rendendola quasi una 'seconda natura'. Paradossalmente, questo passo sembra l'unico in cui il richiamo agli autori latini non è perentorio come ci si potrebbe aspettare (l'avverbio *fortassis* introduce una sfumatura restrittiva). Ciononostante, l'*imitatio* dei classici rimane un principio fondamentale dell'opera; cfr. Mengaldo (1978), p. 60, nota 59: «Che la chiamata in causa dei latini, nonostante il *fortassis*, conservi tuttavia un valore portante, è ovviamente ben probabile; anzi è verosimilmente implicito nello scatto subito successivo contro gli 'ignorantie sectatores' che esaltano Guittone e compagni». Allo stesso modo, Tavoni (2011), pp. 1451-1452 ritiene che il *fortassis*, pur legandosi grammaticalmente ai poeti e ai prosatori, si riferisca soprattutto ai secondi, come mostrerebbero pure le differenti forme verbali: «una spia della diversa esperienza di Dante rispetto ai due gruppi è nei diversi tempi verbali: «vidisse» dice un'esperienza già compiuta, cioè la lettura dei poeti, che Dante in effetti ha letto, da anni, e il cui ruolo di modelli è indubbio; «quos amica solitudo *nos visitare invitat*» dice un'esperienza, cioè la lettura dei prosatori (e *quei* prosatori, tre dei quali rarissimi […]), che è molto più insolita, in corso, e almeno in parte ancora da compiere, la cui utilità per educare sintatticamente il poeta volgare Dante avanza quindi dubitativamente, e insieme con molto interesse, come dice la combinazione dei segnali di eventualità con il superlativo: «fortassis *utilissimum* foret». Il *fortassis*, psicologicamente, è tutto proiettato sulla seconda parte del periodo, introdotta dal *nec non*, che dovremo sentire in senso forte: 'nonché', con il valore di 'e persino'» (p. 1452).

[51] Tali autori sono raccomandati pure nelle *artes dictandi*, trattati medievali riguardanti inizialmente alcuni ambiti specifici (epistolare, politico), ma poi diventati dei veri manuali di retorica.

[52] Sull'adesione dantesca alla teoria degli stili, cfr. Mengaldo (1976), con relativa bibliografia.

giovanile di argomento amoroso, bensì l'Ovidio maggiore della poesia in esametri, metro distintivo dell'*epos* secondo quanto enunciato nell'*Ars poetica* di Orazio[53]. Nel complesso, Virgilio e Ovidio sono i poeti maggiormente citati nel *De vulgari eloquentia*, rispettivamente tre e due volte[54], seguiti da Stazio e Lucano, menzionati soltanto qui. Sancendo uno stretto rapporto con l'epica latina, questo canone rende la canzone romanza luogo privilegiato di espressione di uno stile sublime. Questo brano, infatti, deve essere letto in continuità con quanto affermato in precedenza. Quando all'inizio del capitolo IV Dante aveva affermato di volersi concentrare sulla canzone, dischiudendole metaforicamente l'officina dell'arte («artis ergasterium»), l'aveva distinta da ballate e sonetti, associabili al volgare mediocre; la *cantio* è forma di espressione del volgare aulico e consente di esprimersi in tutte e tre gli stili, sebbene soltanto quello tragico sia veramente degno di nota. Lo stile tragico, cioè alto, caratterizza la produzione epica[55], e tale associazione fa sì, come scrive Michelangelo Picone, che una composizione di tipo lirico (la canzone, appunto) venga «proiettata sullo sfondo del poema epico classico»[56]. Già a questa altezza cronologica comincia quindi a manifestarsi nella produzione dantesca quell'orientamento verso l'epica che troverà la sua piena realizzazione nella *Commedia*, ed è proprio questa tendenza che porta Dante ad allontanarsi

---

[53] In *ars* 73-82 Orazio stabilisce un ἦθος diverso per ciascun metro: l'esametro è tipico dell'epica, il distico elegiaco è adatto a componimenti malinconici come gli epigrammi funerari, e il giambo, pensato in un primo momento per polemiche e attacchi verbali, diventerà il metro delle opere teatrali, dalle tragedie e commedie greche sino alle *fabulae* romane. Si ricordi che sempre nel secondo libro Dante aveva ripreso un verso dell'*Ars* oraziana come *preambulum*, al fine di introdurre la sua trattazione sulla materia da adottare, che deve essere commisurata alle proprie forze; cfr. *DVE* II iv 4: «Ante omnia ergo dicimus unumquenque debere materie pondus propriis humeris coequare, ne forte humerorum nimio gravata virtute in cenum cespitare necesse sit. Hoc est quod magister noster Oratius precipit cum in principio Poetrie *Sumite materiam dicit*». Il passo in questione è Hor. *ars* 38-40, evocato pure in *Conv*. II xiii 10: «sì come dice Orazio nel principio della Poetria, quando dice: "Molti vocabuli rinasceranno che già caddero"».

[54] Oltre al canone di *DVE* II vi 7, cfr. II iv 10 e II viii 4 (Virgilio) e I ii 7 (Ovidio).

[55] Come è noto, il termine greco τραγῳδία, in cui si individuano le forme τράγος (= «capro») e ᾠδή (= «canto»), conterebbe un'allusione a riti di tipo dionisiaco (analogamente a κωμῳδία = canto del κῶμος, un corteggio dionisiaco di cui si sono conservate tracce certe nella produzione comica). Nel *De vulgari eloquentia* 'tragedia' e 'commedia' sono sinonimi di 'stile alto' e 'stile medio-basso'; nel primo ambito rientrano sia i poemi epici sia le opere teatrali, come spiega Tavoni (2011), p. 1104: «Risultano (*scil*. i vocaboli 'tragedia' e 'commedia') da un processo di de-teatralizzazione della tragedia latina, conseguente alla caduta in disuso delle rappresentazioni sceniche che risale all'età imperiale, in seguito al quale tragedie e poemi epici sono confluiti in un unico genere di presentazione al pubblico, le *declamationes*, per cui l'*Eneide* è appunto una *tragedia* (*If* XX 112-3: "e così 'canta / l'alta mia *tragedìa* in alcun loco") e *tragici* sono i poeti latini a cui il *De vulgari* invita a ispirarsi».

[56] Cfr. Picone (1993), p. 17.

dall'Ovidio elegiaco per accostarsi a quello epico come fonte privilegiata di ispirazione[57].

Questo passo è l'unico del *De vulgari eloquentia* in cui Virgilio, Ovidio, Stazio e Lucano vengono presentati in gruppo, come canone di *auctores* le cui opere sono meritevoli di lettura. Lo stesso quartetto di poeti latini ritorna nel *Convivio* e, malgrado il contesto differente, tale citazione conferma l'importanza di Ovidio.

La presenza di un numero considerevole di reminiscenze classiche rientra nel carattere enciclopedico dell'opera[58], in cui Dante si propone di raccogliere lo scibile umano per renderlo fruibile a tutti coloro che, pur essendo dotati di un animo gentile, non hanno potuto coltivare gli studi. In virtù di questo fine divulgativo, egli ricorre al volgare e non al latino, la lingua tradizionalmente usata nei testi didascalici; inoltre, per esemplificare e corroborare gli argomenti sviluppati nella trattazione, dispiega un ampio apparato di fonti autorevoli. La materia illustrata nel *Convivio* è dunque frutto di diversi apporti letterari e filosofici[59], e in questa ricchezza di tradizioni culturali poeti e prosatori antichi continuano a rivestire un ruolo essenziale, ma accanto a loro compare una fitta schiera di filosofi e scienziati, non soltanto classici (non a caso, i primi due filosofi citati, Aristotele e Boezio, sono uno greco e l'altro medievale)[60].

Il passo di nostro interesse si trova nell'ultimo trattato (il quarto); dopo aver analizzato il tema della sapienza attraverso il commento alla canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, Dante si sofferma sul concetto di nobiltà. In contrasto con l'imperatore Federico II di Svevia e l'opinione comune, che la ritengono un

---

[57] Cfr. Paratore (1968), p. 40: «Virgilio dunque è il vertice provvidenziale della tradizione classica; e dopo di lui Ovidio, Lucano e Stazio suoi continuatori. Proprio a confermarci che l'alta poesia epica latina era il genere in cui Dante vedeva rispecchiato il lume della divina ispirazione, si ricordi che nel passo di *De vulg. el.* II, vi, 7 Dante nomina esplicitamente 'Ovidium Metamorfoseos', escludendo gli *Amores*, le *Heroides* e l'*Ars amatoria*, tanto letti e imitati nell'*aetas Ovidiana*, e concentra la sua attenzione sul poema che, secondo lo spirito cui Ovidio s'era frettolosamente appellato nell'ultimo libro, mediante il discorso di Pitagora, egli doveva interpretare come una storia dell'umanità dalle origini al termine provvidenziale di Cesare, cioè come una ripresa, in tono minore, dell'*Eneide*».

[58] Rinvio al riguardo a Vasoli (1983); Vasoli (1994).

[59] Cfr. Simonelli (1970), p. 202: «piuttosto che tentare d'inquadrare il pensiero dantesco in una precisa corrente filosofica o ricorrere a un solo autore per interpretarlo, la ricerca si presenterebbe più fruttuosa indagando il materiale raccolto nelle sillogi di sentenze, o in quelle specie di enciclopedie del sapere universale che circolavano in Italia ai primi del XIV secolo. Pietro Lombardo e i suoi imitatori, Isidoro di Siviglia, Uguccione da Pisa hanno sicuramente offerto a Dante molto più di quanto non si supponga. Inoltre ogni palazzo signorile, ogni convento possedeva raccolte di quel tipo, e la consultazione non doveva presentare difficoltà. Erano i libri-summa del sapere del tempo; assai più arduo doveva essere il leggere, cioè il possedere o avere sotto mano, opere complete di estensione vastissima che impegnavano i copisti per lunghi e lunghi mesi. Del resto lo stesso uso scolastico della lectio-comentum abituava allo stralcio, al passo scelto, alla citazione autorevole».

[60] Per un elenco dei nomi in ordine di apparizione, cfr. Barolini (1993), p. 155, nota 5.

privilegio legato alla nascita e alle ricchezze[61], Dante sostiene che la vera nobiltà è quella morale, origine di tutte le virtù e pertanto impulso verso il bene, «seme di felicitade» posto da Dio nell'anima «ben posta», cioè collocata in un corpo perfettamente strutturato[62]. L'analisi della canzone *Le dolci rime d'amor, ch'i' solia* è seguita dalla definizione dei modi di manifestarsi della nobiltà; si introduce a questo punto la descrizione delle quattro età dell'uomo, di cui l'autore individua le caratteristiche essenziali, accostandovi alcuni *exempla* tratti da un poeta latino (capitoli XXV-XXVIII). Tali età corrispondono a «adolescenza», «gioventute», «senettute» e «senio», e i poeti scelti per rappresentarne gli attributi spirituali sono, rispettivamente, Stazio, Virgilio, Ovidio e Lucano.

La prima età, presentata nel capitolo XXV, ha come atteggiamenti distintivi lo stupore, il pudore e la «verecundia», che costituiscono nel loro complesso la vergogna, «apertissimo segno in adolescenza di nobilitade». L'autore menziona al riguardo un celebre episodio del primo libro della *Tebaide* di Stazio: l'arrivo di Polinice e Tideo alla corte di Argo e il loro incontro con le figlie del re Adrasto, Argia e Deifile (cfr. Stat. *Theb*. I 482-539). Coincidono con questi momenti altrettanti stati d'animo, che corrispondono alle tre virtù dell'adolescenza: lo stupore di Adrasto alla vista di Polinice avvolto in una pelle di leone e di Tideo in una di cinghiale, il pudore di Argia e Deifile e la ritrosia (verecundia) di Polinice al momento di rivelare la sua appartenenza alla stirpe tebana.

All'adolescenza subentra la «gioventute» (capitolo XXVI) che deve essere «temperata, forte, amorosa, cortese e leale» tanto quanto l'adolescenza era «ubidente, soave e vergognosa»; per chiarire il significato di queste «cinque cose necessarie a la nostra perfezione», Dante rievoca alcune tappe del percorso di Enea prima di giungere nel Lazio, mettendo in risalto le virtù dimostrate dall'eroe (libri IV-VI dell'*Eneide*): la temperanza nel partire da Cartagine, la fortezza nell'essere sceso agli Inferi con la Sibilla per incontrare il padre, l'amore nell'aver consentito ai Troiani stanchi del viaggio di fermarsi in Sicilia e nell'aver educato il figlio Ascanio all'uso delle armi, la cortesia nell'essere intervenuto alla cerimonia

[61] Cfr. *Conv*. IV III 6-7: «dove è da sapere che Federigo di Soave, ultimo imperadore delli Romani […] domandato che fosse gentilezza, rispuose ch'era antica ricchezza e belli costumi. E dico che "altri fu di più lieve savere": ché, pensando e rivolgendo questa diffinizione in ogni parte, levò via l'ultima particola, cioè li belli costumi, e tennesi alla prima, cioè all'antica ricchezza».

[62] Cfr. *Conv*. IV xx 9. Sull'aspetto filosofico del quarto trattato e sull'assimilazione dantesca del linguaggio e del metodo argomentativo tipici della cultura universitaria, si veda il recente Fioravanti (2013). A tale proposito, già Vasoli (1999), p. 150 scriveva: «Il quarto trattato segna il distacco dalla narrazione e dal passato poetico dell'Autore. La distinzione tra interpretazione letterale e lettura allegorica è soppressa, quasi che ormai i lettori siano sufficientemente ammaestrati ed in possesso degli strumenti argomentativi; e l'intero testo è posto sotto il segno della 'teoria', nella forma di una *quaestio* scolastica, condotta secondo una rigorosa sintassi dimostrativa e con l'uso di tecniche logiche collaudate da un secolo di solenni dibattiti».

funebre per Miseno e, infine, la lealtà nell'aver assegnato con giustizia i premi ai vincitori delle gare in onore di Anchise.

Se nella prima spiegazione gli *exempla* proposti appartenevano tutti al medesimo segmento narrativo, in questa Dante ricorre a una maggiore quantità di casi esemplari che provengono da diversi libri del poema virgiliano e, sebbene uniti da un filo logico, rendono la descrizione della seconda età più ricca e complessa della precedente; d'altra parte, si tratta della «gioventute», «colmo de la nostra vita» (cfr. *Conv*. IV XXVI 4). Essa richiede dunque un numero più elevato di virtù e, come rilevava già Ulrich Leo, il tono della narrazione è qui caratterizzato da una grande partecipazione emotiva da parte dell'autore[63].

Dopo Stazio e Virgilio il terzo poeta citato è l'Ovidio delle *Metamorfosi*; per illustrare la «senettute» (capitolo XXVII) Dante ricorre a immagini tratte da varie opere antiche, soprattutto dal *De senectute* di Cicerone[64], e conclude la trattazione con la storia di Eaco, re dell'isola di Enopia presentato come il depositario ideale delle qualità di cui questa età dovrebbe essere dotata: prudenza, giustizia, generosità e affabilità (cfr. *Conv*. IV XXVII 21: «Per che assai è manifesto a questa etade essere quattro cose convenienti; per che la nobile natura in essa le mostra, sì come lo testo dice»). Nel capitolo XXVIII è infine descritto il «senio», l'ultima età della vita, quella in cui l'anima ritorna a Dio[65]; come allegoria dell'anima nobile è proposta la vicenda della moglie di Catone l'Uticense, Marzia, tratta dalla *Pharsalia* di Lucano (cfr. Lucan. II 326-380). Nel poema lucaneo Marzia, che aderisce al modello romano dell'*univira* (moglie di un uomo solo), è incarnazione di *pietas* coniugale, cioè di fedeltà e devozione allo sposo Catone[66].

I vari momenti della sua esistenza vengono accostati alle prime tre fasi della vita umana («adolescenza», «gioventute» e «sennetute»), mentre la vedovanza dal suo secondo matrimonio con Ortensio e il conseguente ritorno a Catone corrispondono all'inizio del «senio» e al distacco dalla vita terrena[67]. Il fulcro dell'episodio è costituito dal discorso con cui Marzia prega Catone di riprenderla con sé; si sintetizzano qui tutte le buone disposizioni dell'anima nobile nel fare ritorno al cielo (umiltà, serenità, decoro).

---

[63] Cfr. Leo (1951), p. 59.

[64] Cfr. *Conv*. IV xxvii 2 e 16.

[65] Anche per descrivere il «senio» Dante cita il *De senectute*, e proprio dal trattato ciceroniano deriva l'immagine della morte come «porto di lunga navigazione e riposo» (*Conv*. IV xxviii 3; cfr. Cic. *De senect*. XIX 71: *quae quidem mihi tam iucunda est, ut, quo propius ad mortem accedam, quasi terram videre videar aliquandoque in portum ex longa navigatione esse venturus*).

[66] Cfr. Sannicandro (2007).

[67] Per un'analisi del passo, rimando a Pastore Stocchi (1971); sul rapporto fra *Conv*. IV xxviii e *Purg*. I 78-91, cfr. Paratore (1965), pp. 204-205. Pépin (1999), p. 54 vede in questa citazione lucanea del *Convivio* un esempio di 'allegoria dei poeti', analogo alla ripresa del mito di Orfeo di *Conv*. II i 2-4 (ripresa modellata sul racconto ovidiano del libro XI delle *Metamorfosi*).

Torniamo però a esaminare l'*exemplum* ovidiano e il rapporto di questo passo del *Convivio* con il poema latino. Eaco, figlio di Giove e della ninfa Egina, compare nel libro VII delle *Metamorfosi*, la fonte a cui Dante attinge per rappresentare le grandi azioni del personaggio: l'aver posto fine a una terribile epidemia e l'aver offerto senza indugi la sua alleanza militare a Cefalo, re di Atene. Nell'ultima parte del capitolo XXVII sono riprodotti fedelmente i momenti fondamentali della vicenda di Eaco: l'incontro con Cefalo, la promessa di aiuto, il triste racconto della pestilenza. Il legame di filiazione del testo dantesco nei confronti di quello classico è evidente soprattutto nelle parole con cui Eaco garantisce a Cefalo il suo appoggio nella guerra tra Atene e Creta, invitandolo a ritenere già sue le risorse della terra di Enopia (cfr. Ov. *Met*. VII 501-511). La narrazione dantesca appare perfettamente modellata sul testo antico[68], malgrado si tratti di un passo gravato da numerose incertezze testuali[69], e ripropone il discorso di Eaco come prova della terza virtù da lui incarnata, la generosità. Conferendo rilievo a questo passaggio del racconto ovidiano, Dante nota la sua ricchezza di spunti, che permetterebbe senza dubbio una spiegazione più approfondita di quella proposta. Tuttavia, per un pubblico attento come quello del *Convivio*, è sufficiente riportare il discorso senza commenti e affidarsi alle parole del poeta latino (*Conv*. IV XXVII 19):

> *Mostra che fosse largo, quando disse a Cefalo dopo la dimanda dello aiuto: "O Atene, non domandate a me aiutorio, ma tolletelvi; e non dite a voi dubitose le forze che ha questa isola. E tutto questo è [lo] stato delle mie cose: forze non ci menomano, anzi ne sono a noi di soperchio; e lo avversario è grande, e lo tempo da dare è, bene aventuroso e sanza escusa". Ahi quante cose sono da notare in questa risposta! Ma a buono intenditore basti essere posta qui come Ovidio la pone.*

Il riferimento a Ovidio, nominato al termine dell'episodio, consente di rivolgere l'attenzione a un punto cruciale: la presenza dei nomi propri e gli eventuali epiteti a cui sono associati. In questa successione di *exempla* il posto di maggior rilievo è occupato dall'autore dell'*Eneide*, poema da cui provengono le citazioni relative alle qualità della «gioventute», considerata il culmine della vita umana. L'importanza di Virgilio è confermata dal fatto che egli è menzionato ben quattro volte nel capitolo XXVI e mentre in due occorrenze si tratta di semplici riferimenti (cfr. IV

---

[68] La fedeltà al testo latino, notata da Moore (1896), pp. 219-220, è ribadita da Paratore (1973a), p. 228: «è questo forse il caso più minuto di riferimento a un testo classico che si possa riscontrare nell'opera dantesca. Vi è contenuto tutto il brano di *Met*. VII 453 ss., naturalmente interpretato anch'esso in tono di *exemplum* di natura epica. Sembra quasi, perciò, che D. perpetui quello che è stato ritenuto uno dei caratteri fondamentali dell'epica e della storiografia romana sin dalle origini, quello cioè che a fondamento e a educazione della comunità si dovessero organizzare le patrie memorie come un tessuto di *exempla* atti a corroborare la *virtus* del cittadino. S'intende che con D. l'eticità degli *exempla* è trasportata sul piano della provvidenzialità cristiana».

[69] In particolare, i versi 508-509 sono espunti da Tarrant (2004), e tale espunzione è accolta da Kenney (2011), pp. 276-277 che li ritiene versi spuri inseriti da un interpolatore che conosceva bene il testo di Ovidio. Un tentativo di ricostruzione del passo è proposto da Luck (2005), p. 195.

XXVI 11: «lo nomato poeta»; IV XXVI 14: «lo predetto poeta»), nelle altre ci troviamo di fronte a perifrasi onorifiche che ritorneranno nella *Commedia*[70]; è il caso di «lo maggiore nostro poeta» (IV XXVI 8), di cui si avrà una chiara eco in *Par*. XV 26 («se fede merta nostra maggior musa»), e soprattutto di «questo altissimo poeta» (IV XXVI 13), espressione analoga a quella con cui Virgilio sarà salutato da Omero al suo ritorno nel Limbo (cfr. *Inf*. IV 80-81: «Onorate l'altissimo poeta: / l'ombra sua torna, ch'era dipartita»).

Sebbene in modo più modesto rispetto a quanto accade con Virgilio, anche i nomi di Stazio e Lucano sono citati nei capitoli posti sotto la loro *auctoritas* e talvolta accompagnati da epiteti: l'autore della *Tebaide* è nominato tre volte (come tre sono le virtù dell'adolescenza: stupore, pudore e verecundia), e nel primo caso è ricordato come «Stazio, lo dolce poeta» (IV XXV 6)[71]. Lucano, invece, viene menzionato un'unica volta, ma il suo nome è comunque messo in rilievo (cfr. IV XXVIII 13: «quello grande poeta Lucano»). A prima vista, dunque, il poeta latino a cui è riservato il ruolo di minor prestigio è proprio Ovidio, il cui nome compare due volte senza alcun epiteto. In realtà, a un'attenta valutazione dell'opera, si comprende che questo status di minorità è più apparente che reale.

Nel *Convivio*, infatti, Ovidio viene citato complessivamente otto volte, e si fa ricorso a vari episodi delle *Metamorfosi* per rendere più chiara ai lettori la materia trattata; il caso più celebre è costituito dal mito di Orfeo[72], evocato relativamente alla descrizione dei quattro sensi della scrittura per spiegare il procedimento allegorico tipico dei poeti[73], «quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna» (cfr. *Conv*. II I 4). Il carattere prodigioso della cetra di Orfeo, che riesce a rendere mansuete le fiere e ad attirare a sé alberi e pietre, è il termine di paragone a cui viene equiparata la voce

---

[70] Cfr. Barolini (1993), pp. 157-158.

[71] Si tratta di una reminiscenza di Giovenale, *Sat*. VII 82-86: *curritur ad vocem iucundam et carmen amicae / Thebaidos, laetam cum fecit Statius urbem / promisitque diem: tanta dulcedine captos / adficit ille animos tantaque libidine volgi / auditur*, riconosciuta già da Moore (1896), pp. 256-257. Riguardo all'influsso di Giovenale sui giudizi danteschi relativi a Stazio, cfr. Paratore (1973a), pp. 419-425, che mette in relazione la citazione del *Convivio* con *Purg*. XXI 88: «Tanto fu dolce mio vocale spirto»; Ronconi (1965), pp. 568-569.

[72] Tra i principali contributi sull'argomento si veda almeno, oltre alla voce *Orfeo* di Padoan (1973), Barański (1999) che, a partire dai passi in cui Orfeo è nominato (*Conv*. II I 2-4; *Inf*. IV 140-141), illustra la conoscenza dantesca di questo mito in rapporto alle fonti classiche e medievali.

[73] Sui precedenti antichi e medievali della definizione dantesca di 'allegoria dei poeti', cfr. Pépin (1970), pp. 65-69; D'Andrea (1987); sullo sviluppo di questo concetto e del quadruplice schema esegetico scritturale tra il secondo libro del *Convivio* e l'*Epistola a Cangrande*, cfr. Pépin (1999). Sull'origine dei quattro sensi delle scritture si legga anche Fenzi (2002), che individua la mescolanza di due tradizioni diverse: per il senso letterale e l'allegorico, Dante si baserebbe sull'esegesi profana, fondata sul concetto di *integumentum*, mentre per il morale e l'anagogico ricorrerebbe all'esegesi biblica; questa tesi è già presente nel contributo di D'Andrea (1987), che parla della «contaminazione di due modelli esegetici eterogenei».

dell'uomo saggio, che addolcisce gli animi malvagi e fa agire secondo il suo volere gli uomini privi di ragione e di sensibilità.

La centralità di Ovidio è poi ribadita concretamente nella trattazione delle quattro età dell'uomo; se è vero, da un lato, che non gli vengono attribuiti epiteti onorifici, è indubbio, però, che gli spetta la funzione di *auctoritas* relativa alla fase della piena maturità umana. Proprio la «gioventute» e la «senettute» possono essere identificate come le età di maggiore importanza della vita, in quanto corrispondono alla formazione dell'individuo e alla sua capacità autonoma di azione; non a caso, esse sono messe in rapporto, rispettivamente, con Virgilio e Ovidio[74], il cui ruolo di preminenza è rafforzato dal fatto che essi occupano, anche fisicamente, la posizione centrale di questo canone pedagogico che inizia con Stazio e termina con Lucano, poeti latini di minore rilievo a cui sono associate l'adolescenza e la vecchiaia, fasi più marginali dell'esistenza umana[75].

Se nel *De vulgari eloquentia* Ovidio forma una gerarchia stilistica con Virgilio, Stazio e Lucano, nell'ultimo trattato del *Convivio* acquista rilievo per il valore etico dei principi enunciati nelle sue opere. Tale quartetto si conferma un nucleo costante e denota una continuità ideologica nel sistema dantesco degli *auctores*.

«Ovidio è 'l terzo»

Questo *excursus*, iniziato con *Vita Nuova* XXV 9, non può che concludersi con un passo in cui ricompaiono, a distanza di anni, gli stessi poeti del libello[76]. Il viaggio di Dante nell'aldilà è infatti segnato dall'incontro con le massime autorità della poesia antica (Omero, Orazio, Ovidio e Lucano), che lo accolgono nel Limbo con onore, legittimando così la sua missione poetica (*Inf*. IV 85-93):

> *Lo buon maestro cominciò a dire:*
> *"Mira colui con quella spada in mano,*

---

[74] Si tenga presente che la stessa coppia di autori classici era già stata evocata in precedenza (*Conv*. II v 14-15), quando Dante aveva spiegato l'organizzazione delle gerarchie angeliche che presiedono ai cieli mobili. I Troni, che contemplano lo Spirito Santo che è puro amore, sovrintendono al terzo cielo, quello di Venere, secondo un movimento pieno d'amore che si riflette poi sulle naturali disposizioni amorose degli uomini. Questo stretto legame tra Venere e Amore è illustrato con due citazioni tratte da Virgilio e Ovidio (cfr. Verg. *Aen*. I 664; Ov. *Met*. V 365): «E perché li antichi s'accorsero che quello cielo era qua giù cagione d'amore, dissero Amore essere figlio di Venere, sì come testimonia Vergilio nel primo de lo Eneida, ove dice Venere ad Amore: 'Figlio, vertù mia, figlio del sommo padre, che li dardi di Tifeo non curi'; e Ovidio, nel quinto di Metamorphoseos, quando dice che Venere disse ad Amore: 'Figlio, armi mie, potenzia mia'».

[75] Cfr. Picone (1993), p. 18.

[76] Sull'espressione «bella scola» con cui questi *auctores* sono definiti, cfr. Chiavacci Leonardi (1991), p. 119: «è il piccolo gruppo dei poeti, che sono la compagnia, la *famiglia* di Omero, come saranno i filosofi intorno ad Aristotele (v. 132). In queste tre parole si riversa l'affetto e l'ammirazione di lunghi anni della vita di Dante: quella *bella scola* sono i suoi prediletti maestri, che qui gli appaiono tutti riuniti – da lui riuniti –, e le sue parole esprimono la trepidazione di quella vista». Sull'incontro di Dante con questi poeti, si veda anche Iannucci (1993), pp. 19-37.

che vien dinanzi ai tre sì come sire:

quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene".

Nel gruppo del «nobile castello» è palese l'assenza di Stazio, il «poeta regulatus» ricordato negli altri canoni. Tale mancanza sarà compensata dalla sua apparizione nella quinta cornice purgatoriale (avari e prodighi) nelle vesti di peccatore che ha appena terminato il processo di espiazione (cfr. *Purg*. XXI-XXII). Qui egli è protagonista di un importante dialogo con Virgilio; in risposta a una domanda di Stazio, il poeta mantovano rammenta i nomi di altri autori latini situati nel Limbo, «primo cinghio del carcere cieco» (cfr. *Purg*. XXII 103), insieme a greci illustri come Euripide, Antifonte, Simonide, Agatone e a personaggi della *Tebaide* come Antigone, Deifile, Argia, Ismene (cfr. *Purg*. XXII 94-114).

Se si confrontano i due passi, ci si rende conto della presenza di un *unicum* nel sistema dantesco degli *auctores*: la struttura del canone, altrove unitaria, può essere definita qui composita nella misura in cui la seconda sequenza costituisce una continuazione della prima[77] e deve essere letta come un tutt'uno con essa[78]. Accomunati dalla figura di Omero, che in un caso compare fisicamente, nell'altro è evocato da una perifrasi (cfr. *Purg*. XXII 101-102: «quel Greco / che le Muse lattar più ch'altri mai»), i due canoni si distinguono perché incentrati rispettivamente sul genere tragico e su quello comico: mentre gli autori del primo hanno operato prevalentemente in ambito epico, quelli del secondo afferiscono alla produzione comica (Terenzio, Cecilio, Plauto) e satirica (Varrone, Persio).

Il nome di Ovidio, filo conduttore della presente analisi, si incontra soltanto tra gli «spiriti magni». A tale riguardo, oltre al già menzionato passo della *Vita Nuova*,

---

[77] L'accostamento dei due passi costituisce dunque un perfetto esempio di 'episodio parallelo', in accordo con la teoria di Iannucci (1981), che parte dal presupposto della *Commedia* come poesia 'critica', ripiegata continuamente sul suo significato. Al fine di interpretare correttamente il significato di un testo, è necessario adottare un procedimento tipico dell'esegesi biblica, cioè la tecnica della 'testimonianza' o, appunto, del 'passo parallelo'. Particolarmente degno di rilievo è l'accostamento dei due episodi aventi come protagonisti Guido e Buonconte da Montefeltro (cfr. *Inf*. XXVII e *Purg*. V); come avviene per i canoni poetici, pure qui il secondo episodio completa il primo, e si individuano alcuni motivi comuni, come il mistero impenetrabile della grazia divina, i limiti del giudizio umano e, soprattutto, la necessità di un pentimento sincero per ottenere la salvezza. Un brano del poema può essere utile anche per chiarirne uno delle opere minori o viceversa; ne è un esempio il ritratto di Guido proposto nel *Convivio* (IV XXVIII 8), che si aggiunge alla rappresentazione di lui e Buonconte nella *Commedia* (cfr. Iannucci 1981, pp. 312-315).

[78] Cfr. Mercuri (2000), pp. 182-184.

si può considerare come termine di paragone il canone di autori tragici di *DVE* II VI 7; dei quattro poeti ivi citati, tre ritornano nella *Commedia*: si tratta di Virgilio, Ovidio e Lucano che costituiscono, non a caso, il nucleo fisso di *auctores* del sistema dantesco[79]. Nel Limbo, al posto di Stazio, compare Orazio, il cui nome può essere letto come una sorta di *trait d'union* fra questo passo e il canone del *Purgatorio*; l'Orazio qui ricordato, infatti, è il poeta dei *Sermones*, non quello dell'*Ars poetica* evocato nella *Vita Nuova*, ed è l'epiteto «satiro» a creare un collegamento con la sequenza di autori comico-satirici nominati da Virgilio.

Se si considera la presenza oraziana una tessera a parte, dotata di una particolare funzione strutturale, risulta evidente una linea evolutiva dell'epica, dalle origini greche al suo sviluppo a Roma, dove questo genere troverà la sua piena attuazione. Tale percorso, iniziato con Omero e proseguito con Virgilio, Ovidio e Lucano, si completerà idealmente con Stazio[80], la cui *conversio* al cristianesimo ha mostrato agli altri autori classici la via che conduce a Dio; egli è quindi l'unico a poter raggiungere l'Eden insieme a Dante[81]. L'ordine in cui i poeti sono citati nel canto IV dell'*Inferno* appare determinato da un criterio prevalentemente cronologico[82], secondo il quale Ovidio è menzionato come terzo prima di Lucano, in quanto snodo fra la tarda età augustea e l'inizio di quella imperiale[83].

---

[79] Già Renucci (1954), p. 329 notava come fino al 1305 circa il canone dantesco si articola su quattro poeti di cui tre soli (Virgilio, Ovidio, Lucano) restano immutabili; Orazio, unito ai tre nella *Vita Nuova* e nella *Commedia*, è detronizzato da Stazio nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia*.

[80] Non a caso, Curtius (1992), p. 26 associa idealmente Stazio agli «spiriti magni»: «I sei poeti (compreso Stazio) vengono accomunati in un sodalizio ideale (la 'bella scuola'), la cui autorità non conosce tempo ed i cui membri hanno tutti lo stesso rango; Omero è solo *primus inter pares*. I sei autori sono scelti fra quelli dell'antico Parnaso; il loro raggruppamento in una 'scuola' rispecchia la concezione che il Medio Evo aveva dell'Antichità. […] L'incontro di Dante con la 'bella scuola' suggella l'acquisizione dell'epica latina nel poema universale della cristianità e comprende uno spazio ideale nel quale viene lasciata aperta una nicchia per Omero».

[81] L'importanza di Stazio, primo ad aver scoperto la verità cristiana, si lega all'autoaffermazione di Dante poeta cristiano e al suo implicito superamento dei classici, rimasti legati alla fede pagana; cfr. Baroncini (2002), p. 158: «Nel Limbo si assiste dunque all'incontro metaletterario con i poeti antichi, da leggere come una vera e propria dichiarazione di poetica, poiché nel momento in cui Dante viene incluso tra le *auctoritates* ne denuncia i limiti, inaugurando in questo modo l'opera di compimento di una verità parziale».

[82] Cfr. Malcovati (1947), pp. 118-120; Paratore (1965), pp. 166-167.

[83] Piuttosto riduttiva mi sembra l'opinione di Renucci (1954), p. 330, in parte ripresa da Barolini (1993), p. 158, secondo cui Ovidio e Lucano (nominati per ultimi) sono circondati da minor rispetto degli altri, ritenuti *maximi*, e sono due poeti con cui Dante non teme di confrontarsi, attribuendo maggior importanza ai loro temi che al loro genio. Al contrario, il fatto che essi compaiano in tutti i canoni danteschi e che siano gli autori classici con cui viene instaurata una forma di 'dialogo a distanza' li pone a mio avviso in una condizione di privilegio, analoga per certi versi a quella di Stazio unico *auctor* cristiano, protagonista di un intero episodio della seconda cantica; cfr. Paratore (1968), pp. 38-39: «Ma l'aver isolato in un posto di preminenza Ovidio e Lucano (insieme con Omero, ormai pacifico termine di confronto per l'alta poesia – 'quelli è Omero poeta sovrano' –, e Orazio, assiduamente studiato anche da Dante per i *Sermones* e l'*Ars poetica*), facendo ch'essi

L'*auctoritas* di Ovidio e Lucano concerne, rispettivamente, l'ambito mitico e quello storico: le *Metamorfosi* rappresentano il più ampio repertorio mitologico a cui attingere, mentre la *Pharsalia* detiene valore di verità, essendo un poema che tratta fatti realmente accaduti: le trasformazioni politico-sociali avvenute a Roma nel passaggio dalla repubblica al principato. Nel pensiero medievale, dunque, Lucano non è tanto *poeta*, quanto piuttosto *historicus*[84], secondo la nota definizione di Gerberto di Aurillac, che opera una ripartizione degli autori classici assegnandoli al genere tragico (Virgilio, Stazio), comico (Terenzio), satirico (Giovenale, Persio, Orazio) e storiografico (Lucano)[85]. Le opere epiche ed elegiache di Ovidio rientrano invece nell'ambito della *fictio*, della narrazione poetica[86].

Come nel quarto trattato del *Convivio*, in cui Dante nomina alcuni autori classici per proporre la forma più alta di teorizzazione di determinate virtù morali, anche nella *Commedia* Ovidio, insieme a Lucano, sembra occupare una posizione minoritaria dato che viene citato senza alcun epiteto, a differenza di Omero, Orazio e, implicitamente, dello stesso Virgilio; inoltre, mentre a ognuno degli altri poeti è dedicato un verso intero, i nomi di Ovidio e Lucano sono inseriti entrambi nello stesso. Tale situazione riflette la particolare relazione fra Dante e questa coppia di *auctores*; se Omero e Virgilio appaiono autorità assolute, Ovidio e Lucano sono i poeti classici con cui egli sceglie di misurarsi costantemente, stabilendo sin dall'inizio della *Commedia* un autentico rapporto di *aemulatio*.

A questo riguardo, il poema offre una gamma quanto mai ampia di esempi, a cominciare dal famoso episodio ambientato nella bolgia dei ladri a cui si è fatto riferimento in precedenza (cfr. *Inf*. XXV 94-102). In quel caso, la rivendicazione dantesca di una superiore capacità poetica era motivata dalla veridicità e dalla sacralità della materia narrata[87], aspetti che distinguono la *Commedia* dai poemi epico-mitologici degli autori latini, che erano basati su una narrazione non vera,

---

accolgano Virgilio e lo stesso Dante alle soglie del nobile castello, e l'aver poi dedicato a Stazio un intero episodio del *Purgatorio* dimostrano come nella sua cultura di lettere latine Dante riserbasse a quei tre poeti un posto di prim'ordine subito dopo Virgilio».

[84] La definizione di Lucano come *historicus* è presente già nei primi esegeti del poema dantesco, e questa sua distanza dalla poesia propriamente detta sarebbe il motivo per cui compare come ultimo nel canone del Limbo; cfr. Guido da Pisa (1327-28[?]) a *Inf*. IV 90; Codice cassinese (1350-75[?]) a *Inf*. IV 90; Benvenuto da Imola (1375-80) a *Inf*. IV 90; Francesco da Buti (1385-95) a *Inf*. IV 85-96; Anonimo Fiorentino (1400[?]) a *Inf*. IV 90; Guiniforto delli Bargigi (1440) a *Inf*. IV 85-93. I commenti della *Commedia* si citano dal sito *Darthmouth Dante Project*.

[85] Cfr. Alessio-Villa (1984), pp. 18-21.

[86] Cfr. Jacopo della Lana (1324-28) a *Inf*. IV 89-90; Guido da Pisa (1327-28[?]) a *Inf*. IV 90; Ottimo Commento (1333) a *Inf*. 89-90; Anonimo Selmiano (1337[?]) a *Inf*. IV 90-94; Benvenuto da Imola (1375-80) a *Inf*. IV 90; Francesco da Buti (1385-95) a *Inf*. IV 85-96; Guiniforto delli Bargigi (1440) a *Inf*. IV 85-93.

[87] Cfr. Paratore (1968), p. 272 e Pasquini (2012), p. 309.

ma «fictiva»[88]. Da questi presupposti scaturiva l'orgogliosa consapevolezza con cui Dante affermava il suo valore rispetto ai classici: mentre Lucano e Ovidio avevano raffigurato le loro trasformazioni «non sic perfecte»[89], la *Commedia* giunge a un grado di virtuosismo tanto elevato da essere sconosciuto persino al poeta di Sulmona, l'«optimus magister trasformationum», per riprendere una bella definizione di Benvenuto da Imola[90]. Tale consapevolezza è appunto percepita e messa in luce già dai primi esegeti del poema, per esempio da Jacopo della Lana, che glossa così il testo dantesco: «Or dice l'autore continuando il suo poema: io faccio tali trasmutazioni in questo canto, e sì diverse e nuove, ch'io non ho invidia nè a Lucano, nè a Ovidio, che s'el fe' mutare Cadmo in serpe, com'è detto, e Aretusa in fontana, le mie trasmutazioni sono più nuove e maestrevoli. E poi nel dittato mostra il perchè di tanta ammirazione»[91].

Se poi si concentra l'attenzione sulle altre due cantiche, in particolare sul *Paradiso*, si individua un cospicuo numero di citazioni classiche, specialmente ovidiane; in questa sede non è ovviamente possibile offrire una casistica completa, pertanto mi limito a ricordare qualche esempio, utile a illustrare una peculiare modalità di ripresa e superamento, rimandando ad altri lavori per ulteriori informazioni[92]. I primi due canti del *Paradiso* sono caratterizzati dal richiamo a quattro miti ovidiani di grande rilievo: la sfida musicale di Apollo e Marsia[93] (cfr. *Par*. I 19-21), la trasformazione in alloro della ninfa Dafne, amata da Apollo[94] (cfr. *Par*. I 13-15; 22-33), quella in dio marino di Glauco, pescatore della Beozia, per effetto di un'erba magica[95] (cfr. *Par*. I 64-72) e il viaggio di Giasone sulla nave Argo alla conquista del vello d'oro[96] (cfr. *Par*. II 1-18). Di particolare interesse è il recupero delle *fabulae* pagane di Marsia e Glauco. Nel primo caso, Dante si augura di ricevere una forza ispiratrice pari all'energia con cui Apollo sconfisse nella gara musicale il satiro Marsia e lo scorticò per punirlo della sua arroganza; allo stesso tempo, egli condanna severamente il peccato di superbia incarnato dal satiro, contrapponendovi implicitamente la sua *humilitas*. Nel secondo, invece, Dante ricorre alla *deificatio* di Glauco per rappresentare qualcosa di impossibile da

---

[88] Cfr. Ottimo Commento (1338) a *Inf*. XXV 97-99; così anche Jacopo Alighieri (1322) a *Inf*. XXV 94-99; Francesco da Buti (1385-95) a *Inf*. XXV 94-102; Anonimo Fiorentino (1400) a *Inf*. XXV 97-99.

[89] Cfr. Graziolo Bambaglioli (1324) a *Inf*. XXV 94-95.

[90] Cfr. Benvenuto da Imola (1375-80) a *Inf*. XXV 97-99.

[91] Cfr. Jacopo della Lana (1324-28) a *Inf*. XXV 97-99.

[92] Oltre ai saggi citati all'inizio del contributo, cfr. Ledda (2008); Rigo (1994). Sul rapporto fra Dante e i classici, in particolare Ovidio, sono poi essenziali i saggi di Michelangelo Picone, ora agevolmente consultabili nella raccolta curata da Antonio Lanza, cfr. Picone (2017), pp. 149-340.

[93] Cfr. Ov. *Met*. VI 382-400; *Fast*. VI 693-710.

[94] Cfr. Ov. *Met*. I 452-567.

[95] Cfr. Ov. *Met*. XIII 898-968; XIV 1-74.

[96] Cfr. Ov. *Met*. VI 719-721; VII 1-158.

rendere a parole: l'atto del «trasumanar», cioè il superamento della condizione umana vissuto dal pellegrino per effetto della grazia.

Nell'ultima cantica dell'opera il ricorso a immagini di grande potenza evocativa è quanto mai necessario per trasmettere ai lettori il messaggio dottrinale e spiegarne i significati simbolici. La citazione di un episodio mitico assume qui valore di *exemplum*: consapevole di dover descrivere qualcosa di difficilmente accessibile alla conoscenza umana, il poeta ricorre a miti sicuramente noti alla maggior parte dei lettori per avvicinare l'esperienza vissuta alla loro capacità di comprensione. Anche in questo caso si attua, tuttavia, una forma di superamento, evidente soprattutto nella vicenda di Glauco; Dante, infatti, si ispira a questa *fabula*, ma al tempo stesso la rifunzionalizza, dato che, come osserva giustamente Giuseppe Ledda, la sua trasformazione non avviene grazie all'ausilio di un'erba magica, bensì «attraverso lo sguardo di Beatrice, in cui si riflette la luce divina e attraverso cui la grazia scende sull'uomo»[97]. Nel *Paradiso* il pellegrino accede da vivo al regno di Dio soltanto in virtù dell'intervento della grazia divina e, naturalmente, della benevola intercessione di Beatrice, che rappresenta la Teologia[98]; numerosi commentatori della *Commedia* hanno dunque interpretato in una prospettiva religiosa l'esempio di Glauco, vedendo nella sua erba magica un'immagine della Scrittura e della sapienza teologica, senza le quali Dante non avrebbe mai potuto innalzarsi alla contemplazione divina[99].

Pur nella loro esiguità, questi esempi rivelano che, nella *Commedia*, la presenza di Ovidio è costante e crescente al tempo stesso: nel Limbo egli viene menzionato come terzo dopo Omero «poeta sovrano» e Orazio «satiro», e nell'ultima cantica il recupero dei miti tratti dalle *Metamorfosi* si accentua progressivamente. Tali episodi, talvolta legati alla presenza di riferimenti dotti (prevalentemente di tipo astronomico e geografico), sono frequentemente ripresi e rielaborati in una prospettiva figurale (come accade nel caso di Marsia e Glauco), al fine di illustrare l'esperienza di Dante personaggio o l'impresa di Dante poeta.

In virtù di questo processo di imitazione e superamento, Ovidio (insieme a Lucano) appare un termine di confronto imprescindibile[100], il rappresentante di una memoria culturale che Dante riscrive di continuo, conferendo talvolta a questa

---

[97] Cfr. Ledda (2008). Sulla ripresa del mito di Glauco, si veda anche Guthmüller (2007).

[98] Cfr. il commento di Francesco da Buti (1385-95) a *Par*. I 64-72.

[99] È il caso di Benvenuto da Imola (1375-80), Giovanni da Serravalle (1416-17), Alessandro Vellutello (1544) e Benedetto Varchi (1545).

[100] Si tenga presente che proprio su un verso ovidiano è modellata la famosissima espressione con cui Dante si include nel gruppo di poeti illustri del Limbo (cfr. *Inf*. IV 102: «sì ch'io fui sesto tra cotanto senno»); mi riferisco a quel passo della sua 'autobiografia poetica' con cui Ovidio si pone come quarto tra gli elegiaci dopo Gallo, Tibullo e Properzio (cfr. Ov. *trist*. IV 10 54: *quartus ab his serie temporis ipse fui*). Tale ripresa conferma l'importanza dell'opera ovidiana ed esprime al tempo stesso un profondo senso di continuità intellettuale, una sorta di ponte tra il mondo antico e il nuovo mondo medievale dei tempi di Dante (cfr. Chiavacci Leonardi 1991, p. 120).

riscrittura il carattere di un'autentica sfida; comprendere il significato di tale sfida è fondamentale per spiegare la presenza di tessere ovidiane nella *Commedia* e il ruolo che esse rivestono nella tradizione letteraria del Medioevo.

Ilaria Ottria
Scuola Normale Superiore di Pisa
ilaria.ottria@sns.it

Riferimenti bibliografici

Alessio-Villa (1984)
Gian Carlo Alessio e Claudia Villa, *Per Inferno I, 67-87* in Rino Avesani et al. (a cura di), *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 1-21

Allegretti-Ciccuto (2017)
Paola Allegretti e Marcello Ciccuto (a cura di), *I classici di Dante*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2017

Barański (1999)
Zygmunt G. Barański, *Notes on Dante and the Myth of Orphaeus* in Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli (a cura di), *Dante. Mito e poesia, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, Firenze, F. Cesati, 1999, pp. 133-154

Barbi (1960)
Dante Alighieri, *Vita Nuova*, in *Le Opere di Dante*, a cura di Michele Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960

Barolini (1993)
Teodolinda Barolini, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993

Baroncini (2002)
Daniela Baroncini, *Citazione e memoria classica in Dante* in «Leitmotiv», 2 (2002), pp. 153-164

Belloni (1902)
Annibale Belloni, *Dante e Lucano* in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 40 (1902), pp. 120-139

Bernhardt (1986)
Ursula Bernhardt, *Die Funktion der Kataloge in Ovids Exilpoesie*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms-Weidmann, 1986

Brambilla Ageno (1995)
Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1995

Brink (1971)
Charles O. Brink, *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971

Carrai (2012)
Stefano Carrai, *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012

Chiavacci Leonardi (1991)
Dante Alighieri, *La Commedia, volume 1: Inferno*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1991

Curtius (1992)
Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992

Davisson (1996)
Mary H. T. Davisson, *The Search for an "alter orbis" in Ovid's "Remedia Amoris"* in «*Phoenix*», 50 3/4 (1996), pp. 240-261

D'Andrea (1987)
Antonio D'Andrea, *L'«allegoria dei poeti». Nota a «Convivio» II 1* in Michelangelo Picone (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo, 1987, pp. 71-78

De Angelis (1993)
Violetta De Angelis, *"...e l'ultimo Lucano"*, in Amilcare A. Iannucci (a cura di), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 145-203

Del Corno (2011[7])
Dario Del Corno (a cura di), *Aristofane. Le Rane*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 2011[7]

De Robertis (1980)
Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980

D'Ovidio (1901)
Francesco D'Ovidio, *Studi sulla «Divina Commedia»*, Milano-Palermo, Sandron, 1901

Fenzi (2002)
Enrico Fenzi, *L'esperienza di sé come esperienza dell'allegoria: a proposito di Dante, «Convivio» II i 2* in «Studi Danteschi», 67 (2002), pp. 161-200

Fioravanti (2013)
Gianfranco Fioravanti, *La prima trattazione 'sottile' della nobiltà: Convivio, trattato quarto* in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 1 (2013), pp. 97-104

Floriani (1972)
Piero Floriani, *Mutare e trasmutare. Alcune osservazioni sul canto XXV dell'«Inferno»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 149 (1972), pp. 324-332

Fornaro (1994)
Pierpaolo Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1994

Grilli (1991)
Alberto Grilli, *L'uso della storia letteraria nelle elegie d'Ovidio* in Giuseppe Papponetti (a cura di), *Ovidio, poeta della memoria. Atti del Convegno internazionale di studi, Sulmona 19-21 ottobre 1989*, Roma, Herder Editrice, 1991, pp. 61-74

Guthmüller (1997)
Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997

Guthmüller (2007)
Bodo Guthmüller, «*Trasumanar significar per verba / non si poria*». *Sul I canto del Paradiso* in «L'Alighieri», n.s. 29 (2007), pp. 107-120

Hübner (2010-2011)
Wolfgang Hübner, *Imitazione e emulazione: l'epicedio di Ovidio per Tibullo (am. III 9)* in «Incontri triestini di filologia classica», 10 (2010-2011), pp. 171-197

Iannucci (1981)
Amilcare A. Iannucci, *Autoesegesi dantesca: la tecnica dell'"episodio parallelo" ("Inferno" XV-"Purgatorio" XI)* in «Lettere Italiane», 33/3 (1981), pp. 305-328

Iannucci (1993)
Amilcare A. Iannucci (a cura di), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo, 1993

Kenney (2011)
Ovidio, *Metamorfosi*. Volume IV. Libri VII-IX, edited by Edward J. Kenney, traduzione di Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 2011

Ledda (2008)
Giuseppe Ledda, *Dante e le metamorfosi della visione*, in «Griseldaonline», 2008 (tema n. 8: *Metamorfosi*)

Leo (1951)
Ulrich Leo, *The Unfinished Convivio and Dante's Rereading of the Aeneid* in «Mediaeval Studies», 13 (1951), pp. 41-64

Livraghi (2017)
Leyla M. G. Livraghi, *Esemplarità del mito e agòne con gli antichi in Inferno XXIV-XXV*, in Paola Allegretti e Marcello Ciccuto (a cura di), *I classici di Dante*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 59-90

Luck (2005)
Georg Luck, *Naugerius' notes on Ovid's Metamorphoses* in «Exemplaria classica», 9 (2005), pp. 155-224

Malato (2018)
Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2018

Malcovati (1947)
Enrica Malcovati, *Lucano*, Brescia, La Scuola, 1947

Mattalia (1962)
Daniele Mattalia, *Il canto XXV dell'Inferno*, Lectura Dantis Scaligera, Firenze, Le Monnier, 1962

Medeossi (1989)
Lucia Medeossi, *Dante e Lucano* in «Sileno» 15 (1989), pp. 219-233

Mengaldo (1976)
Pier Vincenzo Mengaldo, voce *stili* (*dottrina degli stili*) in *ED* 5 (1976), pp. 435-438

Mengaldo (1978)
Pier Vincenzo Mengaldo, *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978

Mengaldo (1979)
Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in *Opere minori*, volume II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979

Mercuri (2000)
Roberto Mercuri, *Il canone della letteratura italiana* in «Critica del testo», 3/1 (2000), pp. 177-213

Momigliano (1916)
Attilio Momigliano, *Il significato e le fonti del canto XXV dell'Inferno* in «Giornale storico della letteratura italiana», 68 (1916), pp. 43-81

Moore (1896)
Edward Moore, *Studies in Dante. First Series: Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford, Clarendon Press, 1896

Morelli (1910)
Camillo Morelli, *L'elegia di Ovidio in morte di Tibullo (Amores III 9)* in «Atene e Roma», 13 (1910), pp. 359-365

Nardi (1949²)
Bruno Nardi, *La filosofia dell'amore* in Id., *Dante e la cultura medievale*, Bari, G. Laterza & Figli, 1949², pp. 1-92

Padoan (1973)
Giorgio Padoan, voce *Orfeo* in *ED* 4 (1973), pp. 419-425

Pagliaro (1965)
Antonino Pagliaro, *La settima zavorra* in «L'Alighieri», 6 (1965), pp. 3-26

Paratore (1965)
Ettore Paratore, *Antico e nuovo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1965

Paratore (1968)
Ettore Paratore, *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni, 1968

Paratore (1971)
Ettore Paratore, voce *Lucano*, in *ED* 3 (1971), pp. 697-702

Paratore (1973)

Ettore Paratore, voce *Ovidio* in *ED* 4 (1973), pp. 225-236

Paratore (1973a)
Ettore Paratore, *Nuovi saggi danteschi*, Roma, Signorelli, 1973.

Paratore (1976)
Ettore Paratore, voce *Stazi*o in *ED* 5 (1976), pp. 419-425

Pasquini (2012)
Laura Pasquini, *Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio (Inf. XXV, 97): le metamorfosi dantesche tra fonte letteraria e tradizione figurativa*, in Isabella Colpo e Francesca Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011)*, Padova, Padova University Press, 2012, pp. 307-317

Pastore Stocchi (1971)
Manlio Pastore Stocchi, voce *Marzia* in *ED* 3 (1971), p. 850

Pazzaglia (1967)
Mario Pazzaglia, *Il verso e l'arte della canzone nel «De vulgari eloquentia»*, Firenze, La Nuova Italia, 1967

Pépin (1970)
Jean Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal-Paris, J. Vrin, 1970

Pépin (1999)
Jean Pépin, *La théorie dantesque de l'allégorie entre le «Convivio» et la «Lettera a Cangrande»* in Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli (a cura di), *Dante: mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, Firenze, F. Cesati, 1999, pp. 51-64

Petrocchi (1994)
Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994

Picone (1987)
Michelangelo Picone, *La Vita Nuova fra autobiografia e tipologia* in Id. (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo, 1987, pp. 59-69

Picone (1993)
Michelangelo Picone, *Dante e il canone degli «auctores»* in «Rassegna europea di

letteratura italiana», 1 (1993), pp. 9-26

Picone (1999)
Michelangelo Picone, *Dante e i miti* in Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli (a cura di), *Dante. Mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, Firenze, F. Cesati, 1999, pp. 21-32

Picone (2008)
Michelangelo Picone, *Gli ipotesti classici (Virgilio e Ovidio)* in «Letture classensi» 37 (2008), pp. 63-81

Picone (2017)
Michelangelo Picone, *Studi danteschi*, a cura di Antonio Lanza, Ravenna, Longo, 2017

Pirovano-Grimaldi-Malato (2015)
Dante Alighieri, *Vita nuova - Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato (2 tomi: I. *Vita nuova; Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*; II. *Le Rime della maturità e dell'esilio*), Roma, Salerno Editrice, 2015

Rajna (1960)
Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, in *Le Opere di Dante*, a cura di Pio Rajna, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960

Renucci (1954)
Paul Renucci, *Dante disciple et juge du monde Gréco-Latin*, Paris, Les Belles Lettres, 1954

Ricci (1965)
Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1965

Rigo (1994)
Paola Rigo, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994

Ronconi (1964)
Alessandro Ronconi, *Per Dante interprete dei poeti latini* in «Studi danteschi», 41 (1964), pp. 5-44

Ronconi (1965)

Alessandro Ronconi, *L'incontro di Stazio e Virgilio* in «Cultura e scuola», 4 (1965), pp. 566-571

Russo (1966)
Vittorio Russo, *La pena dei ladri*, in *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 129-146

Sanguineti (1961)
Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961

Sannicandro (2007)
Lisa Sannicandro, *Per uno studio sulle donne della Pharsalia: Marcia Catonis*, in «Museum Helveticum», 64 (2007), pp. 83-99

Simonelli (1970)
Maria Simonelli, voce *Convivio* in *ED* 2 (1970), pp. 193-204

Singleton (1968)
Charles S. Singleton, *Saggio sulla Vita Nuova*, Bologna, Il Mulino, 1968

Tarrant (2002)
Richard J. Tarrant, *Ovid and ancient literary history* in Philip Hardie (edited by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 13-33

Tarrant (2004)
P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*, edited by Richard J. Tarrant, Oxford, University Press, 2004

Tavoni (2011)
Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in *Opere*, ed. diretta da Marco Santagata, volume I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2011

Tavoni (2014)
Mirko Tavoni, *Convivio e De vulgari eloquentia: Dante esule, filosofo laico e teorico del volgare* in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 17/1 (2014), pp. 11-54

Taylor (1970)
Jennifer H. Taylor, *Amores III 9. A Farewell to Elegy* in «Latomus», 29 (1970), pp. 474-477

Ussani (1942)
Vincenzo Ussani, *Scritti di filologia e umanità*, Napoli, Ricciardi, 1942

Vasoli (1983)
Cesare Vasoli, *Dante e l'immagine enciclopedica del mondo nel «Convivio»* in *«Imago mundi». La conoscenza scientifica nel pensiero bassomedievale*, Todi, Accademia Tudertina, 1983, pp. 35-73

Vasoli (1994)
Cesare Vasoli, *Il «Convivio» di Dante e l'enciclopedismo medievale* in Michelangelo Picone (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 363-381

Vasoli (1999)
Cesare Vasoli, *Dante maestro della nuova 'nobilità'* in *Dante e la cultura del suo tempo: Dante e le culture dei confini. Atti del Convegno internazionale di studi danteschi (Gorizia, ottobre 1997)*, Gorizia, Società Dante Alighieri, 1999, pp. 147-162

Villa (2000)
Claudia Villa, *Il canone poetico mediolatino (e le strutture di Dante, Inf. IV e Purg. XXII)* in «Critica del testo», 3/1 (2000), pp. 155-176

The purpose of this paper is to give an overview of Dante's literary canons in which there is the name of Ovid. These canons are four and represent an essential point in Dante's works because they cover a wide range of meanings: on the one hand, Ovid is a stylistic model, for example in the work De vulgari eloquentia; on the other hand, the Metamorphoses are important for some myths, as shown by the Convivio. Both Ovid and Dante often use the literary canons in order to define their relationship with other poets. Therefore, these four canons play a fundamental role to represent Dante's recovery and revision of some Ovidian passages, in particular from the Metamorphoses and the love elegies. Moreover, this analysis is useful to understand Ovid's importance in the Middle Ages in comparison with other Latin poets, such as Virgil, Lucan and Stace.

Parole chiave: Dante; Ovidio; *auctores*; stile; canone letterario.

PAOLA PIZII, *Ovidio e la metamorfosi della Poesia ne* **L'anguilla** *di Montale*

Coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini.[1]

Pensando a come Ovidio abbia in un certo qual modo influenzato le epoche successive, tornano necessariamente in mente le parole di Calvino e prima ancora quelle dello stesso poeta:

«e ovunque su terre assoggettate si estende il potere di Roma, la gente mi leggerà e, se qualche verità è nel presentimento dei poeti, di secolo in secolo per la mia fama vivrò.»[2]

Si pensi infatti a quante opere[3] contengano riferimenti più o meno espliciti al suo corpus, alle sue esperienze biografiche o semplicemente alla sua idea di poesia, in un continuo richiamo allusivo di *imitatio/aemulatio*. Eppure, l'influsso della *Pelignae gloria gentis*[4] non si limita a ciò. La modernità delle sue opere, il suo essere «precettore d'amabil rito»[5] (espressione di pariniana memoria), ruolo sicuramente innovativo e dissacratore per l'epoca, il suo manierismo fedele al

---

[1] Calvino (2000), p. 9.

[2] Ov., *Met*., XV, vv. 887-889. Si cita qui e successivamente da Ramours (1992).

[3] La sensualità poetica dei miti ovidiani si declina a più livelli. A titolo d'esempio, nelle arti figurative si possono ricordare *Il trionfo di Galatea* (1512) di Raffaello, *Il supplizio di Marsia* (1570-1576) di Tiziano, Narciso (1597-1599) di Caravaggio, *Apollo e Dafne* (1622-1625) di Gian Lorenzo Bernini, *La metamorfosi di Narciso* (1937) di Dalì o le illustrazioni dell'Ars amatoria di Picasso; nella musica, *Dafne* (1595) musicata da Jacopo Corsi e Jacopo Peri; *la Daphne* (1938) di Strauss; le *Six metamorphoses after Ovid* (1952) di Britten; al cinema, il recente *Métamorphoses* (2014) del regista Christophe Honoré. Per uno studio più puntuale sulla musica (da Poliziano a Strauss, attraverso Monteverdi, Cavalli, Scarlatti, Bach, Händel, Pergolesi, Porpora, Dittersdorf, Haydn, Cherubini, Clementi, Berlioz, Liszt, Offenbach, Massenet, e tanti altri) si rimanda a Isotta (2018). Di recente (il 7 Ottobre 2017) Francesco Ursini, nel corso della *Giornata di Studi in ricordo di Michele Coccia*, che si è tenuto alla Sapienza di Roma, ha tenuto un intervento dal titolo *L'esilio di Ovidio nella narrativa del secondo Novecento*, nel quale ha illustrato come i romanzi *Dieu est né en exil* (1960) di Vintilă Horia, *An imaginary Life* (1978) di David Malouf, *Die letzte Welt* (1988) di Christoph Ransmayr, *Sulle rive del Mar Nero* (1992) di Luca Desiato e *Il diario di Ovidio* (1997) di Marin Mincu, siano efficaci riscritture in chiave post-moderna dell'esilio ovidiano.

[4] Ov., *Amores* III, 15, v.7. Si cita da Munari (1951).

[5] Parini, *Il Giorno (Il Mattino)*, v. 7. Si cita da Isella (1996).

motto di *ars gratia artis*, il suo voler *in nova […] mutatas dicere formas / corpora*[6], dimostrando che nulla è statico ma «tutto può trasformarsi in nuove forme»[7], lo rendono attuale. I miti delle *Metamorfosi* annullano la dimensione temporale, sono metafisici proprio perché vanno 'oltre' la φύσις, ed è proprio nel loro divenire che paradossalmente si ergono a saldo e stabile *monumentum aere perennius*[8].

> *Leggere le* Metamorfosi *oggi è una scelta necessaria, soprattutto perché quel senso generalizzato e solare di precarietà, di estraneità incombente e di inquietudine interrogativa che per la prima volta, nella sfera della cultura, abitano il mondo di Ovidio, sono ormai parte della nostra consapevolezza del mondo, della sua globale trasformabilità come pure della sua intima fragilità.*[9]

Ad esempio, come non riconoscere Narciso, così profondamente innamorato della sua *forma*, nella moda odierna del selfie[10], scatti fotografici della cui idea spesso 'ci si innamora'? Infatti, come messo in luce anche da Giuseppe Riva in un suo recente saggio[11], l'autoscatto permette al sé di essere contemporaneamente oggetto e soggetto, di divenire cioè da *persona agens a persona spectata,* in un illusorio «vedersi vivere» pirandelliano.

Cucire un nuovo abito su un antico mito, giocare con le sue molteplici μορφαί: non è anche questo 'metamorfare'? Stupire, come fecero i poeti barocchi; distruggere il testo e ricostruirne uno veloce, forse dissacrante ma sicuramente d'effetto, come invece fu proprio dei Futuristi? Ma 'metamorfare' può essere anche più semplicemente, giocare allegoricamente con i modelli, riscoprendo un Ovidio nascosto, che si palesa solo con un'attenta analisi stilistica e contenutistica. E questo si ritiene essere il caso della poesia *L'anguilla* di Montale, centrale nella concezione ideologica del poeta e contenuta nella raccolta *La bufera e altro* del 1956 (nella sezione *Silvae*).

Il presente lavoro si propone dunque di mostrare quanta «corrispondenza di amorosi sensi» ci sia con le *Metamorfosi* ovidiane e nello specifico con il mito di Apollo e Dafne[12]. Infatti, al pari del viaggio epico (dal sapore callimacheo) che il poema latino propone attraverso i più disparati miti (collegati tra loro dapprima con criterio cronologico, poi geografico, tematico, genealogico o semplicemente per analogia o contrasto), così in un certo qual modo 'epico' è il viaggio parabolico

---

[6] Ov., *Met*, I, vv. 1-2.

[7] Calvino (2000), p. 14.

[8] Hor., *Carm*, III, 30, v.1. Si cita da Colamarino (1969).

[9] Todini (2008), p. 40.

[10] Per uno studio approfondito, si rimanda a saggi quali: Bergman (2011), Di Gregorio (2017).

[11] Riva (2016).

[12] Il mito è ripreso anche da D'Annunzio in *L'oleandro* e *La pioggia nel pineto*, entrambe presenti in *Alcyone*. Come ricordato da Guglielmi, Montale ha generalmente memoria di D'Annunzio (così come anche di Pascoli), ma «li riprende piegandoli alla propria intenzione, sviluppandoli secondo una propria direzione di senso» (Guglielmi 1998, p. 375).

dell'anguilla, le cui azioni, il tempo presente stigmatizza in un *hic et nunc* perenne e imperituro, e dunque per così dire 'mitico'. Inoltre, Montale condivide con il poeta elegiaco il gusto manieristico[13] e metafisico, aspetto ben analizzato nel saggio di Campeggiani, nel quale l'autrice ricorda appunto come «nella *Bufera* l'unione tra fisico e metafisico esce definitivamente dal cardine petrarchesco per compiersi in un discorso sopraindividuale, sull'umanità»[14]. Un «classicismo paradossale»[15] è dunque quello di Montale, poeta definito da Casadei «scrittore senza classici»[16], in virtù del suo prima conoscere la tradizione (e soprattutto Dante e Petrarca) e poi distaccarsene, con un'apertura europea che sicuramente da Eliot risale fino a Donne, passando per il Simbolismo. Quando Montale dialoga con i modelli, lo fa in modo allusivo. In questo rapporto con i classici, mediatore è stato Dante, profondo conoscitore di Ovidio (non a caso posto come terzo tra gli Spiriti magni di *Inf*. IV) e dotato della straordinaria abilità 'metafisica' di rendere sensibile l'astratto, e corporeo l'immateriale.

> *Sulla nozione di 'classico' Montale si sofferma a proposito della poesia di Eliot e di un saggio da lui dedicato a Virgilio, ma lo fa solo per rimarcare la relatività di categorie come 'classicismo' e 'romanticismo' se applicate ai grandi autori del passato e del presente, suggellando il discorso con uno dei suoi paradossali aforismi […]: «I classici, senza dubbio, non sapevano di esserlo, i greci in certo senso non sapevano il greco». Proprio a partire da questa provocazione del poeta, pare legittimo chiedersi se Montale sapeva il greco, cioè, fuor di metafora, se e in che misura i cosiddetti 'classici' greci e latini abbiano trovato posto nel suo* scriptorium *e, soprattutto, se della loro lettura sia rimasta qualche eco nella sua poesia. […] Eppure, già solo a livello superficiale, non si può fare a meno di notare come alcuni titoli di liriche e di raccolte montaliane (o sezioni di esse) alludano dichiaratamente al lessico tematico della letteratura antica (*Silvae, Xenia, Satura*), e come non sporadico sia l'impiego che il poeta fa di procedimenti stilistici o di categorie ideologiche peculiari della cultura greco-romana.*[17]

Al pari di quanto fa Nuzzo, in un suo articolo[18], confrontando *I limoni* e *La casa dei doganieri*, (la prima con loci callimachei e la seconda con l'Ode I,11 di Orazio), si ritiene che possano esserci corrispondenze anche tra *L'anguilla* e *le Metamorfosi*, a partire dalla loro comune caratteristica 'metafisica'. Infatti, la «biscia del mar»[19] (come la chiama anche il poeta barocco Marino in una sua lirica) appare *figura futurorum* di una Poesia novecentesca che per sopravvivere deve cambiare forma (e dunque φύσις), andando 'oltre', con il suo procedere lento ma inarrestabile,

---

[13] Per uno studio più approfondito del rapporto tra Montale e la poesia inglese e (nello specifico) barocca, si rimanda all'ampia bibliografia trattata in nota da Campeggiani (2015), p.37.

[14] Campeggiani (2015), p. 39.

[15] Casadei (2008), p. 416.

[16] *Ibid.*, p. 413.

[17] *Ibid.*, p.163.

[18] Nuzzo (2008).

[19] Marino, *Rime marittime*, 30, v. 5. Si cita da Besomi- Marchi-Martini (1988).

continuum come il *carmen* ovidiano. A tal proposito, Gigliucci ricorda come anche Montale, al pari del pittore metafisico Carrà, «non concepiva evidentemente un percorso mitico-metafisico che non partisse dalla prosaica realtà, apparentemente così antigraziosa […] un processo di estetizzazione del quotidiano, un processo di simbolizzazione dell'insignificante»[20]. Eppure, si legge sempre in Gigliucci, «ognuna di tali minuscole occasioni empiriche si assoggettano […] a elaborazioni sublimanti, mitologizzanti, metafisiche.»[21] Il riferimento alle parole di Eliot (secondo Bonfiglioli[22] mediatore del dantismo di Montale) è dunque inevitabile: il poeta ha «il compito di trasformare materiale non poetico in poesia». Così[23], la pulce[24] di J. Donne e l'anguilla di Montale, anche se ben lontane dal nobile Albatros baudelairiano che si libra con le sue grandi ed imponenti ali nel cielo, diventano entrambe significante di un significato simbolico altro[25].

> *L'operazione fisico-metafisica di cui si è finora parlato […] infatti, permette di assumere il dato di realtà (linguisticamente resistente, irto e abrasivo come la materia stessa) nei regni possibili, ma spesso fallimentari, del metempirico. La cui eleatica compattezza si presta a incrinature non indifferenti, quando il poeta esibisce la totale mancanza di certezze.*[26]

Questa «mancanza di certezze», a cui fa riferimento Gigliucci, è ciò che ha contribuito a far sì che la Poesia si 'pieghi' (come suggerisce anche il verbo greco κλίνω, contenuto nel *senhal* di Clizia), immergendosi nei bassifondi per poi risalire «in profondo, sotto la piena avversa» (v. 5). L'anguilla diviene così l'incarnazione contemporanea dell'atteggiamento titanico della Ginestra leopardiana; è l'esito di una metensomatosi e metempsicosi di Clizia-Brandeis, il cui ruolo di *visiting angel* (dispensatrice di salvezza oltremondana) non è più sufficiente, ma, «inconsapevole Cristofora[27]» si muta in un essere immerso nel fango del male

---

[20] Gigliucci (2005), p. 17; p. 20.

[21] *Ibid*, p. 21.

[22] Bonfiglioli (1963).

[23] Sanesi (1993), p. 949.

[24] J. Donne, *The Flea* in Melchiori (1983).

[25] La prima, in virtù del sangue, succhiato al poeta e all'amata, rappresenta l'impossibile unione fisica dei due, unione precedentemente rifiutata dalla donna; la seconda testimonia come la Poesia muti 'forma' ma non funzione vitale (come accade del resto anche nei miti delle *Metamorfosi*).

[26] Gigliucci (2005), p. 28.

[27] Montale (1961): «Ma chi è costei? Certo, in origine, donna reale; ma qui e altrove, anzi dovunque, *visiting angel*, poco o punto materiale. […] E perché la visitatrice annunzia l'alba? Quale alba? Forse l'alba di un possibile riscatto, che può essere tanto la pace quanto una liberazione metafisica. In sé la visitatrice non può tornare in carne ed ossa, ha da tempo cessato di esistere come tale. Forse è morta da tempo, forse morirà altrove in quell'istante. Il suo compito di inconsapevole Cristòfora non le consente altro trionfo che non sia l'insuccesso di quaggiù: lontananza, dolore, vaghe fantomatiche riapparizioni […], quel tanto di presenza che sia per chi lo riceve un memento, un'ammonizione. La sua fisionomia è sempre corrucciata, altera, la sua

(v.29). *Membra ferunt haesisse solo*, «si dice che il corpo aderisse al suolo» (*Met*., IV, v. 266): con questo esametro, Ovidio si riferisce alla metamorfosi della ninfa Clizia in eliotropo che continua a guardare il Sole. Allo stesso modo, Montale delega alla sua Donna «l'azione di guardare in alto» data la mancanza di fiducia nel proprio Io e «semmai guardando lei, secondo un modello esplicitamente dantesco»[28]. Al pari di Clizia-girasole, anche l'anguilla montaliana resta 'legata' alla terra, «un giorno» (v.10) improvvisamente illuminata da «una luce scoccata dai castagni» (v.11). Lontano è quel cielo che precedentemente aveva permesso la discesa della donna-angelicata, un cielo che nel mito è simbolo di Apollo-Sole e che in Montale rappresenta un epicureo e salvifico distacco, dove si possono osservare correlativi oggettivi come la «nuvola» e il «falco alto levato» (*Spesso il male di vivere ho incontrato*, v. 8). Anche la metamorfosi ovidiana è metafora della speranza di una vita nuova, fedele al motto oraziano del *non omnis moriar* (Hor., *Carm*., III. 30). Da qui il senso delle parole pitagoriche nell'ultimo libro del poema epico-mitologico:

> *tutto si trasforma, nulla perisce (*omnia mutantura, nil interit*). Lo spirito vaga e da lì viene qui e da qui va lì e s'infila in qualsiasi corpo, e dagli animali passa nei corpi umani e da noi negli animali, e mai si consuma. [...] in tutto il mondo non c'è cosa che duri. Tutto scorre, e ogni fenomeno ha forme errabonde. (*Met*., XV, vv. 165-178)*

Sono versi che immancabilmente trovano riscontro in quelli di Montale, per il quale la poesia «non è mai nata» e dunque, implicitamente, non può morire.

> *La poesia non è fatta per nessuno,*
> *non per altri e nemmeno per chi la scrive. Perché nasce? Non nasce affatto e dunque non è mai nata. Sta come una pietra*
> *o un granello di sabbia. Finirà*
> *con tutto il resto. (Asor, in Diario del '71 e '72, vv. 7-12)*[29]

La virtuosistica sintassi della lirica ricalca in un certo qual modo il movimento rapido e fluido dello stile del poeta di Sulmona: come nelle *Metamorfosi* sorprende la *varietas* di generi, temi e registri linguistici, abilmente amalgamati e rivestiti con l'esametro (il metro dell'epica), così i versi metrici di Montale si snodano con un movimento a zig-zag, creando una raffigurazione plastica del *modus movendi* dell'animale. L'anafora del termine «anguilla» ai versi 1 e 15, contribuisce a dividere sintatticamente la struttura illocutiva della lirica in due parti (come ribadito anche dalla punteggiatura forte al v.14) e «rappresenta una vera e propria mappa orientativa per il lettore, che appoggiando la sua voce sulle ripetizioni può

---

stanchezza è mortale, indomabile il suo coraggio: se angelo è, mantiene tutti gli attributi terrestri, non è ancora riuscita a disincarnarsi» velocemente.

[28] Casadei (2008), p. 425.

[29] Si cita da Bettarini- Contini (1980).

seguire il filo rosso della frase tra i suoi convolvoli»[30]. Stando infatti alle parole appena citate di Bozzola, all'interno del *corpus* di Montale, le anafore svolgono una funzione fondamentale, che nel saggio *Figure anaforiche montaliane* vengono analizzate sotto vari punti di vista (metrico, sintattico e intonativo). In quest'ottica, dunque, *L'anguilla* trova forte riscontro con Accelerato[31] (poesia del 1938, contenuta nella raccolta *Le Occasioni*): in entrambe

> *sarà da rilevare […] lo scoperchiamento* in extremis *della effettiva funzione sintattica del sintagma d'apertura (che solo alla fine si è in grado di interpretare come elemento tematico […]).*[32]

Inoltre, anche in *Accelerato* si è difronte ad viaggio simbolico che sembra 'fluire' lento e rapido come in *L'anguilla*: se nel primo caso lo scorrere è relativo al Tempo «fatto di frenate, di fermate e di riavvii e di accelerazioni»[33], nella seconda lirica, è l'*iter* dell'anguilla ad essere scandita da continui movimenti di saliscendi: «risale» (v.5), «fossi che declinano» (v.13), «paradisi» (v.19), «immersi nel tuo fango» (v.29). Questo ritmo inarrestabile sembra tradurre il *modus poetandi* antinomico di Montale che, per Gariffi

> *parte dal dato effettuale, l'occasione, e attraverso una catena di analogie sale e scende insieme la scala fino a toccarne i limiti. La sua è una poesia visionaria e metafisica, che si sporge verso l'oltranza, senza pur conseguirla.*[34]

L'anguilla e il «tu» finale sono contemporaneamente 'diversi' ma identici, l'una metamorfosi dell'altra, 'sorelle'. L'una confluisce nell'altra. E ciò trova felice riscontro nella definizione che Calvino dà delle *Metamorfosi*, come

> *un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni […] sono il poema della rapidità: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza dileguare.*[35]

Inoltre, essendo i versi 1-2 e 29-30 chiastici dal punto di vista del computo (settenario-endecasillabo/ endecasillabo-settenario), ci si trova difronte ad una sorta di cornice metrica che incastona i due termini allitteranti «anguilla» e

---

[30] Bozzola (2007), p. 110.

[31] Per un'analisi approfondita della lirica *Accelerato*, si rimanda a Manzotti-Zampese (2014): nel saggio, alle pp. 224-237, la lirica viene analizzata sotto vari aspetti: titolo (par. 3.1), architettura sintattico-semantica (par. 3.2), struttura illocutiva (par. 3.3), soggetto e catena anaforica di «Fu così» (par. 3.4).

[32] Bozzola (2007), p. 110.

[33] Manzotti-Zampese (2014), p. 227.

[34] Gariffi (2014), pp.34-35.

[35] Calvino (1979), pp. VII; XII.

«sorella», così lontani eppure così vicini, in un'unica «vertiginosa interrogativa»[36]. Il punto interrogativo finale, infatti, «obbliga a leggere a ritroso l'intero componimento e getta nuova luce sulla sua mirabile struttura»[37]. Così, al pari della cornice filosofica dei libri I e XV delle *Metamorfosi*, similmente, anche la poesia di Montale presenta una costruzione tautologicamente e grammaticalmente circolare: «l'anguilla» posta in positio princeps al v.1 è non il soggetto (rappresentato dal «tu»/Clizia/Spaziani del v. 29), bensì il complemento oggetto (prolettico) del verbo «crederla» posto all'ultimo verso. Il lettore, però, ne viene a conoscenza solo seguendo l'andamento sinuoso della domanda retorica.

> *Ciò è razionale in un poeta che intende il testo come «oggetto» plasticamente definito e autonomo, che non concepisce la poesia senza «sensualità espressiva» e «musicalità», e che oppone difensivamente la chiarezza della forma al subbuglio e alla disgregazione esistenziale, la ricchezza della prima all'atono depauperarsi del soggetto nel quotidiano.* [38]

Altro tratto in comune ai due poeti, così lontani cronologicamente, eppure in parte così affini, è il piacere di stupire: per Ovidio la poesia è un lusus e in quanto tale la bravura del *poeta doctissimus* è quella di giocare con i modelli, stravolgendoli e andando oltre le convenzioni stilistiche, pur mostrando sempre un insuperabile lavoro di *doctrina* e *labor limae*. *Ars adeo latet arte sua*[39], «tanta è l'arte, che l'arte non si vede»: questo il motto. E così anche in Montale il *lusus* è di natura sia parodica che lemmatica. Ne sono esempi i giochi di parole presenti nel testo (nonché nell'ἀπροσδόκητον finale che rivela il vero soggetto della lirica): Zambon[40] riconosce nel termine «anguilla» l'anagramma di 'la lingua', mentre Luperini[41] nota che le lettere del termine «bronco» (ramo) sono contenute nell'attiguo «incarbonirsi», quasi ad indicare un reciproco bruciare e poi rinascere dai carboni ardenti, «là dove solo morde l'arsura e la desolazione». L'anguilla è infatti una «torcia» sfiammante, correlativo oggettivo della Poesia «che dice tutto/ comincia quando tutto pare incarbonirsi» (vv. 23-24).

Così, quanto detto dagli studiosi Pontiggia e Grandi a proposito di Ovidio, facilmente si può applicare anche al poeta ligure:

> *il vasto impiego delle metafore […] servono al poeta per dosare il passaggio da una realtà fisica a un'altra […]. Alla forza plastica e visiva delle descrizioni collabora anche l'ampio ventaglio delle scelte lessicali, mediante le quali il poeta sa riprodurre in modo penetrante e sottile ogni aspetto della realtà. La tendenza alla sovrabbondanza espressiva […] è compensata dalla ricchezza e dalla varietà delle forme utilizzate.*[42]

---

[36] De Rogatis (2011), p. 81.
[37] Previtera (1992), p. 158.
[38] Mengaldo (2000), p. 77.
[39] Ov. *Met.*, X, v.251.
[40] Zambon (1994).
[41] Luperini (1984).
[42] Pontiggia-Grandi (1996), p. 740.

Difatti, «l'anguilla» del v.1, in un sovrabbondare di apposizioni, è definita «sirena» (v. 1), «torcia, frusta, freccia d'Amore in terra» (vv. 15-16), «anima verde» (v. 20), «scintilla» (v. 23), «bronco seppellito» (v. 25), «iride breve», «sorella». Possibile sembra essere l'allusione all'episodio latino di Dafne e Apollo. L'anguilla è una «freccia d'Amore in terra», non solo per la sua forma allungata (come osserva Luperini), ma anche perché rappresenta allegoricamente l'arma del dio Amore. Con quella stessa freccia, Cupido trafigge Apollo, facendolo innamorare perdutamente della ninfa Dafne.

utque leves stipulae demptis adolentur aristis,
ut facibus saepes ardent, quas forte viator
vel nimis admovit vel iam sub luce reliquit,
sic deus in flammas abiit, sic pectore toto
uritur et sterilem sperando nutrit amorem.
spectat inornatos collo pendere capillos
et 'quid, si comantur?' ait. videt igne micantes
sideribus similes oculos, videt oscula, quae non
est vidisse satis; laudat digitosque manusque
bracchiaque et nudos media plus parte lacertos;
si qua latent, meliora putat. fugit ocior aura
illa levi neque ad haec revocantis verba resistit. (Met., *I, vv. 492-503)*

«Come, mietute le spighe, bruciano in un soffio le stoppie,
come s'incendiano le siepi se per ventura un viandante
accosta troppo una torcia o la getta quando si fa luce,
così il dio prende fuoco, così in tutto il petto
divampa, e con la speranza nutre un impossibile amore.
Contempla i capelli che le scendono scomposti sul collo,
pensa: 'Se poi li pettinasse?'; guarda gli occhi che sfavillano
come stelle; guarda le labbra e mai si stanca
di guardarle; decanta le dita, le mani,
le braccia e la loro pelle in gran parte nuda;
e ciò che è nascosto, l'immagina migliore. Ma lei fugge
più rapida d'un alito di vento e non s'arresta al suo richiamo.»

In Montale, il sostantivo «scintilla» ben traduce lo sfavillio luminoso degli occhi di Dafne (vv. 498-499), accostandoli all' «iride» degli occhi sia dell'anguilla, sia di Clizia. Nella lassa monostrofica montaliana, la rapidità della fuga della ninfa ovidiana (v. 502) è tradotta dallo snodarsi di tante proposizioni, collegate per asindeto, con presenza di significativi *enjambement* (come nel caso di cerca/vita, vv. 20-21 o solo/morde, vv. 21-22) e allitterazioni di liquide (spesso geminate) come «gorielli» (v.10), «ruscelli» (v.18) etc., che ne riproducono il *ductus* fluido e inarrestabile. Al v. 20 il pesce anguiforme è definito «anima verde», epiteto relativo in primis al suo colore, ma anche legato ad una sorta di vitalità panica e sensuale che l'animale-totem rappresenta. Il nesso è sicuramente adatto anche per

rappresentare il momento finale della metamorfosi di Dafne in verde alloro, *arbor* (v. 558) di Apollo. Difatti, sia Ovidio che Montale accostano il mondo vegetale/animale a quello umano: l'*iter* dell'anguilla «per giungere ai nostri mari, ai nostri estuari, ai fiumi» (vv. 3-4) prosegue «di ramo in ramo e poi di capello in capello» (vv. 6-7). Si è di fronte a metafore idonee a delineare visivamente la diversa grandezza dei corsi d'acqua attraversati dall'animale: gli affluenti del fiume sono associati a rami, mentre i ruscelli a finissimi capelli. La somiglianza con i versi ovidiani è palese.

vix prece finita torpor gravis occupat artus,
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt,
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.
Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
conplexusque suis ramos ut membra lacertis
oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.
cui deus 'at, quoniam coniunx mea non potes esse,
arbor eris certe' dixit ,mea! semper habebunt
*te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae. (*Met.*, I, vv. 548-559)*

Ancora prega, che un torpore profondo pervade le sue membra,
il petto morbido si fascia di fibre sottili,
i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami;
i piedi, così veloci un tempo, s'inchiodano in pigre radici,
il volto svanisce in una chioma: solo il suo splendore conserva.
Anche così Febo l'ama e, poggiata la mano sul tronco,
sente ancora trepidare il petto sotto quella nuova corteccia
e, stringendo fra le braccia i suoi rami come un corpo,
ne bacia il legno, ma quello ai suoi baci ancora si sottrae.»

La metamorfosi della ninfa passa attraverso termini e accostamenti lessicali quali «*praecordia libro*» (v.549), «*radicibus*» (v.551), «*cortice pectus*» (v.554), «*ramos ut membra*» (v. 555), «*ligno*» (v.556); ha il suo fulcro nell'esametro 550, *in frondem crines*, *in ramos bracchia crescunt*; termina con l'appellare definitivamente Dafne con il sostantivo *lignum* (v. 556) che, nonostante la trasformazione, *refugit tamen oscula*. Afferma giustamente Pianezzola:

Ovidio scopre tra essere umano e albero tutta una serie di omologie: il busto della donna è il tronco dell'albero, i capelli sono il fogliame, le braccia i rami, il piede corrisponde alle radici con l'opposizione mobilità/fissità, il volto della donna è la cima dell'albero. Ognuna di queste corrispondenze si configura come una metafora, che può trovare il suo fondamento anche sul piano della lingua[43].

[43] Pianezzola (1992), p. LXII.

Anche nel caso de '*L'anguilla*', il punto di partenza per capire il collegamento rami/affluenti, capelli/ruscelli è l'accostamento analogico del fiume al 'tronco', ricordando che, già in latino, *truncus* ha la duplice accezione di 'busto umano' e 'tronco dell'albero'. A questo punto, un'analisi linguistica intratestuale e poi extratestuale potrebbe essere illuminante. Il termine 'tronco' non è mai presente nella lirica in esame, eppure, al v. 25 appare «bronco», vocabolo dantesco caro alla tradizione letteraria. Il richiamo alle terzine infernali del XIII canto è palese, data anche la profonda conoscenza che Montale aveva della *Commedia* (come dice in una lettera[44] del 1966 all'amico Silvio Guarnieri). Citando Cambon[45], Tomazzoli[46] sottolinea che questo amore per Dante è palese nelle scelte lessicali e nelle citazioni funzionali che Montale adotta.

Si legge infatti nel canto:

> *Cred'io ch'ei credette ch'io credesse*
> *che tante voci uscisser, tra quei bronchi*
> *da gente che per noi si nascondesse.*
>
> *Però disse 'l maestro: «Se tu tronchi*
> *qualche fraschetta d'una d'este piante,*
> *li pensier c'hai si faran tutti monchi».*
>
> *Allor porsi la mano un poco avante,*
> *e colsi un ramicel da un gran pruno;*
> *e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?*[47]

Dante e Virgilio sono giunti nella valle dei suicidi, un *locus horridus* con «aspri sterpi» (v. 7), fatto di rami «nodosi e 'nvolti» (v. 5), di «stecchi con tòsto» (v. 6). La descrizione del paesaggio è ovviamente prodromica e correlata alla tipologia delle anime dannate che lì si trovano, spiriti che hanno deciso di privarsi della loro vita e che ora sono «fatti sterpi» (v. 37). Nonostante la fonte primaria sia sicuramente Virgilio che, in *Aen*. III racconta l'episodio di Polidoro, chiaro è il riferimento anche ad Ovidio, ma con delle differenze. Nei versi latini già analizzati, il poeta di Sulmona immagina una totale metamorfosi di Dafne (anima e corpo), mentre l'intento del poeta fiorentino è quello di sottolineare la scissione eterna dal *corpus*, che gli spiriti, con il loro gesto, hanno dimostrato di non apprezzare. La tensione si acuisce con il grido de «'l tronco», emesso nel momento in cui Dante lo spezza credendolo solo un ramo; «parole e sangue» (v. 44) escono dalla «la scheggia rotta» (v. 43) e successivamente l'urlo di dolore si tramuta in un *flatus vocis* (come definito

---

[44] «Certamente la sua lettura [della *Commedia*], sedimentata in me, ha avuto, per vie che è difficile definire, degli influssi».

[45] Cambon (1956).

[46] Tomazzoli (2013).

[47] Dante, *Inf.* XIII, vv. 25-33. Si cita da Di Salvo (1985).

dal critico Spitzer[48]), un linguaggio cioè quasi arboreo, generato dal vento («allor soffiò il tronco forte, e poi / si convertì quel vento in cotal voce», vv. 91-92).

Ora, nelle terzine sopra riportate, ben si evince come il termine «bronchi» (v. 26) rimi con «monchi» (v. 30) e con «tronchi» (v. 28), seppur qui usato come verbo e non sostantivo. Sono sicuramente versi di cui poi si ricorderanno anche Marino[49] e Pascoli, scegliendo di riproporre le stesse rime (bronchi/tronchi) nell'*Adone*, l'uno, e nella lirica Pervinca[50], l'altro. È probabile dunque, che anche Montale abbia avuto in mente i versi danteschi nel momento in cui decide di usare «bronco seppellito» (v.25), facendo in modo che il vocabolo, oltre al suo significato di 'ramo', identificasse anche qualcosa di umano, sottolineando così nuovamente la stretta correlazione tra Clizia-donna e l'anguilla-pesce. Del resto, il canto era ben presente nella mente del poeta, tanto da citarlo allusivamente anche nella lirica *Voce giunta con le folaghe* (anch'essa contenuta in *Silvae*), lì dove si legge «ed i giunchi fioriti non leniscono il cuore/ ma le vermene, il sangue dei cimiteri»[51] (vv. 4-5) che rimandano a «surge in vermena ed in pianta silvestra» (*Inf*. XIII, v. 100), immagine che Campeggiani traduce con l'espressione «sangue vegetale»[52].

Il passo ovidiano trova riscontro anche nei vv. 37-45 di *Incontro* (contenuta in *Ossi di Seppia*):

> *Forse riavrò un aspetto: nella luce*
> *radente un moto mi conduce accanto*
> *a una misera fronda che in un vaso*
> *s'alleva s'una porta di osteria.*
> *A lei tendo la mano, e farsi mia*
> *un'altra vita sento, ingombro d'una*
> *forma che mi fu tolta; e quasi anelli*
> *alle dita non foglie mi si attorcono*
> *ma capelli.*[53]

Il poeta tende la mano per afferrare la fronda-Dafne-Arletta, e subito sente che, in modo salvifico, un'altra vita diviene sua, come se la fronda contenesse una vita a lui tolta (forse in riferimento alla prematura morte della giovane); così, le foglie che avvolgono le sue dita vengono 'metamorficamente' avvertite come capelli (e questo termine diviene *trait d'union* tra Ovidio, *Incontro* e *L'anguilla*).

Dunque, dopo l'analisi della lirica *L'anguilla* in ottica ovidiana, l'apposizione

---

[48] Spitzer (1976), pp. 147-162.

[49] Marino, *Adone*, XII, ottava 165: «Non so poscia in qual guisa o per qual via/ fassi il duro metallo abile al culto,/ o di natura o d'arte industria sia,/ o miracol del cielo al mondo occulto./ L'oro ne' campi genera e si cria,/ pullula in sterpo e germina in virgulto/ e, fondando radici, alzando bronchi / vegeta a poco a poco e cresce in tronchi». Si cita da Russo (2013).

[50] In Garavelli (1997).

[51] Si cita da Bettarini- Contini (1980).

[52] Campeggiani (2015), p. 56.

[53] Si cita da Bettarini- Contini (1980).

«sirena», prima di una lunga serie, potrebbe caricarsi di altre e più alte connotazioni. Come messo in luce da Elisabetta Moro nel suo saggio dal titolo *Trasfigurazioni del mito*, le sirene (anch'esse presenti nelle *Metamorfosi*) sono bivalenti già nel loro essere semi-divine; godono in più del privilegio di riunire in sé due diverse nature, una umana e una animale, «suono stridulo e canto melodioso»[54]. Sono una sorta di endiadi ossimorica, incarnando una doppia *forma*, antropologica e zoomorfa, μεταξύ («in mezzo») tra il mare e la terra. Ed è questa l'idea dell'anguilla montaliana, che concretizza in sé (come più volte detto), la metamorfosi della Poesia da Clizia-donna angelicata (Cielo) a pesce (terra/mare). Inoltre sembra interessante aggiungere quanto riportato dalla Moro (sulla base di Breglia[55]) relativamente all'interpretazione pitagorica di tali incantatrici:

> *per la tradizione Pitagorica le incantatrici sonore sono inscindibilmente legate alla Tetrade e all'armonia delle sfere celesti. Il canto melodioso, il suono divino, appaiono ancora una volta come il dominio semantico, il reame simbolico delle fanciulle alate, che anche quando migrano in un corpo di pesce, conservano la voce suadente.*[56]

Ciò suggella perfettamente l'intento del poeta ligure e rappresenta la quadratura del cerchio: la Poesia, pur cambiando forma, non smetterà mai di avere lo stesso fascino e la stessa funzione 'salvifica', nonostante i poeti non abbiano più risposte, già da tempo siano incompresi e sappiano solo «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo» (Non chiederci la parola).

Prof.ssa Paola Pizii
I.I.S.S. Gaetano De Sanctis
paola.pizii@istruzione.it

[54] Moro (2005), p. 78.
[55] Breglia (1987).
[56] Moro (2005), p. 94.

Riferimenti bibliografici

Bergman (2011)
Shawn M. Bergman, *Millenials, narcissism, and social networking: What narcissists do on social networking sites and why in Personality and Individual Differences*, 2011, pp. 706-711.

Besomi- Marchi-Martini (1988)
Ottavio Besomi-Cesare Marchi-Alessandro Martini (a cura di), G. B. Marino, *Rime marittime*, Modena, Panini, 1988.

Bettarini- Contini (1980)
Rosanna Bettarini- Gianfranco Contini, (a cura di), *Montale, l'opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980.

Bonfiglioli (1963)
Pietro Bonfiglioli, *Dante Pascoli Montale, in Nuovi studi pascoliani*, Bolzano - Cesena, Centro di Cultura dell'Alto Adige - Società degli Studi romagnoli, 1963, pp. 35-62.

Bozzola (2007)
Sergio Bozzola, *Figure anaforiche montaliane*, in «Lingua e stile», XLII (2007), pp. 101-121.

Breglia (1987)
Luisa Breglia, *Le Sirene, il canto, la morte, la polis*, in «A.I.O.N Annali Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico», vol. IX (1987), pp. 65-98.

Calvino (1979)
Italo Calvino, *Gli indistinti confini*, in *Publio Ovidio Nasone, Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-XVI.

Calvino (2000)
Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988; Milano, Mondadori, 2000.

Cambon (1956)
Glauco Cambon, *Montale dantesco e bruegheliano*, in «Aut-Aut», 35 (1956), pp. 371-391 ora con il titolo Montale e l'altro in Lotta con Proteo, Milano, Bompiani, 1963 (da cui si cita).

Campeggiani (2015)
Ida Campeggiani, *John Donne e il barocco ne «La bufera e altro»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia», serie 5 (2015/1), pp. 33-65.

Casadei (2008)
Alberto Casadei, *«L'esile punta di grimaldello»: Montale e la tradizione*, in «Studi novecenteschi», XXXV, 76 (2008), pp. 413-441.

Colamarino (1969)
Tito Colamarino (a cura di) *Orazio, Opere, Torino*, UTET, 1969.

De Rogatis (2011)
Tiziana De Rogatis (a cura di) *E. Montale, Le occasioni*, Milano, Mondadori, 2011.

Di Gregorio (2017)
Luciano Di Gregorio, *La società dei selfie. Narcisismo e sentimento di sè nell'epoca dello smartphone*, Milano, Franco Angeli Edizioni, 2017.

Di Salvo (1985)
Tommaso Di Salvo (a cura di), *Dante, La Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1985.

Garavelli (1997)
Bianca Garavelli (a cura di), *G. Pascoli, Myricae*, con introduzione di P. V. Mengaldo, Fabbri editore, 1997.

Gariffi (2014)
Andrea Gariffi, *Montale antinomico e metafisico*, Firenze, Le Lettere, 2014.

Gigliucci (2005)
Roberto Gigliucci, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2005.

Guglielmi (1998)
Guido Guglielmi, *Montale, «Arsenio» e la linea allegorico-dantesca*, in Maria Antonietta Grignani-Romano Luperini (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Isella (1996)
Dante Isella (a cura di), *G. Parini, Il Giorno*, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda, 1996.

Isotta (2018)
Paolo Isotta, *La dotta lira. Ovidio e la musica*, Venezia, Marsilio, 2018.

Luperini (1984)
Romano Luperini, *Il viaggio dell'anguilla: o il romanzo delle «Silvae»*, in ID., Montale o l'identità negata, Liguori, Napoli 1984.

Manzotti – Zampese (2014)
Emilio Manzotti-Luciano Zampese, *«Fu dove», «Fu così». Sintassi e testualità di alcuni costrutti 'in essere' delle Occasioni*, in «Le occasioni» di Eugenio Montale: 1928-1939, Atti della Giornata di studi, Lecce, PensaMultimedia, 2014, pp. 215- 242.

Melchiori (1983)
Giorgio Melchiori (a cura di), *John Donne, Liriche sacre e profane. Anatomia del mondo. Duello della morte*, Milano, Mondadori, 1983.

Mengaldo (2000)
Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, (Quarta serie) Bollati Boringhieri, Torino, 2000, pp. 77-82.

Montale (1961)

Eugenio Montale, *a Glauco Cambon [Lettera del 16 ott. 1961]*, in «Aut-Aut» 67 (1962), Milano, pp. 44-45.

Moro (2005)
Elisabetta Moro, *Trasfigurazioni del mito* in «Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa», 2004-2006, Napoli, pp. 73-99.

Munari (1951)
Franco Munari (a cura di), *Ovidio, Amores*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

Nuzzo (2004)
Gianfranco Nuzzo, *Eugenio Montale o della classicità senza classicismo* in «AEVUM» 78, fasc. 1, (Gennaio-Febbraio 2004), pp. 163-177.

Pianezzola (1991)
Emilio Pianezzola (a cura di), *Ovidio. L'arte di amare*, (con commento di G.Baldo-L.Cristante-E.Pianezzola), Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori, 1991.

Pianezzola (1992)
Emilio Pianezzola, *Il mito e le sue forme*, in Mario Ramous (a cura di), *Ovidio, Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 1992.

Pontiggia- Grandi (1996)
Giuseppe Pontiggia- Maria Cristina Grandi, *Letteratura latina, storia e testi, vol. II*, Milano, Principato, 1996.

Previtera (1992)
Luisa Previtera, *Sintassi della poesia: «L'anguilla» di Eugenio Montale*, in «Lezioni sul testo», a cura di E. Manzotti, Brescia, La Scuola, 1992, pp. 153-169.

Ramous (1992)
Mario Ramous (a cura di) *Ovidio, Metamorfosi,* Milano, Garzanti, 1992.

Riva (2016)
Giuseppe Riva*, Selfie. Narcisismo e identità,* il Mulino, Bologna, 2016.

Russo (2013)
Emilio Russo (a cura di), *L'Adone, Gianbattista Marino*, BUR, Milano, 2013. Sanesi (1993)

Roberto Sanesi (a cura di) *T.S. Eliot, Opere*, 1939-1962, Milano, Bompiani, 1993.

Spitzer (1976)
Leo Spitzer, *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 147-162.

Todini (2008)
Umbero Todini, *Ovidio, metamorfosi per l'Europa*, in «Ovidio e la cultura europea. Certamen Ovidianum Sulmonense, 10: Atti delle giornate di studio Liceo classico "Ovidio"», Sulmona, 2008, pp. 35-52.

Tomazzoli (2013)
Gaia Tomazzoli, *Montale e Dante: la questione critica* in «Linguistica e Letteratura», 38 (2013).

Zambon (1994)
Francesco Zambon, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, Pratiche, 1994.

This paper deals with a comparative reading of the lyric L'anguilla (by Montale) and the Ovidian myth of Apollo and Daphne. Across the ages, the latin poet has always been translated, cited or rewritten: how and in what way has Ovid been cited (directly or indirectly) in L'anguilla? Ovid wants to amaze his public and prove that 'nothing dies' (as Pythagoras says in XV Book) but 'in nova fert animus mutatas dicere formas corpora'. In the same way, Montale, in the poetic collection 'La bufera e altro', tells us that the twentieth-century Poetry doesn't want to die because of the Second World War and the pain of living: in order to do so, it has to change its aspect, from Clizia-visiting angel into an eel that crawls in the slums: the paper aims to underline that this metamorphosis relates not only to the theme but also to the poetic structure.

Parole-chiave: Ovidio; Metamorfosi; Montale; l'anguilla; poetica.

PAOLO PIZZIMENTO, *La vetula la 'balba': l'agone della metamorfosi tra Dante e la* **traditio** *ovidiana*

Ernst Robert Curtius ricordava come il Medioevo scorgesse nelle *Metamorfosi* di Ovidio «una cosmogonia e una cosmologia in accordo col platonismo dell'epoca», «un repertorio mitologico affascinante come un romanzo» e, dal momento che le narrazioni avevano un significato allegorico, anche un «tesoro di precetti morali»[1]. Corrono lungo la medesima linea i rapporti di Dante con Ovidio[2]; la cui parola poetica riverbera nella fabbrica della *Commedia* ma è, nondimeno, ben presente già nelle opere precedenti.

Se già nella *Vita nuova* (XXV, 9) è fatta espressa menzione all'Ovidio dei *Remedia*[3], nel *De vulgari eloquentia* (II, vi, 7) sono le *Metamorfosi* ad esser poste al centro della riflessione e considerate alla stregua dei grandi capolavori di Virgilio, Lucano e Stazio[4]. La menzione specifica dell'«Ovidium Metamorfoseos» nel trattato sul volgare indica, con ogni probabilità, il preciso proposito di separare il grande poema epico-mitologico dalla restante produzione del sulmonese[5]. Proposito di separare che, all'altezza del *Convivio* (III, iii, 7)[6], diventa addirittura volontà di una «consacrazione formale della preminenza riconosciuta alle *Metamorfosi*»[7] all'interno dell'*opus* ovidiano.

---

[1] Curtius (1948), p. 26.

[2] Sui rapporti tra Dante il mondo classico cfr. Paratore (1968); Jacoff-Schnapp (1991); Iannucci (1993); Picone (2008). Più specificamente sui rapporti tra Dante e Ovidio cfr. Picone (1991), (1993), (1994), (1998); cfr. inoltre Sowell (1991), Picone-Crivelli (1999), Di Fonzo (2007), Pioletti (2016).

[3] Tutte le citazioni sono tratte dalla *Vita nuova* nell'edizione di Pirovano (2015): «Per Ovidio parla Amor, sí come fosse persona umana, nel principio del libro c'ha nome Remedio d'Amore, quivi: "Bella michi, video, bella parantur, ait"».

[4] Tutte le citazioni sono tratte dal *De vulgari eloquentia* nell'edizione di Fenzi (2012): «Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam suppremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorfoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium, et multos alios quos amica sollicitudo nos visitare invitat».

[5] Paratore (1973), p. 226.

[6] Tutte le citazioni sono tratte dal *Convivio* nell'edizione di Brambilla Ageno (1995): «Onde si legge nelle storie d'Ercule e nell'Ovidio Maggiore e in Lucano e in altri poeti che…».

[7] Paratore (1973), p. 227.

Beninteso: una risoluta squalifica pesava, nel Medioevo cristiano, sul concetto stesso di metamorfosi, «sia per la sua degradazione dell'*imago* divina dell'uomo (per l'accentuazione cioè della *diversitas* che porta l'uomo ad assumere una natura animale e perfino vegetale o minerale), sia per la sua promozione di forme di idolatria (di confusione cioè fra immagine profana e immagine sacra)»[8]. Da tale squalifica l'esegesi di Corrado di Hirsau o dell'*Ovide moralisé* oitanico era partita per attuare una lettura moralizzata che, denunciando la falsità della *littera* ovidiana, al contempo la trasvalutava e ne traeva un *sensus* cristiano evidentemente sconosciuto allo stesso *auctor* pagano. A questa pratica moralizzatrice si contrapponeva, però, una lettura – portata avanti da già da Boezio e poi, fra il XII e XIII secolo, dai maestri chartriani, da Arnolfo di Orléans e soprattutto da Giovanni di Garlandia coi suoi *Integumenta super Ovidii Metamorphosin* – della metamorfosi come *integumentum*: essa ripristinava una compatibilità tra *littera* e *sensus* e, pur non concedendo alla prima uno statuto di verità, le attribuiva nondimeno – per usare le parole di Dante – la funzione di «manto» dietro cui giaceva una «veritade ascosa» (*Cv* II, i, 4) che era compito del commentatore cristiano dischiudere e comunicare. Accanto a *moralisatio* e *integumentum* si poneva, inoltre, una terza tecnica – portata avanti soprattutto dai poeti – che si situava al livello del senso 'anagogico':

> *Rispetto alle prime due posizioni, nelle quali l'allegoria è manifestamente di natura retorica, quest'ultima invece esibisce un'allegoria di natura 'figurale': termine da intendersi non in accezione tecnica, ma nell'accezione più psicologica del rinvenimento del sensus, invece che fuori o dentro la littera, nello sviluppo della littera. Nell'iter formativo del protagonista del livello istoriale viene articolata infatti la verità del livello allegorico. Se dunque nella moralisatio la littera è non vera, e nell'integumentum la littera è ombra del vero, qui la littera è vera, come sono vere le scritture autobiografiche*[9].

Tutte queste possibilità di adattamento della metamorfosi al contesto ideologico cristiano ritornano, in misura e secondo modalità diverse, in Dante; il quale ritrova nelle *Metamorfosi* un'opera dietro la cui *littera* si celano le supreme verità nonché «il deposito da cui […] ha desunto quasi tutti i cenni mitologici che gremiscono la *Commedia*; ciò era comportato proprio dal senso allegorico morale che egli scorgeva nei miti e riteneva avesse ispirato anche il poeta classico»[10]. È certo, d'altro canto, che al sublime modello virgiliano – ma già T.S. Eliot avvertiva: il debito di Dante verso il poeta dell'*Eneide* può essere facilmente esagerato – «progressivamente si affianca e quasi si sostituisce il grande poema ovidiano delle Metamorfosi, che diviene una presenza crescente nel corso delle tre cantiche, e si configura come un fondamentale repertorio mitologico»[11].

---

[8] Picone (1993), p. 132.
[9] Ivi, p. 133.
[10] Paratore (1973), p. 231.
[11] Ledda (2008).

La *Commedia* stessa può esser considerata «un poema di metamorfosi»[12]. E la metamorfosi opera, nel poema sacro, a diversi livelli. Nell'*Inferno*, essa si manifesta senz'altro in quella sottrazione delle fattezze umane che la *moralisatio* aveva condannato e trasvalutato; ma nella verità *litteralis* che la *Commedia* rivendica essa rappresenta perfettamente lo scadimento dell'anima che si è allontanata da Dio, la degradazione dell'*imago Dei* creaturale causata dal peccato. In questo senso va intesa la punizione infernale dei suicidi, trasformati in alberi di color fosco, ritorti e spinosi («Uomini fummo, e or siam fatti sterpi», *Inf*. XIII, v. 37)[13]. In questo senso, ancora, vanno intese le prodigiose trasformazioni subite dai ladri nella settima bolgia del cerchio ottavo: Vanni Fucci, morso dal serpente, si fa cenere e poi riprende forma umana in una terribile parodia della reviviscenza della Fenice raccontata proprio da Ovidio (*Met*. XV, vv. 392 e ss.); dei ladri fiorentini, Agnolo Brunelleschi è assalito da un serpente a sei piedi e si fonde con esso, Buoso è aggredito da un altro serpentello (che altri non è se non Guercio de' Cavalcanti) e i due si tramutano rispettivamente da uomo in serpente e da serpente in uomo.

Il terribile pezzo di bravura riceve un commento, da parte dello stesso Dante, che mette in campo un vero e proprio agone poetico con Lucano e Ovidio (*Inf*. XXV, vv. 94-102):

> *Taccia Lucano omai là dov'e' tocca*
> *del misero Sabello e di Nasidio,*
> *e attenda a udir quel ch'or si scocca.*
> *Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,*
> *ché se quello in serpente e quella in fonte*
> *converte poetando, io non lo 'nvidio;*
> *ché due nature mai a fronte a fronte*
> *non trasmutò sì ch'amendue le forme*
> *a cambiar lor matera fosser pronte.*

Parole, quelle di Dante, che meritano un commento:

> *Lì Dante proclama la sua superiorità su Lucano e particolarmente su Ovidio non per compiacimento d'artista sicuro d'aver saputo fare meglio dei suoi modelli, ma per la religiosa coscienza d'aver saputo penetrare più addentro nei modi occulti della giustizia divina e nei sui riflessi sulle umane vicende e sul destino dei corpi*[14].

Su questa consapevolezza, da parte di Dante, di aver più profondamente di Ovidio penetrato la dottrina della *rerum transmutatio*, torneremo tra poco. Intanto notiamo come anche nel *Paradiso* il tema metamorfico sia presente: basti far cenno a quel sublime 'trasumanar' che «significar *per verba* / non si poria» (*Par*. I, vv. 70-

---

[12] Ivi.

[13] Tutte le citazioni sono tratte dalla *Commedia* nell'edizione commentata da Chiavacci Leonardi (2018).

14 Paratore (1968), p 272

71) ma che può essere utilmente suggerito attraverso l'«essemplo» del mito di Glauco cantato da Ovidio (*Met*. XIII, vv. 898-968). In questo caso, il ricorso al mito avviene attraverso l'*integumentum*: non è, infatti, la verità *per se* dell'episodio ovidiano a contare, quanto la sua esemplarità, la sua disponibilità a rischiarare *allegorice*, attraverso il suo senso riposto, l'altrimenti ineffabile mistero del 'trasumanar'.

Si hanno, dunque, tra Inferno e Paradiso, metamorfosi indicanti rispettivamente il *decadimento* e l'*innalzamento* creaturale al di sotto e al di sopra della sfera umana a misura della sua lontananza o vicinanza rispetto a Dio. Nel *Purgatorio*, invece, il tema della metamorfosi si collega inestricabilmente a una dinamica della purificazione e rinascita perfettamente inserita nella dimensione viatoria. Nel secondo regno, infatti, «l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno» (*Purg*. I, vv. 5-6); e proprio sulla soglia del purgatorio vero e proprio il poeta lancia il suo ammonimento intriso di pietà, ricordando la condizione degli uomini *per viam*: «vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia sanza schermi» (*Purg*. X, vv. 124-26). Chiamati, dunque, a compiere la propria natura e abbandonare la propria condizione larvale per acquisire quella spirituale.

In quest'ottica di purificazione si svolge un'importante scena di metamorfosi purgatoriale, quella della celebre quanto inquietante «femmina balba» nel canto XIX. Prima di analizzarla, è bene fare un passo indietro: il canto XVIII – dedicato al problema della libertà umana all'interno della fenomenologia amorosa – si è chiuso con Dante in preda a un torpido vaneggiamento («com' om che sonnolento vana», *Purg*. XVIII, v. 87); un «novo pensiero» (v. 141) è sorto in lui e, in un molle e disordinato vagare dell'immaginazione, si è trasformato in sonno. Il canto conclude, infatti, con le parole: «e 'l pensamento in sogno trasmutai» (v. 145); l'*hapax* 'pensamento' è «termine tecnico già della poesia siciliana e toscana, discendente diretto dell'*amoros pessamens* del trovatore Folquet de Marseilla»[15] e andrebbe inteso non come una generica forma di riflessione bensì, specificamente, come un pensiero d'amore che genera il sogno. Gli ultimi versi del canto, dunque, evidenziano con precisione l'irruzione nella dimensione fisiopsicologica del sogno, conformemente alle tendenze dell'aristotelismo medievale[16]. Annunciano, inoltre, la «deriva onirica»[17] con cui si aprirà il canto successivo.

Introducono la scena della 'balba' due terzine di articolate perifrasi dal carattere rispettivamente meteorologico («Ne l'ora che non può 'l calor diurno…», *Purg*. XIX, vv. 1-3) e astrologico («quando i geomanti lor Maggior Fortuna…», vv. 4-6), che danno conto della natura della visione di Dante: com'è tipico dei sogni mattutini («presso al mattin del ver si sogna», *Inf*. XXVI, v. 7), anche quello di Dante ha essenzialmente un carattere divinatorio o profetico. Lo conferma, tra

[15] Brunetti (2014), p. 563.
[16] Barański (1996), p. 259.
[17] Picone (2001), p. 291.

l'altro, la sua enigmaticità, poiché l'oscurità del contenuto costituisce «un elemento del genere profetico»[18].

Andiamo, adesso, alla deriva onirica di Dante, in cui si manifesta inopinatamente, quasi *in medias res*, la sconcertante visione della 'balba' (*Purg*. XIX, vv. 7-9):

> *mi venne in sogno una femmina balba,*
> *ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,*
> *con le man monche, e di colore scialba.*

La 'femmina' subisce però una repentina metamorfosi davanti a un Dante misteriosamente quanto fatalmente attratto. Si noti, tuttavia, che è lo sguardo stesso del *viator* a drizzare le brutture della megera (vv. 10-15):

> *Io la mirava; e come 'l sol conforta*
> *le fredde membra che la notte aggrava,*
> *così lo guardo mio le facea scorta*
> *la lingua, e poscia tutta la drizzava*
> *in poco d'ora, e lo smarrito volto*
> *com' amor vuol, così le colorava.*

trasformandola prodigiosamente in una splendida seduttrice. La 'femmina' ora si presenta dicendo: «'Io son', […] 'io son dolce serena'» (v. 19). Chiamando in causa il mito classico – e si ode qui l'eco di Circe e delle sirene – la 'femmina' decanta la propria capacità di seduzione che ha attratto e vinto persino Ulisse («Io volsi Ulisse dal suo cammin vago / al canto mio», vv. 22-3). Ma, proprio mentre Dante pare sul punto di cedere alle sue lusinghe, sopraggiunge un'altra donna – sostantivo chiaramente contrapposto al precedente 'femmina' – «santa e presta» (v. 26) che sollecita, non senza una punta di rimprovero, l'intervento salvifico di Virgilio; questi strappa le vesti della sirena e ne svela il ventre fetido (vv. 30-33):

> *L'altra prendea, e dinanzi l'apria*
> *fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;*
> *quel mi svegliò col puzzo che n'uscia.*

Dante si ridesta così e ritrova al fianco il maestro che lo invita ad affrettare il cammino con un'esortazione, «'Surgi e vieni'» (v. 35) che è un calco delle parole «Surgite, eamus» (Mt 26, 46; Mc 14, 42) pronunciate da Cristo ai discepoli nel Getsemani; un episodio, questo, in cui la veglia è indicativamente contrapposta alla tentazione del peccato[19].

---

[18] Mineo (1969), p. 179. Cfr. anche Nardi (1966), p. 56 e Raimondi (1970), p. 100.

[19] A confermare il collegamento è il fatto che Virgilio affermi di aver rivolto al discepolo «almen tre / voci» (*Purg*. XIX, 34-35). Nei Vangeli, Cristo richiama i discepoli addormentati nel Getsemani per tre volte.

Solo dopo aver ripreso il cammino Dante chiede a Virgilio l'interpretazione del sogno; e il maestro spiega allora al *viator* che la «femmina balba» è l'«antica strega» (v. 58) e che la visione ha voluto mostrare «come l'uom da lei si slega» (v. 59).

Ora, gli antichi commentatori, attestano ampiamente un'interpretazione della 'femmina' come simbolo dei tre peccati di incontinenza (avarizia, gola e lussuria) che sono espiati nelle ultime tre cornici del Purgatorio[20]. Occorrerà probabilmente, su questa scorta, considerare che la 'balba' rappresenta estensivamente i beni fallaci del mondo, per i quali si accende un'avarizia da intendere *lato sensu* quale *cupiditas* di tutto ciò che sembra promettere la felicità e, invece, è mero inganno. È, insomma, simbolo di tutte le «imagini di ben […] false / che nulla promession rendono intera» (*Purg*. XXX, vv. 131-132). Dante presenta, perciò, una concezione 'allargata' dell'avarizia, che non è solo brama di beni materiali ma anche di potere e onori («cum supra modum sublimitas ambitur»[21]) o di qualsiasi altra cosa diventi oggetto di desiderio smodato («avaritia est gloriae, divitiarum seu quarumlibet aliarum rerum insatiabilis et inhonesta cupiditas»[22]). Non, dunque, un peccato relativo all'oggetto quanto al modo del rapporto con esso. L'ingannevole multiformità della «femmina balba», dunque, pare rappresentare la molteplicità degli oggetti mondani che è lo sguardo stesso dell'uomo a rendere belli e appetibili a misura del suo indulgere in questo peccato. Se, perciò, l'«antica strega» è simbolo della *cupiditas* e dei suoi molti oggetti, la visione dantesca ne mostra l'intrinseca bruttura perché l'uomo impari a slegarsene e a orientare il suo amore verso quel fine imperituro che è Dio.

Tra i vari modelli letterari invocati quali possibili fonti della 'balba', Michelangelo Picone ha chiamato in causa il *De vetula*, un poema di circa 2400 esametri latini composto intorno al 1266-1268 da un autore ignoto dietro la *facies* pseudoepigrafica di Ovidio. Quantunque apocrifa, l'opera «circolava nel Medioevo come opera autentica e non apocrifa di Ovidio; comunque Dante la doveva ritenere parte integrante del canone ovidiano»[23]. Del resto, come ben ricordava Curtius, «la venerazione per gli *auctores* era, nel Medio Evo, tanto

---

[20] Leggiamo i principali commenti danteschi dal *database* testuale del *Darthmouth Dante Project* curato da R. Hollander (https://dante.dartmouth.edu). Cfr. Pietro Alighieri (1), ad *Purg*. XIX, vv. 4-9: «ideo hic auctor in principio istorum trium vitiorum [cioè avarizia, gola e lussuria], quae inter se fraternizzant, et eorum tractatu, fingit hanc Sirenam se invenire somnio; hoc est, quod contemplatus fuit quid movebat nos ad dicta tria vitia, quod erat dicta attractio, quae decipit nos aut circa avaritiam, aut circa gulam, aut circa luxuriam»; cfr. anche Benvenuto da Imola, ad vv. 7-9: «*Una femmina balba*; hoc respicit avaritiam quae non loquitur clare et aperte, sed implicite et dolose: gulam, quia ebrietas facit linguam grossam, ita ut non possit articulate loqui: luxuriam, quae facit hominem adulari, lingere et multa fingere falso»;

[21] GREGORIUS I, *Homiliae in Evangelia*, I, xvi, 2 (PL vol. 76, col. 1134 C).

[22] HUGO DE S. VICTORE, *De fructibus carnis et spiritus*, VIII (PL vol. 176, col. 1001 B).

[23] Picone (2001), p. 303.

grande che qualsiasi fonte o notizia veniva presa per buona»[24]: la *legenda* e la *traditio* che si creavano intorno a ciascuno di loro costituivano parte integrante della fama ed erano indissolubili dall'opera. Da questo punto di vista, il *De vetula* rappresenta un notevole prodotto di quell'*aetas ovidiana* che non si contentò di leggere e interpretare il poeta sulmonese ma ambì addirittura a riscriverlo.

Secondo la tradizione – di cui Dante non aveva, probabilmente, motivo di dubitare – Ovidio aveva composto il *De vetula* durante i tristi anni dell'esilio nella Colchide: relegato a Tomi e ormai consapevole che non sarebbe più tornato a Roma, aveva affidato al poema una sorta di autobiografia o, addirittura, di testamento spirituale, un documento della conversione dal paganesimo praticato in gioventù a una sorta di protocristianesimo professato da adulto, dagli amori frivoli all'amore sacro, dall'*eros* alla *charitas*, dalla letteratura amorosa (l'*Ars* e i *Remedia*) a quella spirituale (il *De vetula* stesso come fondamentale *retractatio* della precedente poesia di argomento erotico).

Ovidio, dunque, 'si presenta' nel primo libro del *De vetula*[25] mentre si dedica agli amori leggeri, agli svaghi oziosi e alle mollezze che ci si potrebbe aspettare dall'autore dell'*Ars amatoria*. Il poeta, però, s'innamora di una *puella* che, giacché continuamente sorvegliata dai genitori, gli resiste; perciò ricorre alla mediazione di una vecchia, già nutrice della giovane, affinché questa combini un convegno notturno. Il *rendez-vous* ha finalmente luogo, ma quando il protagonista abbraccia quella che crede essere l'amata si rende conto – e con che orrore! – di stringere non la *puella* bensì la vecchia ruffiana, che l'ha sostituita nel letto. La scena merita di esser citata per intero (vv. 2486-507):

Heu michi, tanta meis regnans dulcedo medullis
quam modicum mansit! Reperi contraria votis,
vertitur in luctum cithare sonus inque stuporem
deliciarum spes, moritur fax ignis amoris.
Si quid erat, quod epar ventoso turbine misso
fecerat arrectum, subito languetque eaditque;
sopitur virtus, frigescunt omnia membra.
Credere quis posset, quod virgo quatuor implens
nuper olympiades adeo cito consenuisset!
Numquam tam modico rosa marcuit. In novas formas
corpora mutatas cecini, mirabiliorque
non reperitur ibi mutatio quam fuit ista,
scilicet, ut fuerit tam parvo tempore talis
taliter in talem vetulam mutata puella.
Heu quam dissimiles sunt virginis artubus artus!
collum nervosum, scapularum cuspis acuta,
saxossum pectus, laxatus pellibus uber,
—non uber, sed tam vacuum quam molle, velut sunt

[24] Curtius (1948), p. 61.

[25] Leggiamo il poema pseudo-ovidiano nell'edizione a cura di Robathan (1968).

burse pastorum,—venter sulcatus aratro,
arentes clunes macredine, crudaque crura
inflatumque genu vincens adamanta rigore:
Accusant vetulam membrorum marcida turba.

La sconcertante metamorfosi – che è tale, si badi, solo per il protagonista, trattandosi in realtà della sostituzione della *vetula* alla *puella* – e il grottesco spettacolo della «membrorum marcida turba» sortiscono un imprevedibile effetto provvidenziale: Ovidio, infatti, decide di rinunciare all'amore sensuale e si dedica alla filosofia e alla teologia, tema che occuperà il terzo libro del *De vetula*. Perciò, come precisa Picone, «in questa pseudo-autobiografia di metamorfosi ce ne sono almeno due: la *mutatio* fisica della laida vecchia che sostituisce nel letto del primo incontro amoroso la bella giovane invano amata da Ovidio (questo *rendez-vous* mistificato è l'occasione che segna l'inizio della crisi dei valori nel poeta), e la *mutatio* spirituale del protagonista da seguace della vita frivola a cultore degli studi teologici»[26]. Si spiega, perciò, la didascalia *De mutatione vitae* che accompagna in talune fonti il titolo del poema pseudo-ovidiano: se quella della *vetula* è una metamorfosi apparente, assai reale è invece quella di Ovidio, vera e propria *metanoia* dall'*eros* alla *charitas*.

Si esplicita perciò, nel *De vetula*, una volontà di 'riscrivere' Ovidio invertendo il rapporto tra la 'falsa *littera* poetica' delle *Metamorfosi* e la 'vera *littera* autobiografica' del poema apocrifo; e promuovendo un pieno adattamento della tematica metamorfica al contesto ideologico cristiano in cui, nello sviluppo di un senso letterale – che pretende di essere – vero, si articola l'esposizione di un'ulteriore verità 'figurale'. Medesimo atteggiamento si riscontra nella *Commedia*, con l'episodio della 'balba', la cui *littera* è – pretende di essere – parimenti vera e il cui significato 'figurale' traspare nell'interpretazione che lo stesso Virgilio fornisce.

I due episodi, quello pseudo-ovidiano e quello dantesco, risultano assai affini. Anzitutto perché nel *De vetula* «l'Ovidio medievale, da *auctoritas* mitologica e canonica passa a diventare un'*auctoritas* poetica e personale»[27]; un *agens*, cioè, che, come quello della *Commedia*, percorre un cammino di purificazione. La *vetula* e la 'balba', in questo cammino, assolvono alla medesima funzione: esercitano sul protagonista un'iniziale fascinazione cui seguono un pauroso disvelamento e un rinnovato proposito di conversione.

La 'balba', con le sue numerose reminiscenze classiche – Circe, le sirene – e pseudoclassiche – per l'appunto, la *vetula* pseudo-ovidiana –, si manifesta come un mito confezionato dall'arte dantesca; un mito 'soggettivo' o 'personale' (cioè uno di quei miti che «non chiariscono più la situazione storica della visione, ma la

[26] Picone (1993), p. 133 e ss.
[27] Picone (1991), p. 36 e ss.

condizione psicologica di colui che sperimenta la visione, del poeta-pellegrino»[28]). L'episodio purgatoriale va ricompreso dunque come un atto di riscrittura e completamento del mito metamorfico di Ovidio.

Ma se, inoltre, dietro la 'balba' è adombrata la *cupiditas* in quanto *eros* distorto e maldiretto, il traviamento che ne deriva ha, per Dante, una ricaduta prima di tutto poetica: ciò, del resto, sarà definitivamente chiarito per il poeta cristiano nell'Eden, in cui Beatrice accuserà aspramente non tanto gli atti o le passioni del *viator*, bensì quella produzione poetica che, dopo la *Vita nuova*, ha colpevolmente deviato dalla sintesi di *eros* e *charitas* raggiunta dal libello grazie all'epifania della gentilissima per ricadere sul tema degli effetti negativi dell'amore come sentimento non ricambiato, come forza distruttiva e inconciliabile con la ragione. Produzione entro la quale spiccano le rime 'petrose', il «maggiore concorrente della 'macrocanzone-Commedia'»[29]. L'episodio della 'balba', perciò, pone in campo e mette in discussione anzitutto dei valori poetici che costituiscono il campo nel quale Dante si lancia nell'*aemulatio* del testo ovidiano, conscio del nuovo, più alto e più pregnante significato che la tematica metamorfica assume nel contesto di una poesia 'moderna' e rischiarata dalla rivelazione. Ecco perciò che Dante può ritenere di aver penetrato la dottrina della *rerum transmutatio* con ben altra profondità del poeta sulmonese. La 'balba' gli offre l'occasione poetica per sfidare il maestro *par excellence* del mito nel suo stesso campo; e di superare la poesia classica dal momento che, a differenza di quest'ultima – necessitante un apparato esegetico 'allotrio' che ne evidenzi il senso spirituale riposto – la poesia della *Commedia* ingloba la perfezione formale e l'altezza sapienziale degli *auctores* e la verità di fede dei cristiani, il significato e l'interpretazione.

Paolo Pizzimento
Università degli Studi di Messina
paolo.pizzimento@unime.it

[28] Picone (1993), p. 126
[29] Bologna (1998), p. 99.

Riferimenti bibliografici

Barański (1996)
Zygmunt G. Barański, *Il carattere riflessivo dei tre sogni purgatoriali*, in Id., *«Sole nuovo, luce nuova». Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 255-279.

Boitani (2017)
Piero Boitani, *Dante e le stelle*, Roma, Castelvecchi, 2017.

Bologna (1998)
Corrado Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita Nova», 'Petrose' e «Commedia'»*, Roma, Salerno, 1998.

Brambilla Ageno (1995)
Franca Brambilla Ageno (a cura di), *Convivio*, Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, vol. III, Firenze, Le Lettere, 1995.

Brunetti (2014)
Giuseppina Brunetti, *Canto XIX. Tra sogno e visione: femmine, sirene e donne gentili*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento Canti per Cento Anni*, vol. II, 2, Roma, Salerno, 2014, pp. 561-582.

Chiavacci Leonardi (2018)
Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), *Divina Commedia*, Milano, Mondadori, 1994 (2018).

Curtius (1948)
Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948, tr. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992.

Di Fonzo (2007).
Claudia Di Fonzo, *Dante e il mito: «retrogradatio» critica*, in «L'Alighieri», XXIX, 2007, pp. 155-160.

Fenzi (2012)
Enrico Fenzi (a cura di), *De vulgari eloquentia*, Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante, vol. III, Roma, Salerno, 2012.

Ferrari-Pirovano (2015)
Attili Ferrari-Donato Pirovano, *Dante e le stelle*, Roma, Salerno, 2015.

Gregory (1985)
Tullio Gregory, *I sogni e gli astri*, in Id. (a cura di), *I sogni nel Medioevo. Seminario internazionale: Roma, 2-4 ottobre 1983*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 111-148.

Iannucci (1993)
Amilcare A. Iannucci (a cura di), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Angelo Longo, 1993.

Jacoff-Schnapp (1991)
Rachel Jacoff-Jeffrey T. Schnapp (eds.), *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, Stanfort, Stanford University Press, 1991.

Ledda (2008)
Giuseppe Ledda, *Dante e le metamorfosi della visione*, in «Griseldaonline», VIII, 2008.

Mineo (1969)
Nicolò Mineo, *Profetismo e apocalittica in Dante*, Catania, Università di Catania, 1968.

Nardi (1966)
Bruno Nardi, *Saggi e note di critica dantesca*, Milano – Napoli, Ricciardi, 1966.

Paratore (1968)
Ettore Paratore, *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni, 1968.

Paratore (1973)
Ettore Paratore, v. *Ovidio*, in *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., diretta da Umberto Bosco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970-78, vol. IV, 1973, pp. 225-236.

Picone (1991)
Michelangelo Picone, *La «lectio Ovidii» nella «Commedia». La ricezione dantesca delle «Metamorfosi»*, in «Le forme e la storia», n.s., III, 1991, pp. 35-52.

Picone (1993)
Michelangelo Picone, *L'Ovidio di Dante*, in Iannucci (1993), pp. 107-144.

Picone (1994)
Michelangelo Picone, *Dante argonauta. La ricezione dei miti ovidiani nella «Commedia»*, in Picone-Zimmerman (1994.), pp. 173-202.

Picone (1998)
Michelangelo Picone, *Dante e il mito degli Argonauti*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XI, 1998, pp. 9-28.

Picone (2001)
Michelangelo Picone, *Canto XIX*, in Georges Güntert, Michelangelo Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, vol. II, *Purgatorio*, Firenze, Franco Cesati, 2001, pp. 287-306.

Picone (2008)
Michelangelo Picone, *Gli ipotesti classici (Virgilio e Ovidio)*, in «Letture Classensi», XXXVI, 2008, pp.63-81.

Picone-Crivelli (1999)
Michelangelo Picone-Tatiana Crivelli, *Dante. Mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, Firenze, Franco Cesati, 1999.

Picone-Zimmerman (1994)
Michelangelo Picone-Bernhard Zimmerman (hrsg.), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994.

Pioletti (2016)
Antonio Pioletti, *Metamorfosi tra Ovidio e Dante. Dal canto di Pier della Vigna al tempo-spazio della Divina Commedia*, in «Le forme e la storia», n.s., IX, 2016, 2, pp. 143-176.

Pirovano (2015)
Donato Pirovano (a cura di), *Vita nuova*, in Donato Pirovano, Marco Grimaldi, *Vita nuova – Le Rime del tempo della Vita nuova*, Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante, vol. I, t. 1, Roma, Salerno, 2015.

Raimondi (1970)
Ezio Raimondi, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970.

Robathan (1968)
Dorothy M. Robathan (ed.), *The Pseudo-Ovidian De Vetula: Text, Introduction and Notes*, Amsterdam, Hakkert, 1968.

Sowell (1991)
Madison U. Sowell (ed.), *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, Binghamton (N.Y.), Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991.

The following essay analyses the figure of the 'femmina balba' that breaks into the oneiric drift of the nineteenth canto of Dante's Purgatorio; and reflects on the relationship between this figure and its hypothetical model, the pseudo-Ovidian poem known as De Vetula. *In both texts there is an attempt to 'rewrite' Ovid in the light of an adaptation of the metamorphosis to the ideology of the Christian context and an identification of* auctor *and* agens *inserted in a path of purification. The 'femmina balba' thus becomes the poetic occasion to start a poetic challenge with Ovid and establish the superiority of Dante, a 'modern' and Christian poet, in the matter of metamorphosis.*

Parole-chiave: Dante; Ovidio; *De Vetula*; *Purgatorio*; Femmina balba.

VINCENZO VOZZA, **L'Epitome *delle* Metamorfosi *di Ovidio di Francesco Negri (1542). Esercizi comparativi e intertestuali sul mito cosmogonico* (Met., *vv. 5-81)***

Appare superfluo ricordare che, insieme a Virgilio ed Orazio, il poeta sulmonese Ovidio (43 a.C. – 17) si collochi tra le autorità letterarie e i riferimenti stilistici della latinità aurea, canonizzati dal primo umanesimo italiano fino a diventare riferimenti imprescindibili nella cultura del più ampio Rinascimento europeo[1].

Si tratta di personalità complesse, la cui influenza non può essere trattata compiutamente in questo contributo, che tuttavia si colloca al confine dell'esperienza inter-(multi)disciplinare della ricerca storica. L'obiettivo di questo saggio è infatti quello di fornire sì una descrizione dell'*Epitome* delle *Metamorfosi* ovidiane di Francesco Negri (1542), aggiungendo così una testimonianza letteraria alla bibliografia del bassanese, ma anche quello di comparare il testo con altre epitomi che, per ragioni meramente bibliologiche, sono state messe in relazione. Il caso di studio per questo contributo sarà la comparazione della pericope della creazione del mondo, che apre il primo libro delle *Metamorfosi* (vv. 5-81).

Questo saggio ha anche un secondo obiettivo, di natura *metodologica*, ovvero confrontarsi sul documento interrogandolo attraverso la 'lente' di altre aree scientifico-disciplinari, studiandolo con altri strumenti, modelli e prospettive. Le conclusioni della ricerca, dunque, saranno analitiche nel merito della descrizione storico-letteraria, e, nel metodo, funzionali alla condivisione dei risultati con i *tecnici* della lingua, del testo e della sua interpretazione.

Edizioni, traduzioni, epitomi nel Cinquecento

La centralità delle *Metamorfosi* ovidiane nella pedagogia umanistica italiana è stata ampiamente affrontata dagli studi di Bodo Guthmüller (Università di Marburgo), alla bibliografia del quale si fa riferimento[2]. La stampa decretò

[1] Non si vuole lasciare orfano questo contributo dal taglio storico-letterario di una selezione bibliografica che possa essere utile alla ricerca. Non tutti i titoli che seguono sono stati citati perché funzionali allo svolgimento di questa ricerca, ma se ne è apprezzata la specificità nel contesto disciplinare per cui sono stati pensati: Nanni (2002); Burrow (2002), pp. 301-320; Anselmi-Guerra (2006); Keith-Rupp (2007), pp. 15-33; Bucchi (2011), pp. 83-125; Miller-Newlands (2014).

[2] Guthmüller (1993); Guthmüller (1997), pp. 37-64; Guthmüller (2008), pp. 204-259; Guthmüller (2009), pp.14-41.

senz'altro la fortuna editoriale delle *Metamorfosi*, opera che lungo tutto il Cinquecento venne più volte riprodotta in numerose edizioni ed esemplari, ma anche proposta in traduzione (volgarizzamenti) ed epitomi.

1) Edizioni e traduzioni

La prima edizione latina (*editio princeps*) delle *Metamorfosi* fu stampata nel 1471 a Bologna presso Baldassarre Azzoguidi e nello stesso anno a Subiaco dal torchio di Conrad Sweinheim e Arnold Pannartz; del 1497, invece, è la stampa del volgarizzamento trecentesco di Giovanni Bonsignori da Città di Castello, pubblicata a Venezia da Giovanni Rosso da Vercelli per i tipi di Lucantonio Giunta. Quella celeberrima edizione fu ripresa più volte, dallo stesso Lucantonio nel 1501 e 1508, ancora a Venezia nel 1517 e 1523 da Giorgio de' Rusconi, e almeno due volte a Milano alla fine degli anni Venti. Il testo vi era alquanto abbreviato, e reso allegorico, sulla scorta della versione latina che ne aveva data Giovanni del Virgilio.

L'*opera omnia* ovidiana fu più volte stampata a Basilea (dal 1527 al 1550, almeno cinque volte), mentre le sole *Metamorfosi* furono stampate a Lyon per i tipi di Blanchard, con l'esposizione morale di Pierre Lavin[3], e i commenti di Raffaello Regio[4], gli argomenti di Lattanzio e le annotazioni di alcuni dei più importanti grammatici del XV secolo: Filippo Beroaldo *seniore*[5], Giovanni Battista Pio (*Plodius* o *de Plodiis*, bolognese)[6], Giano Aulo Parrasio[7], Lodovico Maria Ricchieri (*Coelius Rhodiginus*)[8], Iacopo Della Croce[9], Giovanni Battista Cipelli (*Egnazio*)[10]. Ancora, nel 1553 le *Metamorfosi* furono stampate a Venezia con i commenti di Raffaele Regio e gli argomenti delle *fabulae* scritti da Lattanzio. Superata la metà del Secolo, le *Metamorfosi* diventano oggetto di rielaborazioni letterarie creative, in volgare, come la riduzione in CLXXXVIII epigrammi fatta da Gabriele Simeoni[11], con

---

[3] Moss (2003), pp. 244-249, in part. p. 245: Pierre Lavin (Petrus Lavinius, 1473-1524?) predicatore domenicano, era in stretto contatto con Symphorien Champier, entusiasta lionese del neoplatonismo fiorintino e corrispondente di François Du Bois. Il commentario delle Metamorfosi del Lavin è un esempio di fusione tra l'attenzione alla lettera poetica ovidiana e la funzione allegorica delle moralizzazioni medievali: in particolare, egli fornisce interpretazioni non solo spirituali, ma anche storiche, para-scientifiche e natuarali nonché tropologiche. Si veda lo studio sul commentario latino del Lavain in Moss (1998), pp. 103-123.

[4] Pignatti (2016a): dopo lo studio di Pescetti del 1952, si è potuto accertare che il Raffaele Regio autore del commentario alle Metamorfosi non sia originario da Volterra (*Raffaël Regius Volaterranus*), poiché spesso confuso nei codici con un altro Raffaele, il Maffei.

[5] Gilmore (1967).

[6] Conti (2014).

[7] Lepore (1959), pp. 27-44.

[8] Pignatti (2016b).

[9] Guerra (2006), pp. 139-150.

[10] Mioni (1982).

[11] D'Amico - Magnien Simonin (2016).

l'argomento introduttivo in ottava italiana, stampato a Venezia nel 1559, o la traduzione in ottava rima fatta dal Maretti[12] nel 1570 e dedicata ad Alfonso d'Este.

Le traduzioni più note restano tuttavia le *Trasfomationi* di Lodovico Dolce, tra il 1539 e il 1561, più volte corrette e ristampate a Venezia per Gabriele Giolito (accompagnate da un *Sonetto* dell'Aretino), nonché quelle dell'Anguillara, tra il 1554 e il 1584, in ottava rima; a queste fanno séguito le traduzioni in versi sciolti di alcuni libri delle *Metamorfosi* – esercitazioni poetiche e pegni letterari – di Alessandro Piccolomini da Siena (il XIII libro, nel 1588), di Camillo Cauzio da Cittadella (il IX e il X libro, tra il 1547-1548) e dal veneziano Domenico Venier (alcune stanze superstiti)[13].

2. Dalla traduzione all'epitome, per una nuova identità del testo ovidiano

In una società perfettamente bilingue, quale era la *Repubblica delle lettere* italiana nel Cinquecento, possiamo dedurre che la traduzione non fosse concepita come la contemporaneità ha concepito la resa in lingua corrente dei classici, ovvero il passaggio da una lingua 'morta' ad una lingua 'viva'. Si trattava invece di un esercizio compositivo creativo, in cui il traduttore si proponeva come un secondo autore dell'opera. La traduzione rappresentava dunque lo scivolamento della *techne* verso l'*ars*, operazione durante la quale l'autore, consapevole della complessità del testo (in senso strettamente filologico), se ne faceva nuovamente interprete alla luce della propria sensibilità letteraria:

> […] si vorrebbe rendere la traduzione identica all'originale, in modo che l'una non sussista come surrogato dell'altro. Inizialmente questo genere incontrò molte resistenze; perché il traduttore che segua rigidamente l'originale più o meno deve rinunciare all'originalità del suo popolo, creando così una terza entità alla quale il gusto del pubblico deve abituarsi a poco a poco. Veniamo dunque condotti, anzi sospinti verso il testo originale, e così da ultimo si chiude il cerchio in cui si compie l'accostamento di estraneo e familiare, di noto e ignoto (J. W. Goethe, *Per una migliore comprensione*, 1819)[14].

---

[12] Ciri (2008).

[13] Per questa rassegna si veda, innanzitutto, Antinori (2012), pp. 265-283; si vedano anche Pittaluga (2009); Pittaluga (2013). Inoltre, si fa riferimento all'edizione critica delle *Metamorfosi* (2013[4]) di Ovidio a cura di Alessandro Barchiesi, con saggio introduttivo di Charles Segal, in cui sono riportati i riferimenti bibliografici degli incunaboli e delle cinquecentine cui si fa riferimento in questo paragrafo.

[14] «[...] man die Uebersetzung dem Original identisch machen möchte, so daβ eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle. Diese Art erlitt anfangs den gröβten Widerstand; denn der Uebersetzer der sich fest an sein Original anschlieβt, giebt mehr oder weniger die Originalität seiner Nation auf, und so entsteht ein Drittes, wozu der Geschmack der Menge sich erst heran bilden muβ. Hiedurch werden wir an den Grundtext hinangeführt, ja getrieben und so ist denn zuletzt der ganze Zirkel abgeschlossen, in welchem sich di Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten bewegt», Goethe (1819), pp. 535-537.

Come si è visto, i volgarizzamenti o le riduzioni del testo ovidiano, fatti per lo più in ottava rima italiana, rappresentavano la maturazione di un genere letterario – quello degli *exempla* – fiorito in età classica che stava giungendo all'apice della sua fortuna nel Rinascimento: gli episodi del mito, riletti in chiave allegorica o morale, e i 'caratteri' (in senso *teofrasteo*) rappresentanti i vizi e le virtù del genere umano, diventavano gli attori sul palcoscenico del mondo, dove avveniva la *metamorfosi* tra la maschera e il suo pubblico, e viceversa: «All the world's a stage, / And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts» (W. Shakespeare, *As you like it*, II, 7: 138-141).

Tanto premesso, come possono essere considerate le epitomi delle *Metamorfosi*? Questo interrogativo apre le porte a questioni di critica testuale che non possono essere adeguatamente affrontate nello spazio di questo contributo. Tuttavia, si può tentare di dare una risposta sulla base dello studio comparativo di alcune epitomi, tra le quali si annovera quella di Francesco Negri da Bassano. Come prodotto letterario, l'epitome è ben più di un compendio, benché non possa rivendicare una totale autonomia dal testo di cui si dichiara *epitomé*, 'taglio, riassunto'. Ancor di più nel caso ovidiano, gli autori che producono epitomi delle *Metamorfosi* hanno compiuto un processo di trasformazione del testo, attraverso una serie di filtri che lasciano trasparire l'originale: i criteri di abbreviazione, lo spostamento del baricentro tematico, l'adeguamento lessicale e così via (si pensi, ad esempio, all'*Ovidius moralizatus*[15] di Pierre de Bersuire, XVI sec.).

Una prima risposta alla quale si giunge dopo aver messo a confronto il testo ovidiano con le sue epitomi è relativa dunque all'originalità: le epitomi delle Metamorfosi diffuse nel contesto italiano tra Quattro-Cinquecento si caratterizzano come testi originali, che riconoscono ad Ovidio la paternità di un genere letterario sotto molti aspetti funzionale alla *primavera* degli studi sulla lingua latina, tanto da poter fungere come nuovo paradigma della cultura umanistica.

L'epitome delle *Metamorfosi* ovidiane di Francesco Negri

Francesco Negri[16] è soltanto uno degli autori che, a metà Cinquecento, ha pubblicato un'epitome delle *Metamorfosi* di Ovidio ad uso degli studenti che frequentavano la scuola di grammatica che aveva aperto a Chiavenna negli anni Trenta. Il Negri – è bene ricordarlo fin d'ora – si era trovato a dover capitalizzare il proprio bagaglio culturale in un momento di grande difficoltà della propria

[15] Kretschmer (2016); Pairet (2011).

[16] Per una biografia di Francesco Negri si vedano, almeno, Ragazzini (2006), pp. 71-144; Biasiori (2013); Zuliani (2014); Vozza (2016a); Vozza (2016b); Vozza (2017), con relativa bibliografia aggiornata.

vicenda umana e spirituale: dopo la sua conversione agli insegnamenti della Riforma, lasciò attorno al 1525 il chiostro benedettino di S. Giustina, a Padova, per sostenere dapprima la riforma radicale zwingliana, e poi – dopo una breve permanenza nella *Republica di Argentina* (la città imperiale di Strasburgo) – riparò nella comunità riformata di Chiavenna, guidata dal pastore Agostino Mainardi.

Francesco Negri s'impose nel dibattito teologico con la *Tragedia intitolata Libero arbitrio* (la prima edizione latina è del 1546), sulla quale sono state condotte numerose ricerche storico-letterarie. Il peso del suo contributo alla letteratura della Riforma italiana e il costante confronto con gli autori coevi hanno messo in ombra la restante parte della sua produzione bibliografica, che riconsegna invece un Francesco Negri più complesso: traduttore dal volgare al latino (le *Turcarum rerum comentarium* del Giovio e il *De Francisci Spierae casu* del Vergerio), autore di grammatiche e – come si direbbe oggi – di strumenti ausiliari per la didattica.

Nutrito dai dibattiti dei suoi sodali che avevano aderito alle novità non solo dottrinarie promosse dalla riforma, il Negri si appassiona alla rivoluzione pedagogica fiorita in seno al luteranesimo e non esita a farne una proposta per così dire *laica*: è noto che non solo i figli dei riformati clavennati frequentassero la sua scuola, ma anche quelli dei nobili e dell'alta borghesia cattolica[17].

1) L'edizione del 1542

Come ho potuto anticipare in un saggio dedicato alla tradizione testuale dell'opera[18], l'epitome delle *Metamorfosi* del Negri sarebbe dovuta comparire in un volume in parti nel 1538, per i tipi di Robert Winter di Basilea. Il titolo collettaneo è *Bartholomaei Bolognini Bononiensis Epitome elegiaca in Pub[lii] Ouidii Nasonis Libros 15 Metamorphoseon. Francisci Nigri Bassianatis Epitome sapphica in eosdem Pub[lii] Ouidii Libros Metamorphoseon. Item Io[anni] Francisci Quintiani Stoae Disticha elegiaca et quaedam Sapphica quoque in singulas fabulas Metamorphoseos Ouidianae. Praeterea Iacobi Boni Epidaurii Dalmatae de raptu Cerberi libri tres: in questa prima edizione sono assenti tanto l'opera del Negri quanto quella di Francesco Conti (Quintianus Stoa), che compariranno invece nella successiva edizione del 1544, evidenziando tuttavia un problema non indifferente nella corretta interpretazione nel formato estrinseco della pubblicazione.*

L'*Epitome sapphica in… Publii Ovidii Libros Metamorphoseon* del Negri verrà pubblicata invece dall'editore tigurino Froschauer nel 1542 (volume in 8°, cc. A1-C8), forse per interessamento di Conrad Gessner (che a Zurigo e per quell'editore aveva già stampato alcune delle sue opere), col titolo *Ovidianae Metamorphoseos Epitome per Franciscum Nigrum Bassianatem collecta*: a questa prima edizione del testo del Negri si fa riferimento in questo saggio. Sul verso del frontespizio (c. A1^{v}) si trova un carme dedicatorio *Ad lectorem*, nel quale si ha conferma di quanto finora

[17] Tallini (2014), pp. 361-362.
[18] Vozza (2018).

detto sulla prospettiva pedagogica della pubblicazione del Negri:

Quod nunc Candide Lector hic repostas
Cernis sub breviore codicillo
Quas olim posuit profusiore
Sub volumine fabulas disertus
Naso, Me rudibus scias puellis 5
Ad dulces properantibus Camenas
Inservisse, queant ut has easdem
Nosse, ediscere, commode, expedite:
Verum te precor integro in libello,
Quod primum attinet ad pedem locandum, 10
His des hendecasyllabis licere id,
Quod constat licuisse parte libri
In parva, hendecasyllabis Catulli.

Il verbo *repono* (v. 1) può avere una varietà di significati, che vanno da 'riproporre' a 'rappresentare (sulla scena)', tutti ugualmente possibili. Obiettivo del volumetto è dunque riproporre l'opera del «disertus / Naso» (vv. 4-5) a beneficio degli allievi, definiti *rudes* in antitesi alla *dulcis Camena*, la poesia. Il v. 8, nella sua brevità, è la dichiarazione programmatica del Negri *magister*: «nosse, ediscere, commode, expedite». La materia viene dunque esposta in quindici sezioni, mantenendo la suddivisione originaria dei XV libri: *Ep. Lib. primus* (64 vv., cc. A2r-A3r); *Ep. Lib. II* (66 vv., cc. A3r-A4r); *Ep. Lib. III* (51 vv., A4r-A5r); *Ep. Lib. IV* (81 vv., A4r-A6v); *Ep. Lib. V* (60 vv., A6v-A7v); *Ep. Lib. VI* (vv. 82, A7v-B1r); *Ep. Lib. VII* (82 vv., B1r-B2v); *Ep. Lib. VIII* (90 vv., B2v-B4r); *Ep. Lib. IX* (77 vv., B4r-B5v); *Ep. Lib. X* (77 vv., B5v-B7r); *Ep. Lib. XI* (91 vv., B7r-B8v); *Ep. Lib. XII* (62 vv., B8v-C1v); *Ep. Lib. XIII* (62 vv., C1v-C2v); *Ep. Lib. XIV* (82 vv., C3r-C4r); *Ep. Lib. XV* (140 vv., C4r-C7v).

Termina il terzo fascicolo (c. C8r) un endecastico in endecasillabi del Gessner, dedicato *Ad studiosos pueros*:

Νίγρου ἑνδεκασύλλαβον ποίημα
χερσίν ἀμφοτέρῃσι δεῦτε παῖδες
δέξασθ'. Ενθάδε γὰρ μαθεῖν ἔνεστι
τρέψεις θαυμασίας τε ποικίλας τε
φύσιος προτέρης ἐς εἶδος ἄλλο. 5
Οὐκ ἐικῆ δὲ παλαιοὶ ἄνδρες αὕτως
πλάττοντες τάδε φημίσαντο μύθους.
ἀλλὰ σεμνοτέρας τινὰς μαθήσεις,
ὥσπερ ἐν λέπει πυρῆνα, κρύψαν.
λάβετ' οὖν τόδε παῖδες εὐπρόσωποι 10
Νίγρου ἐνδεκασύλλαβον πόιημα[19].

[19] «Ecco fanciulli, accogliete con ambo le mani il poemetto endecasillabo di Negri. Di qui, infatti, potrete apprendere le meravigliose e variegate trasformazioni, da una precedente natura in

Nel poemetto il Gessner fa da contrappunto al Negri, utilizzando il vocabolo greco τρέψεις per indicare la metamorfosi: l'epitome, dunque, non è solo un esercizio estetico di composizione poetica, ma racconta le trasformazioni nelle quali gli antichi hanno nascosto ὥσπερ ἐν λέπει πυρῆνα gli insegnamenti più importanti (idea, questa, cara ai 'moralizzatori' del testo ovidiano). La metamorfosi, dunque, possiede in Gessner un significato conservativo: al variare della sembianza (l'*éidos*, v. 5), non varia tuttavia la sostanza (l'*ousìa*).

2) Un esercizio comparativo: Ovidio e Francesco Negri

Se si analizza il carme *Ad Lectorem* con la prospettiva di coloro avrebbero fruito del 'compendio' ovidiano nel suo scopo più immediato – quello didattico – appare ancora più evidente che la brevità delle sezioni corrispondenti a ciascun libro, nonché l'uso del metro saffico italiana (l'endecasillabo *cantabile*) era funzionale alla ricerca nel testo delle *Metamorfosi* la collocazione di un mito, oppure l'ordine dei miti all'interno di uno stesso libro, e così via, come prontuario didattico *ad usum puerorum* per la composizione poetica in lingua latina.

Consideriamo dunque il primo libro delle *Metamorfosi*. I primi versi (vv. 5-81) sono dedicati da Ovidio alle origini del mondo: sono molteplici le fonti alle quali attinge il poeta, tanto dal mito quanto dalla tradizione filosofica classica e cristiana. Un letterato come Francesco Negri, per formazione monastica versato nell'esegesi biblica e propenso – data la sua versatilità di umanista – all'uso inclusivo di figure allegoriche appartenenti al repertorio iconografico 'classico', poteva leggere il primo libro delle *Metamorfosi* e commentarlo in sinossi con il libro del Genesi.

Benché le *Metamorfosi* ovidiane e le epitomi, come premesso, siano due forme letterarie che rivendicano una loro autonomia, è utile confrontare quali scelte e con quali criteri Francesco Negri abbia operato la sua 'riduzione' della pericope sull'origine del mondo:

Chaos in quatuor elementa	*Rerum congeriem chaos vetustum*	
	In partes dirimit deus, suasque	
	Formas et loca certa dat diremptis.	
	Hancque constituit venustiorem	
	Ampli quam faciem videmus orbis:	*5*
	Coelum syderibus, deumque formis,	
	Aer alitibus, ferisque terra,	
	Ac mutis mare piscibus repletur.	
	Mentis nascitur altioris inde,	

un altro genere. Non è per caso che gli antichi hanno raccontato, inventandoli, questi miti: essi vi hanno nascosto insegnamenti più serî, come il nocciolo nel guscio. Accogliete dunque, bei fanciulli, questo poema endecasillabo di Negri». Ringrazio Ciro Giacomelli (Università di Padova) per l'aiuto nella trascrizione e traduzione del testo.

Cunctis praeficiturque homo ipse rebus. 10

(Negri, Epitome, vv. 1-10)

I primi tre versi dell'epitome (vv. 1-3) riassumono l'azione ordinatrice della divinità (*deus* o *numen*, che traduce più propriamente la volontà agente o *energismo* divino nel contesto cristiano). Il Negri riutilizza così alcuni termini ovidiani: il chaos (Ov., *Met*., v. 3), 'unus vultus… naturae'; l'azione della divinità è indicata dal verbo *dirimere* («Hanc deus et melior litem natura diremit», Ov., *Met*., v. 21); viene data 'formas et loca certa' («Vix ita limitibus dissaepserat omnia certis», Ov. *Met*., v. 69) alla *congeriem rerum* (Ov. *Met*., v. 33), tramite separazione e ricollocazione, lo stesso principio che muove il Dio veterotestamentario (*dixit*…, *fiat*…, *factum est*…, *dividit*…, Gen 1: 1-27) o il demiurgo platonico[20].

Chiude questa prima scena dell'epitome del Negri un passaggio ripreso fedelmente dall'*archetipo* ovidiano: la creazione prende forma, e ciascun elemento che la costituisce trova una posizione nell'universo creato:

sidera coeperunt toto effervescere caelo;
neu regio foret ulla suis animalibus orba,
astra tenent caeleste solum formaeque deorum, 73
cesserunt nitidis habitandae piscibus undae,
terra feras cepit, volucres agitabilis aer»
(Ov., Met., vv. 71-75).

Infine, fa la sua comparsa l'uomo: *praeficitur… homo ipse rebus* («natus homo est, sive hunc divino semine fecit / ille opifex rerum, mundi melioris origo, / sive recens tellus seductaque nuper ab alto / aethere cognati retinebat semina caeli», Ov., *Met*., vv. 78-81), così come il Dio dell'Antico Testamento comanda ad Adamo dopo averlo posto al di sopra del creato: «…dominamini» (Gen 1: 28).

A complemento di quanto detto, è da notare che i padri della letteratura cristiana tardoantica, in parte detrattori e in parte estimatori del poema ovidiano, avevano letto in questi primi versi la presenza dell'*arché* performativa giovannea (Gv 1: 1), che in nome della *concordia discrodantium rerum* propria dell'esegesi delle origini, intendeva ricercare i *semina verbis* anche nel sapere antico. Ecco dunque Lattanzio commentare che «nec audiendi sunt poetae qui aiunt chaos in principio fuisse» (IV sec., nelle *Divinae Institutiones* II, VIII: 8), o ancora Claudio Mario Vittore (V sec., nell'*Alethia*) intendere il chaos ovidiano con il deus biblico, o lo pseudo-Ilario (nell'*Metrum in Genesim*) sottolineare la concordanza della creazione in Ovidio con quella descritta in Genesi, accostandovi poi la profezia virgiliana

[20] Platone, *Timeo*, 30a: «Perché Dio, volendo che tutte le cose fossero buone e, per quanto era possibile, nessuna cattiva, prese dunque quanto c'era di visibile che non stava quieto, ma si agitava sregolatamente e disordinatamente, e lo ridusse dal disordine all'ordine».

della venuta di Cristo riportata nella quarta ecloga delle *Bucoliche*[21].

Allo stesso modo può essere letta la sequenza dei sei giorni della creazione biblica nel passaggio descritto dal Negri: *separazione* dal caos del cielo, l'aria, la terra e il mare (i «loca certa», v. 3), e *addizione* delle stelle – che, nella ripartizione elementare rappresentano il fuoco – gli uccelli, gli animali terrestri, i pesci («suas formas», vv. 2-3), e infine l'uomo. L'inevitabile sovrapposizione tra la pericope ovidiana e la creazione del mondo secondo il racconto biblico si avrà, tra i casi più noti, con la *La vita et metamorfoseo d'Ovidio, figurato et abbreviato in forma d'epigrammi* di Gabriele Simeoni (1559). Il «gran fattor dell'Universo» pronuncia il suo *fiat* («verbo divin… /…ordinò», I, v. 7), spinto dall'*Amore*, concetto questo che trova le sue fondamenta nell'esegesi agostiniana e, in poesia, nella descrizione dell'armonia dell'universo nel *Paradiso* della *Commedia* dantesca (*Par*. XXXIII, 6; *Par*. XXIV, 130-132: «…Io credo in uno Dio / solo ed etterno, che tutto'l ciel move / non moto, con amore e con disio»):

[I] *La creatione et confusione del Mondo*

Prima ch'il gran fattor dell'Universo
Con pietà gli ponesse intorno mente,
Era cieco nel Mar l'Aer sommerso,
Nel centro il Fuoco, e'l tutto era niente,
Ch'ogni Elemento, di virtù diverso, 5
Non havea luogo a lui conveniente:
Ma del verbo divin l'amor profondo
D'un CAOS *ordinò sì bello il mondo.*

[II] *Ordinatione del Mondo, con la creatione dell'huomo et degli altri animali*

Lo spirito etterno del celeste Amore,
Calcando pose i lor termini all'Acque:
La terra ornò di vario et bel colore,
Che grave in seno all'Ocean si giacque.
Restò l'Aria sospesa et il Calore 5
Nel quarto giro collocar gli piacque,
Et fatto ogn'animale ardito et vile,
Diè spirto all'huom, creato a lui simile.

La Vita et metamorfoseo (1959), I, ott. 1-2, pp. 13-14.

3) Un secondo esercizio comparativo: Francesco Negri, Bartolomeo Bolognini e gli epigrammi di Francesco Conti

L'*Epitome* del Negri viene finalmente pubblicata da Robert Winter nella complessa edizione in parti del 1544, edizione successiva alla prima del 1538, in

[21] Roberts (2002), pp. 403-404.

cui la pubblicazione del bassanese era stata annunciata insieme a quella di Giovan Francesco Conti[22]. Il committente della pubblicazione mise in relazione tre epitomatori – Bartolomeo Bolognini, il Negri e il Conti – delle *Metamorfosi* di Ovidio, ciascuno con una sensibilità compositiva diversa. Continuiamo a far riferimento all'*essai* di versi presi in esame nel precedente paragrafo, relativi alla pericope sulla 'creazione del mondo'.

Bartolomeo Bolognini *iuniore* (per distinguerlo dal Bolognini *seniore*, vissuto a metà del XIV sec.), «eruditissim*um* nobilissim*um*que adulescent*em*» secondo il giudizio del Poliziano, concepisce la sua epitome delle *Metamorfosi* (1492 ca.) come una narrazione in cui egli è allo stesso tempo *autore* di un testo originale e *attore*, inserendo sé stesso nel poema in un immaginario confronto con lo stesso Ovidio; questa dinamica dialogica meta-testuale è assente nell'epitome del Negri. Il Bolognini entra nel testo (io narrante) con l'invocazione alle Muse, in apertura al *Liber primus*:

Iam cupio versas brevibus describere formas,
Quas cecinit miris Naso poeta modis.
Hic modo Phoebe veni, cithera spectandus et auro
Nanque tuo nobis est opus auxilio.
Vosque meis Musae coeptis precos este faventes,
Atque meum viridi cingite fronde caput.

(Bolognini, *Epitome*, vv. 1-6)

L'esordio del Bolognini differisce dall'originale ovidiano, molto più asciutto, facendo proprio lo stile proemiale virgiliano (il verbo *canere*, Virg., *Aen*., v. 1; l'ausilio poetico delle Muse, Virg. *Aen*., vv. 8-10), e domandando attraverso il suo poema – come già fece il 'poeta laureato' Francesco Petrarca – l'onore dell'alloro. Diverso è invece il proemio che antepone ai suoi distici l'umanista Francesco Conti:

Classe per undosi timida maris ire procellas
Est animus, timidae Musa faveto rati.
Namque humili hac nostra Nasonis Musa papyro
Stringitur, atque suum perbreve carpit iter.
Namque suo Vates ter quinque volumina libro 5
Inserit in facies corpora versa novas.

[22] Per una biografia di Giovan Francesco Conti, detto *Quinziano Stoa* (1484-1557), si veda almeno Ricciardi (1983), pp. 429-31, con relativa bibliografia. Le opere del Conti vengono elencate da Gessner (1574), pp. 368-69; un elenco completo delle opere si trova anche alla voce *Conti, Giovanni Francesco*, in Fappani (1976), p. 34. Gli epigrammi del Conti sono pubblicati in appendice all'edizione lionese delle *Metamorfosi* (Blanchard, 1527): *Pub. Ovidii Nasonis Sulmonensis Metamorphoseos Librorum XV opus auctum et recognitum [...] Joannis Francisci Quintiani Stoe poete facundissimi ingeniosa Disticha in omneis fabulas Pub. Ouidii Nasonis Metamor. textui diligenter inserta videbis.*

Grande opus arctatur nostris, mirabile, chartis,
Distichon atque suum fabula quaeque gerit.

(Conti, *Epitome*, vv. 1-8)

Torna anche nel proemio del Conti il riferimento ai *corpora versa* (da *vertere*, 'mutare') «in facies… novas», così come vengono intese di per sé le metamorfosi. Nell'ultimo distico elegiaco proemiale si può leggere l'esito più radicale della riduzione delle *Metamorfosi* nel Cinquecento («Grande opus… / distichon», vv. 7-8), come se il poeta stesso considerasse l'epitome il genere letterario più adatto a rappresentare un'altra 'metamorfosi', quella testuale, dell'originale opera ovidiana.

Il mito della creazione del mondo (vv. 7-12) non è centrale nell'epitome del Bolognini, quanto invece lo sono le quattro età dell'uomo (vv. 13-38), recuperate dalla successiva tradizione cristiana e dall'esegesi allegorica medievale più per l'analogia con la corruzione del genere umano fino all'incarnazione di Cristo (si veda, ad esempio, l'abbreviarsi dei giorni della vita media dell'uomo, dai novecentocinquanta di Noè ai settanta o «ottanta per i più robusti» secondo il Salmo 90), in cui la vita secondo la carne si risolve nell'eternità della risurrezione:

Ante Chaos cunctis aderat sine limite rebus,
Ex quo principium cuncta habuere suum.
Quatuor hoc primum partes de corpore fiunt:
Ignis edax, aether scilicet, aequor, humus. 10
Et modo quaeque patent sub vasti cardine mundi,
Ex illo formas nacta fuere suas.

(Bolognini, Epitome, I, vv. 7-12)

Giovan Francesco Conti, invece, tratta la materia in undici distici elegiaci, unendo alla *brevitas* dell'esametro e del pentametro ad un ermetismo *perfetto* (ovvero conchiuso), che permette a ciascun distico di sussistere anche qualora sia svincolato dal contesto generale. I primi tre distici sul *Chaos* sono redatti in terza persona, mentre quelli sulle cinque *zonae* – terra, acqua, aria, vento e fuoco – sono distici 'parlanti', ovvero si tratta di personificazioni che descrivono sé stesse.

Chaos
Unus in orbe Chaos vultus fuit, unaque rerum
Lis, bellum et cunctis rebus opaca domus.
Quid in Chao
Si Chaos es pictum, quid te domus una capessit,
Quum fuerint coelum, Tartara, terra, chaos.
Chaos in quatuor elementa
Quidquam informe chaos, tamen omnibus omnia iunxit,
Nam terras flammis, aera iunxit aquis.
Zonae quinque

Quinque sumus zonae, media aestus, frigora torquent
Saeva duas, totidem sunt sub utroque plagae.
Terra
Quaeritis, unde mihi fuerit locus infimus, hoc est,
Quod leviore meo sunt elementa situ.
Aqua
Me gravior tellus, ab aethere tertius ordo
Est mihi, non ordo est, quem dat iners populus.
Aer
Ignitae gravior paulum aethere, proximus arci
Aer sum, sedes fulminis et tonitrus.
Ventorum regiones
Occiduum Zephyro littus datur, Eurus ab ortu
Flat, Scythiae est Boreas, dat plaga versa Notum.
Aether
Me super haec posuit melior Natura carentem
Pondere, ob hoc summi sum sum Iovis alma domus.
Cui quodque cessit
Vix haec facta, polus cum sidera, mobilis aer
Cepit aves, pisces undaque terra feras.
Hominis origo
Quod sit fama hominem primum effinxisse, Prometheu
te miror, cum sit vir pater Iapetus.

(Conti, Epitome, I, Dist. I-XI)

A differenza della breve trattazione del Negri, l'opera poetica del Conti non ha alcun riferimento con la cosmologia (e antropologia) tipica di alcune moralizzazioni tardomedievali e – in parte – del Negri stesso. Francesco Conti, infatti, recupera alcuni versi delle *Metamorfosi* ovidiane, rendendo dunque la sua epitome di epigrammi incatenati la più fedele tra quelle proposte nell'edizione impressa a Basilea da Robert Winter nel 1544: ad esempio, il primo esametro del distico intitolato *Chaos*, «Unus in orbe Chaos vultus fuit…» è simile all'originale ovidiano «…unus erat toto naturae vultus in orbe» (Ov., *Met*., v. 6), e così via.

Conclusione

La riscoperta dei classici tra gli intellettuali di età moderna è divenuto ormai un dogma della ricerca, premessa imprescindibile nei casi di studio sulla fortuna dell'antico. Quando un autore viene canonizzato dal consenso unanime della Repubblica delle lettere, riceve il crisma dell'*auctoritas*.

Il risultato di questa ricerca su alcune epitomi delle *Metamorfosi* ovidiane, in latino e volgare, più o meno fedeli alla forma metrica originale, aprono ad una serie di interrogativi utili per proseguire la ricerca in ottica interdisciplinare. La scelta del campione di versi relativo alla creazione del mondo favorisce ulteriormente il confronto con discipline - come l'esegesi, la filosofia della scienza, l'iconografia - periferiche nell'analisi critica di un testo letterario.

Ovidio non è il primo a scrivere sulle metamorfosi, tuttavia, egli può essere considerato colui che ha portato alla sua massima espressività i tratti distintivi (*gnoseologici*) della trasformazione come atto originario dell'*essere* e delle sue manifestazioni: le idee, la natura, la parola. Ovidio è dunque il 'padre nobile' di un genere letterario indipendente, oltre che un tema ricorrente nella letteratura stessa. Ancora, le *Metamorfosi* ovidiane, all'origine, sono trasformazioni laiche: il mito raccontato non appartiene ad un sistema di culti e credenze, ma si sviluppa come osservazione del moto originario dell'essere in divenire, fuori dalle coordinate spaziali e temporali che caratterizzano invece l'orizzonte speculativo umano (soprattutto in senso morale).

Le *Metamorfosi* ovidiane dunque sono per gli autori del Cinquecento una griglia logica, struttura di un linguaggio che tende all'universale e che ha le sue derivate in particolare nelle arti: nella composizione retorica, in poesia (relazione tra forma e contenuti), ma anche in musica e nelle arti figurative.

Il cristianesimo – come sistema di pensiero ed interpretazione della realtà – ebbe un primo approccio positivo nei confronti delle metamorfosi (come concetto e come testo) poiché sembrava rappresentare l'immortalità della sostanza (*ente*) al variare della sua manifestazione (*esistente*); questo, fintanto che il modello di riferimento per l'esegesi e la dottrina fu il platonismo di matrice agostiniana. Con il cambio di riferimento interpretativo e l'adozione delle coordinate aristotelico-tomiste, la metamorfosi viene letta alla luce della riflessione sulla permanenza degli attributi della materia in *sinolo* con la forma (in particolare, applicato alla risurrezione della carne).

In questo saggio sono state messi in relazione alla pericope ovidiana sulla creazione del mondo (Ov., *Met*., I, vv. 5-81) i versi corrispondenti nell'epitome di Francesco Negri, confrontandola a sua volta con altre epitomi che l'editore Winter – *sua sponte* o su commissione – ha pubblicato insieme. Se l'edizione Froschauer del 1542 dell'*Epitome* del Negri può essere contestualizzata nel periodo di insegnamento a Chiavenna (pensata, dunque, con un principale scopo didattico), la sua ricollocazione nel 1544 in una miscellanea con Bartolomeo Bolognini, Francesco Conti e - seppur non indagato in questa sede per ragioni di coerenza - Giacomo Bunić, la rende un testimone esemplare di riduzione o adattamento del testo ovidiano che lo stampatore, o il suo committente, hanno deciso di perpetuare nel tempo. Se la pubblicazione del 1542, infatti, è stata sostenuta dal Negri e incoraggiata dal Gessner per finalità pratiche, quella del 1544 (edizione riveduta e implementata del 1538) perpetua un monumento letterario per ragioni estetiche e antologiche, frutto quindi di una 'selezione'. Coesistono, dunque, i modelli compositivi ed espressivi del Bolognini, allievo prelodato del Poliziano e interprete della più classica tradizione petrarchesca, o l'ermetismo epigrammatico del Conti, appreso alla scuola di Giovanni Britannico, o ancora, l'espressività poetica del *volgare nobile*, che in Negri è reso con l'endecasillabo saffico (o

catulliano), verso propedeutico alla composizione retorica.

La personalità del Negri, infine, sintetizza la doppia natura della Riforma religiosa italiana: si tratta infatti di un'esperienza che, a differenza del caso tedesco, in cui la dottrina luterana è stata un inconsapevole 'cavallo di Troia' per la protesta dei prìncipi contro il centralismo asburgico, ha maturato nell'élite culturale una forte coscienza identitaria attraverso la categoria del dissenso dal canone (letterario, artistico e religioso).

Per comprendere se, nella sua *Epitome* delle *Metamorfosi* di Ovidio, Francesco Negri abbia 'dissentito' delle strutture linguistiche e dalle forme retoriche, e abbia proposto ai lettori qualcosa che superasse l'*auctoritas* dei classici, è necessario uno studio più approfondito; per questa ragione, si fornisce in *Appendice* a questo saggio il testo critico dell'*Epitome* secondo l'edizione Froschauer (1542), consegnandola all'analisi e al giudizio di coloro che, tra le pieghe del testo, possono fornire ulteriori dati e raggiungere ulteriori conclusioni.

Vincenzo Vozza
Università degli Studi di Padova
vincenzo.g.vozza@gmail.com

Appendice

*Edizione interpretativa dell'*Epitome *delle* Metamorfosi *di Ovidio di Francesco Negri (1542):* ZÜRICH, Zentralbibliothek, *Ovidianae Metamorphoseos Epitome per Franciscum Nigrum Bassianatem collecta*, Tigurii, Excudebat Froschoverus, [1542], <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-184>.

OVIDIANAE ME | TAMORPHOSEOS | EPITOME

Chaos in quatuor elementa

/A2[r]/ Rerum congeriem chaos vetustum
in partes dirimit deus, suasque
formas et loca certa dat diremptis.
Hancque constituit venustiorem
ampli quam faciem videmus orbis: 5
coelum syderibus, deumque formis,
aër alitibus, ferisque terra,
ac mutis mare piscibus repletur.
Mentis nascitur altioris inde,
cunctis praeficiturque homo ipse rebus. 10

Aetatum quatuor descriptio

Saturni aurea prima surgit aetas,
post argentea sub Iove est secunda
annum in tempora bina bis recidens,
tertia aenea, ferrea est suprema
omnium scelerum parens, iniqua 15
diis ipsis quoque. Nam sub hac gigantes
affectant nova regna celsi olympi,
verum fulminibus Iovis necantur.

Gigantum sanguis in homines crudeles.

Horum purpureum novos cruorem
In viros animasse terra fertur. 20
Divum concilium vocat, reosque
mortales agit hinc Iovis severa
cura, praecipue tuas Lycaon
impie insidias refert, paratas

	/A2v/ Humana sub imagine orbis oras	25
	Lustranti sibi, quum tibi in patrati	
Licaon in	vindictam sceleris lupi figuram	
lupum.	indidit, laribus tuis perustis.	
Diluvii	Hinc sententia fertur ex deorum	
descriptio.	consensu, opprimiturque quicquid usquam est	30
	ferarum atque hominum fluente ab unda.	
	Dii servant Epimethida ac maritum	
	aequi quod fuerint amantiores.	
	Ii postquam loca liberata lymphis	
	prospectant, adeunt Themis vetustae	35
	sancta oracula, cuius ex sacratis	
	responsis hominum genus propagant	
Lapides a	post sese lapidum frequente iactu.	
Deucalione	Caeteras animantium figuras	
et Pyrra in	tellus humida sole adusta format.	40
homines.	Natum Delius hinc necat sagittis	
Pythonis	Pythonem, instituit sacrosque ludos	
caedes.	dictos Pythia nomine ex draconis	
Phytia ludi	spernens inde Cupidinem, nitenti	
Cupidinis.	telo figitur: at sagitta amorem	45
Sagittarum	non mortem facit haec, fugacis ergo	
descriptio.	iam vestigia consequens puellae	
Daphne in	Daphnes, hanc ope patris intuetur	
laurum.	lauri cortice sub virentis abdi.	
Io in vaccam.	Albae hinc Iuppiter in bovis figuram	50
	mutat Inachiden pudore rapto:	
Argus.	Argus centoculus sibi hanc procurans	
	creditam, trahitur gravem in soporem	
	/A3r/ virga Mercurii greges agentis,	
	ac referre parantis, ut palustris	55
Syrinx in	facta sit calamus, simulque avena	

calamum.

pana subfugiens petita Syrinx
sicque occiditur ab Iovis ministro.

Argi oculi in caudam pavonis.

Huius hinc oculis suam volucrem
ornat Iuno, agitatque concitatam 60

Io vacca in humanam formam.

oestro ipsam Inachiden diu per orbem:
sed tandem facie priore sumpta haec,
Iovi quem peperisse cum puello

Io in deam.

fama est, in numerum deum refertur.

EPITOME LIB. II

Phoebi praerutilos parentis axes
ausus scandere, iusque habere equorum

Terrae incendium.

Incendit Phaeton puer calore
solis innocuum vagantis orbem:
tunc traxisse nigrum putant colorem 5
ex igne Aethiopes nimis propinquo,
tunc humoribus arida aestu ademptis
effecta est Libyae, caputque Nilus
territus, quod adhuc latet, recondit.

Phaetontis casus.

Tandem deiicit hunc Iovis trisulcum 10
fulmen: Eridanus suis cadentem

Phaetontis sorores in populos.

undis accipit: huius in rigentes
populos dolor erigit sorores,
electrum lachrymis suis ferentes:
proximus Phaetontis atque amicus 15

Cygnus in olorem.

/A3v/ Cygnus rex Ligurum dolore eodem
factus est olor. Exprimens Dianae
personam vitiat poli inde rector
Calisto: haec parit Archadem puellum,

Calisto in ursam.

hinc Saturnia vertit hanc in ursam: 20
at factus puer Archas inde maior
venandi studio feras secutus

in ursam incidit hanc, paratque telis
ipsam figerem sed vetans parentem in
non notam geniti nefas, utrunque 25
et matrem puerumque rex deorum
Calisto et Archas nautis commoda ponit inter astra:
in sydera. ai Iuno hoc animo ferens iniquo
abs Tethi impetrat haec ut astra nunquam
intingi oceano sinat profundo. 30
Corvum recta Coronidis puellae
Phoebo exponere furta dehinc parantem
Cornix, ne faciat, monet, suique
exemplo docet esse conticendum:
Phocaicis oriunda nanque ab oris 35
regia haec fuerat puella, quae vim
Neptuni ut fungeret sibi imminentis
Coronis in Cornix facta, comes data est Minervae:
cornicem. verum hanc expulit inde Palla a se
Erichthonius visum Erichthonium quod indicasset 40
sine matre. a sororibus, hunc quibus canistro
servandum dederat vetans videri,
Nyctimene atque Nyctimenem patris cubile
in noctuam. ausam scandere, noctuamque ob ipsum
/A4r/ effectam scelus, alitem recepit: 45
contemnens tamen ista corvus audax
incoeptum exequitur, nescisque causa est
puellae: sed enim ob loquacitatem
Corvus niger. ex albo pice nigrior fit atra.
Vates Ocyroe canens futura, 50
quae patrem puerumque patri alendum
a Phoebo exhibitum prius, manebant,
Ocyroe in equam. hinnitum dedit, inque equam redacta est.
Apollo in pastorem, Phoebo Mercurius gregis magistro

regii rapit hinc boves vagantes, 55
mutata rediensque sub figura,

Battus in saxum.

Battum, quod sibi se malignus index
proderet, facit indicem lappillum.

Invidiae domus.

Mox caecam invidiae domum videmus,
pallentem invidiamque pingi ad unguem: 60
cuius pestifero perusta morsu
Aglauros thalamum invidet sorori
laetum, Me[r]curioque: sed malignam

Aglauros in saxum.

hanc deus silicem facit rigentem.

Iuppiter in taurum.

Formam hinc Iuppiter induens bovillam 65

Europae raptus.

Europam rapit aequoris per undas.

EPITOME LIB. III

Urbem Agenorides monente Phoebo

Cadmus contra draconem.

structurus necat impium draconem,
dehinc mortalia spargit huius aspros
dentes semina per solum paratum,

Dentes draconis in viros armatos.

/A4v/ armatae e quibus exeunt phalanges. 5
Quae mox vulnere mutuo opprimuntur:
quinque ex hoc numero virum superstant,

Cadmus Thebarum conditor.

quorum ope auxilioque Cadmus utens
Thebas construit, atque regnat illic
secundis avibus diu: sed ipsa 10
sors nil perpetuo sinit secundum,
nanque haec materiam dat inde luctus
Cadmo, Acteonis ex sui nepotis
casu: forte etenim sequens ferarum
Acteon canibus plagisque saltus, 15
nudam se comitantibus lavantem
nymphis fonticulo videt Dianam,
hic fueras dea, ne queat referre hoc

Acteon in cervum.

cervum Acteona mutat in fugacem:
at canes proprium latere forma 20
ignari dominum sub hac, procaci
impetu hunc lacerant, id haud timentem.

Iuno in anum.

Nutricis Beroes figuram anilem
Iuno hinc suspiciens mariti amicam
decipit Semelem necique dedit: 25
huius ex utero trahit puellum
ad femurque suum fuit deum rex

Bacchi educatio.

donec tempora compleat parentis:
hunc Nyseides inde alunt sorores.
Bis vir ac mulier semel videndi 30

Tiresiae alteratio

usu Tiresia arbiter iocosae
litis exuitur: sed inde prudens
vates efficitur. Puella tantum
/A5r/ extremas resonare cui licebat

Echo in vocem.

voces, voce manente sentit ossa, 35
Narcissi nimio ex amore versa
in duros silices: protervus inde

Narcissus in florem.

Narcisssus propriam videns sub undis
formam deperit hanc, novusque flos fit.
Conanti temerare dehinc scelesto 40
Pentheo orgia narrat actum Acaetes
et remum et pariter ratem volantem
velatos hedera stetisse, nec non

Thyrrheni naturae in delphinos.

navitas comites suos, Lyei
viribus species novas subisse 45
delphinum, puerum quod hunc repertum
ac mox impositum carinae aduncae
per fraudem violare destinassent:
persistens animo in deum sinistro
hinc Echionides feris furentum 50

Penthei discerptio. spargitur manibus lacer suorum.

EPITOME LIB. IV

Festos Alcithoe dies Lyei
cum sororibus impiis profanans
fabellis variis levant laborem,
atque ipus manuum Minervae amatum.
His ergo referentibus vicissim 5

Dercetis in piscem. piscis Dercetis: albior columba
Semiramis in columbam. huius filia, Nais in figuram
Nais in piscem. piscium iuvenes prius reducens
/A5v/ fit squamosus et ipsa deinde piscis.

Pyrami et Thisbe amores. Pyramus iuvenis, puella Thisbe 10
infausto nimium revincti amore
mori se arborea necant sub umbra,
Mor a sanguinea. hinc morus nigra poma ferre fertur
alba quum prius arbor haec tulisset.

Martis et Veneris adulterium. Phoebum, quod sua furta publicasset, 15
ob quae retibus involuta mansit
Venus, Leucothoen amare cogit,
matrisque Erynomes subire formam,
donec hanc vitiat: scelus notatum
hoc Phoebi Clytie vetusta amatrix 20
defert Leucothoes fera ad parentem,
isque ob id tegit hanc iniqua arena,
ex qua Phoebo operante post retecta
Leuchothoe in Arborem thuris. virga thurea pullulat: sed inde
mutatur Clytie relicta ab ipso 25
Clytiae in heliotropium. Phoebo prae nimio dolore in herbam.
Quae solem sequitur subinde versa.
Daphnis in saxum. Daphnis fit lapis ille cultur Idae.
Scython in foeminam. Modo est vir modo foemina ipse Scython.

Celmus in adamantem.

Celmus nunc adamas videtur, olim
parvo qui fuerat Iovi fidelis.
Ciretes veniunt superno ab imbre

Crocus et Smilax in flores.

Crocus Smilace cum sua minutos
in flores abeunt. Uterque utrique

Hermaphroditus.

iunctus Hermaphroditus, atque pulchra
Salmacis duo conferunt in unum
corpus corporea: mater hinc paterque
/A6r/ Admittunt pueri preces rogantis,

Salmacis fontis natura.

ut simul mulierque virique fiat
quisquis tangere fontis audet undas.
Fine colloquiis dato, sororum
telae iam reliquumque opus Minervae
in vites hederasque abit sequaces:

Mineides in vespertiliones.

virgines volucrum trahunt figuram,
nomen vespere quae tenent ab ipso.
Mox Ino atque Athamas furore aguntur,
natum e quis Athamas prior Learchum
illisum lapidi necat: marinis
Ino se ac Melicerta mergit undis,
verum acidalia rogante diva
Neptunum patruum suum, suosque
spuma ortus referente ponti ab ipsa,

Ino et Melicerta in deos.

hos maris deus aequoris profundi
facit numina, nomina hisque mutat,
ac Palaemona filium, parentem

Comites Inoos in saxa et in aves.

vocat Leucontheam: sed et sequentum
hanc ipsam comitum redacta pars est
saxea in simulacra, pars volucrum

Cadmus cum coniuge in serpentes.

in formas. Petit inde Cadmus atque
coniunx Illyricos misella portus,
mitesque efficiuntur hic dracones.

Guttae sanguinis Medusae in serpentes.

Vertit mox Libycum solum in colubros
cadentem saniem Medusae ab ore,
quod sublime ferebat ortus imbre
aureo Danaeque notus heros. 65

Athlas in montem.

Qui pomaria fului habebat auri
Athlas, hospitium quod huic negasset,
mons fit vertice sustinens olympum.

Perseus Andromedam liberat.

Perseus Andromedam maris voraci
belluae expositam nece ex propinqua 70
liberat, precium hancque habet laboris.

Pegasus equus.

Tactae gorgoneo cruore virgae
In se coralii trahunt rigentis
naturam, latitantque nunc sub undis.
Sponsis hinc epulae parantur, inter 75
quas Abantiades refert eodem
natos sanguine Pegasum volantem

Medusae capilli in serpentes.

ac fratrem quoque, dum caput Medusae
harpe abscinderet: addit inde ut ante
vertisset sua templa polluentis 80
crines phorcynidos Minerva in angues.

EPITOME LIB. V

Cephenum tumultus.

Cephei atria matris excitati
turbantur fremitu, feramque ferro
Perseus quaeritur in necem, petente
Phineo Andromedam sibi ante pactam:
sentiens Danaeius quod heros 5
coniugem simul ac simul tueri
se curvo parat ense: sed tot unus
quum posset male sustinere, tandem
Medusae anguicomum caput retexit,

Cepheni in saxa.

atque in effigies viros iniquos 10

vertit marmoreas, suos priores
/A7r/ gestus marmore sub novo exprimentes.
Victor hinc patrios petit penates
Perseus coniuge cum sua: ultor atque
Praetus in saxum. avi est. Nam silicis subire formam 15
hic Praetum facit: hanc subire eandem
Polydectes in saxum. te quoque, o Polydecte, deinde cogit,
Quod fictam argueres necem Medusae.
Hippocrenes fintis Fontis mox Heliconii ipsa origo
descriptio. equini ex pedis ictibus Minervae 20
docta ab Urania refertur inde,
quo vitent violentiam Pyrenei
Musae in aves. fiunt (ut memorant) aves camenae:
quas dum persequitur furens Pyreneus
turri praecipitem dedit se ab alta. 25
Gigantomachiae Certamen referunt sibi peractum
descriptio. hae cum Paenidum loquace turba:
cantus Pieridis deum ac gigantum
bella continet, in quibus fugati
sub fictis superi latent figuris; 30
Deum rex aries: Caperque Bacchus,
Corvus Delius, ac Iuvenca Iuno,
Ibis Mercurius, Diana felis,
Piscis fit Venus. At canente Musa
Cereris laudes. post hanc Calliope, Ceres benignis 35
laudibus celebratur. Huius inde
Proserpinae raptus. Diti est filia visa, amata, rapta,
Cyane in stagnum. Nymphe quam Cyane dolens, vetransque
Abduci in liquidas sui fluentis
aquas vertitur. Hinc solum per omne 40
/A7v/ Dum quaerit genitam Ceres misella
Efrontem puerum cibi voracem

Puer in stellionem.

ausum se vocitare, stellionem
distinctum vario facit colore.
Denique hanc Arethusa id indicante, 45
subter aequora quae fluit, receptam
in regnum stygiae paludis audit.

Ascalaphus in bubonem.

Fit bubo Ascalaphus, quod impedisset
orbo ab Persephones reversionem.

Syrenes in aves.

Sirenae in volucres, ut hanc per aequor 50
possint quaerere transferuntur, ipsa
et voce et facie supermanente.

Arethusa in aquam.

Narrat hinc Arethusa se ob sequentis
Alphei improbitatem abisse in undam.

Lyncus in lyncem.

Lyncam se fieri videt malignus 55
Lyncus, Triptolemum quod expetisset
ad mortem, ut Cereris suum per orbem
spargendae foret autor ipse primus.

Pierides in picas.

Victae paeonides canendo fiunt
picae nunc quoque garrulae ac loquaces. 60

EPITOME LIB. VI

Certamen Arachnes cum Pallade.

Certamen referens suum vicissim
Musis, quod sibi cum superba Arachne
ante iam fuerat, Minerva telae
artem mirificam suae recludit.
Argumenta figurat exprimitque 5
tela haec talia: percutit tridente
/A8r/ terram rex pelagi, ferumque profert.
Icta Palladis hinc ab hasta olivam
dat tellus superis magis probatam.

Hemus et Rhodope in montes.

Hemus ac Rhodope vir atque coniux 10
deorum sibi nomina expetentes
montes efficiuntur. Inde victam

Pygmae in gruem.

Pygmaeam Iovis uxor esse iussit
gruem vel populis suis iniquam.

Antigone in ciconiam.

Nata Laomedontis hanc eandem
iniuste Antigone deam lacessens
est ciconia facta: transferuntur

Cynarae filiaes in saxum.

una cum Cynara parente natae,
Iunone hos quoque puniente, sacri
duros in lapides gradusque templi.
Opus clauditur hinc virente olica.
At parte ex alia puella Arachne

Iuppiter in bovem.

designat bove transfretante duci
Europam: Asterien Iovis teneri

In aquilam.

dehinc ab alite, Cygneis sub alis

In cygnum.

Ledam mox recubare. Factus inde

In satyrum.

rex deum Satyrus bicornis implet
Nyctei genitam suis gemellis.

In Amphitryonem.

Alcmenam Amphitryonque deinde factus

In aurum.

ludit. Mox Danaen quoque imber: atque

In ignem.

mox Asopida ludit ignis, ac mox

In pastorem.

pastor Mnemosynen, novusque serpens

Neptunus in taurum.

mox Deoida. Sic fit inde taurus

In Enipeum.

Neptunus quoque. Mox fluens Enipeus:

In arietem. In equum.

post haec dux gregis. Hinc equus benignus:

In delphinum.

delphin denique, quo magis potiri
pro voto variis queat puellis.

Phoebus in accipitrem, leonem, pastorem.

Phoebus non minus hic novas figuras.
Sumit accipitris, leonis, atque
pastoris rudis, ut fruatur Isse.

Bacchus in uvam.

Fallit Erigonen Iacchus uva.

Satyrus in equum.

Chirona hinc geminum creare factus
Neptunus sonipes videtur. Ide
pars telae ultima cingitur corymbis.

Tantorum hoc opus attamen lavorum 45
Pallas dilaceravit, ac magistrae
percussit radio maligna frontem:
Arachne in araneam. sic contempta petens Arachne acerba
iam suspendia, facta parva tandem
est aranea, pensilisque textrix. 50
Niobes filiorum mors. Mox Latonigenas simulque temnens
Latonam Niobe, vetansque honores
his ferri, veluti sacrata Manto
iusserat, genitos statim ac maritum
perdit vindicibus deum sagittis. 55
Niobe in marmor. Ast ipsa efficitur lapis, suamque
ventis in patriam relata, monti
inhaeret lachrymasque adhuc refundit
Lycii rustici in ranas. deinde exponitur olim ut impudentes
rusticos quoque fecit esse ranas
Latona haec eadem, quod impedissent 60
aquae usum sibi, fessa quum insequentem
Iunonem fugeret solum per omne:
Marsyas in fluvium. utque hinc excoriaris arte victum
/B1r/ tibiae satyrum severe Apollo,
ex quo Marsia natus extat amnis. 65
Pelopis humerus Monstrat mox humerum Pelops eburnum
eburneus. a divis epulantibus receptum.
Prognes Odrysius tuae sororis
coniux hinc Philomela te nefandis
artibus violat, ferusque linguam 70
praecidit nequeas ut id referre:
verum ulciscitur hoc probe ipsa Progne,
Progne in hirundinem. Ityn nam parat in cibum parenti.
Tanta post scelera accipit figuram
Philomela in Progne hirundinis: at soror sit ales 75

lusciviam.	quae nomen Philomelae adhuc reservat.	
Tereus in upupam.	Epops efficitur dolore Tereus.	
Orthygiae raptus.	Per vim Erethida mox rapit suique	
	consortem Boreas facit cubilis.	
Zete et Calais	Zeten et Calaim haec parit gemellos,	80
alati.	crescunt quis Boreae parentis alae.	

EPITOME LIB. VII

	Puppe cum minyis novella Iason	
	ad Colchos veniunt: opemque ab ipsa	
Medeae amores.	Medea Aesonides amante nactus	
Tauri igne, efflantes.	Tauros ignivomos arare cogit,	
Dentes draconis	dentes vipereosque humi recondens	5
in viros armatos.	armatos videt exilire fratres,	
	ac per vulnera mutua interire.	
Somnus draconis.	Sopit pervigilem sub haec draconem,	
	/B1v/ ac vellus rapit aureum, reditque	
	victor in patriam recepta amica	10
	secum Colchide. Cecropis penates	
	ingressa haec socerum novare succis	
	cantatis parat: inter hosque agendum	
Ramus olivae	aridus baculus, quo in ipso aheno	
aridus in viridem.	miscet materiam, virens oliva est	15
	et baccis propriis onusta factus.	
Guttae aquae	Guttae, quae e calido cadunt lebete	
in flores.	producunt virides subinde flores.	
Aeson ex sene	Dehinc cocto medicamine in prioris	
iuvenis.	annos Aesona retrahit iuventae.	20
Nutrices Bacchi ex	Cum nutricibus hoc idem Lyaei	
vetulis in iuvenes.	Phasias facit. Inde fraudulenter	
	vervecem quoque liberans senecta	
Peliae caedes.	decipit Pelia satas, nec illis	

occisum, amplius innovat parentem: 25
unde est inde coacta post abire.
Hac ergo fugiente concitatis
Cerambus in avem. per auras colubris, Cerambus ales
factus vitat inobrutus procellas.
Draco in saxum. Contrahit Draco saxeam figuram. 30
Iuvencus in cervum. In cervum geniti sui iuvencum
Coae matres cornutae. furta vertit Iacchus. Inde Coae
matres sub facie boum teguntur.
Telchines omnia Telchinas mare Iuppiter suburget
mutantes visu. visu Ialysios suo quod usquam est 35
turpantes. Fieri videt columbam
parens Alcidamas suam puellam.
Hyrie filium /B2r/ Saxo desiliens puer praealto
in cygno. prendensque aëre cygnus albus extat
Hyrie in stagnum. mater hunc Hyrie putans peremptum 40
stagnum nominis in sui recepta est.
Combe in avem. Natorum fugiens ferina Combe
arma, fit volucris. Fit inde Ceix
rex idem, sibi iungiturque coniux.
Phocam Cynthius efficit nepotem 45
Eumeli filia in avem. Cephisi. Alitis accipit figuram
Eumelo sata. Mox priore natos
Fungi in homines. ex fungis homines feruntur aevo.
Nuptam hinc aggreditur novam venenis
Medea ac genitos suos trucidans 50
Phineus et Periphas urbem, se petit ulta, ubi in volucres
in aves. Phineum Periphamque constar esse
conversos, Polyphemonisque neptem,
Cerberi spuma Aegeoque ibi nubit. Huius autem
in aconitum. nato nata aconita ab ore quondam 55
inferni canis ad superna ducti

forti ab Hercule quum pararet, inter
cantatas nebulas ab hoc recedit.
Laudes sospite te tuae recepto
Thesei gesta. Theseu dehinc celebrant tuas Athenae 60
triumphos memorantque de Procuste,
susceptos aliis latronibusque:
inter quos etiam sub aequor actus
Scyronis ossa Scyron ad scopulos protervus haeret.
In scopulos. Minois Urbem dum parat Atticam inde Minos 65
Bellum in Athenienses. perdere in geniti sui ultionem.
Sithonis in /B2v/ Arne Sithonis impia atque avara
monedulam. fit monedula adhic amans monetam.
Aeacus Cephalo refert suorum
Formicae in homines. stragem, mox simul addit ut novatus 70
formicis populus sit ex minutis.
Phoco hinc aeacidae dolore plenus
Cephalus in aliam exponit Cephalus velut solutus
figuram. aurorae e manibus, suam latenter
procrin sollicitavit ad nefandos 75
Vulpes et canis amores. Canis addit ut Dianae et
in saxa. fatalis fugiens fera hunc sequentem
facti marmorei hanc adhuc figuram
exprimant fugientis ac sequentis.
Subinfert quoque lusa Procris ut sit 80
falsa imagine vocis, inter atque
frondes sit iaculo latens necata.

EPITOME LIB. VIII

Minos Marte lacessit apparato
quam Nisus tenet urbem: at ipsa nata
nisi praelia dum studet videre
ex turri, paries referre cuius

	Phoebeae modulos lyrae solebat,	5
	dictaei ducis est amore capta:	
	quem quaerens sibi stulta demereri	
	fatalem e capite amputat parentis	
	crinem sic patriam patremque prodit	
Nisus in halyaetum.	Nisus mox halyaetus: at scelesta	10
Scylla in cirim.	/B3r/ Scylla facta avis est vocata Ciris.	
	Rege hinc ad proprios lares reverso	
Minotaurus.	est bos semivir atque semibos vir	
Labirynti descriptio.	clausus daedalea domo, unde nullus	
	ingressis patet exitus: sed ex hac	15
	tamen fila secutus ipse Theseus	
	victor egreditur, solumque linquens	
	hoc Minoida ducit inde secum,	
	verum perfidus hanc statim relinquit	
Ariadnae corona	in Naxo: at Bromius sibi relictam	20
in sydus.	assumens fovet, huius et coronam	
	inter sydera clariora ponit.	
Daedali volatus.	Dehinc nato ac sibi Daedalus paratis	
Icari casus.	alis evolat: at puer superna	
	petens decidit, aequore et receptus	25
	nomen dat pelago. Huius invenutur	
Talus in perdicem.	luctus Daedale sola laeta Perdix,	
	Perdix nunc volucris tuae sororis	
	olim filius, invidens dedisti	
	quem tu praecipitem Minervae ab arce,	30
	spreti numinis ultor hinc Dianae	
Aper Calydonius.	devastat Calydonios agellos	
	peringens aper: at vocantur in hunc	
	heroes veteres, quibus ferire	
Atalantae forma.	schoeneis come adfuit petita.	35
	Hanc apri Melanger interempti	

	honestat spolio, necatque matris	
Fratrum Altheae	fratres, quod sua dona non prebarent:	
mors.	verum vindicatura saeva mater	
Fatalis stipes	/B3v/ Fratres, stipitis id cremat, quod in se	40
Meleagri.	vitam continuit necemque nati,	
	sic mortem Melanger ipse obivit.	
	Hunc flentes nimium, piae sorores	
Meleagri sorores	denique ad numerum volant volantum.	
in aves.	Heroum redeuntium ab patrata	45
	apri caede Achelous hospe illas	
	monstrat aequoris insulsas propinqui	
Naiades in insulas	spretus fecerat ipse quas misellis	
Echinadas.	ex nymphis: neque cerneris remora	
Perimele in insulam.	ab istis Perimele amica quondam	50
	huius, in mare mersa per parentem	
	quam Neptunus in insulam redigit.	
Iuppiter cum Mercurio	Mox heros memorat Lelex ut olim	
in homines.	mortali sub imagine ipse divum	
	rex ac Mercurius domo ciboque	55
	usi Baucidis ac senis mariti	
	tecta inhospita tum Phrygum palude	
	stagnarint, sibi consecraverintque	
Casa in templum.	aedes Baucidis in venusta templa,	
	Baucida atque Philemona in ministros.	60
Philemon cum Baucide	Hii tandem ob senium propinquiores	
in arbores.	morti, conspiciunt suos vicissim	
	artus arbore sub virente condi.	
Proteus in varias	Flumine hinc iterum loquente, Proteu	
figuras.	transis in varias subinde formas,	65
	pulcher nunc iuvenis, modo anguis atrox	
	nunc fulvus leo, nunc aper timendus,	
	interdum lapis, arbor inde et ignis,	

/B4r/ nunc flumen, modo bucerus iuvencus.

Impietas Erisichthonis.

Idem nata Erisichthone est adepta: 70
huius sacrilegum patrem bipenni
quod quercum secuisset et cruorem
e nympha elicuisset hanc colente

Fames Erisichthonis.

ad preces Dryadum Ceres gravari
ieiuna dederat fame, fame inquam 75
quam pictam proprio suo colore
ante ostenderat aede cum invenusta:

Metram in piscatorem et varias formas.

ergo nata, Erisichthona hac parentem
oppressum, cupiens iuvare, habendi
vim transformia corpora impetravit 80
a raptore sui deo pudoris:
saepe vendita sic parente ab ipso
et piscator et ales, atque cervus
et bos, atque equa saepe facta abibat
patrisque e precio famem levabat, 85

Erisichthonis exitus.

donec se pater ipse devoravit.

Achelous in varias formas.

Tute quin Acheloe sub figuris
diversis etiam tegis, latesque,
nam flumen modo, nunc videris anguis:
saevus es modo taurus ac petulcus. 90

EPITOME LIB. IX

Acheloi et Herculis lucta.

Alcides domitor potens ferarum
ac loquax Achelous inde pugnam
commiscent simul, ac potiri amata
Tete Deianira uterque tentat:
/B4v/ sed quum viribus Herculis peramplis 5

Achelous in anguem.

sub membris Achelous esset impar
humanis, coluber fit: at nec arte

Achelous in taurum.

tali proficiens, statim ferocem

taurum cornibus induit recurvis:
verum sic quique victus, alterum se 10
sentit denique perdidisse cornu.

Copiae cornu.

Pomis Naiades omnibus repletum hoc
sacrant, copia dives hincque cornu est.
Mox Tirynthius ad rapacis undas
cum nupta in patriam nova revertens 15
eveni venit: hicque transferendam,
auctus quod fluvius foret, biformi

Nessi caedes.

Nesso Deianira te id parenti
credit, depositum sed is pararet
quum iam fallere, figitur sagitta. 20

Tunica a Deianira Herculi missa.

Quaerens attamen haud obire inultus
raptae dat calido cruore tinctum
id velaminis, Herculem quod ipsum
longo tempore post necasse constat:
nam quum Deianira vindicare 25
sese ex pellice vellet ac marito
Nessi sanguine misit huic repletam
vestem, quam Iove natus induendo
inter haex sacra, quae patri exhibebat,
solutum trahit ex calore Echidnae 30
virus per sua membra: sic dolore
victus muneris in locum supremam
mortem postulat a noverca iniqua.

Labores Herculis.

/B5r/ Sed laboribus ex suis recensens
partos ordine maximos triumphos 35
indignum Hercule mortis esse ducit
hoc genus: iacit hinc mare in propinquum

Lycas in scopulum.

Lycham, qui attulerat sibi hoc venenum.
Factus is scipulus, Lychae reservat
nomen nunc quoque: propria sagittas 40

mox Poeante sato dedit, pyramque
scandens in cinerem redegit artus
Hercules in deum. mortales, reliquum polo receptum est,
ac numen Iove comprobante factum.
Hyllus dehinc Iolen cubili honesto 45
Galantis in mustela. coniungit sibi. Colloquentibusque
Alcmena hinc Ioleque lusa partus
indit diva Galanthidi ministrae
mustellae parientis ore formam.
Lotos et Dryope Ex Loto Dryope legente flores 50
in arbores. guttas dat fluidi cruoris arbor:
nam lotos fuerat puella quondam
quae obscoenum fugiens deum Priapum
fact est lotos aquatica: inde laedens
hanc coepit Dryope quoque esse Lotos. 55
Iolaus senex Dehinc senex Iolaus in iuventam
in iuvenem. est dono viridem reversus Hebes.
Nati Callirhoes Nati Callirhoes Iove annuente
ex infantibus viri. ex infantibus in viros repente
versi sunt, sinerent patrem ne inultum. 60
Regna cretica sponte derelinquens
Mileti fuga. Miletus locat oppidum vocatum
/B5v/ suo ex nomine: comprimens natam
Maeandri efficitur parens gemellae
prolis, e quibus igne Byblis ardens 65
fratris, turpiter ac potiri amato
non valens, lachrymis suis habenas
laxat, nominis in suisque tandem
Byblis in fontem. mutatur Lyciae scelsta fontem
Ligdum mox Telethusa commonente 70
fallit Iside, tollit et puellam
mentita hanc puerum: parens Ianthem

huic dat tempore coniugem decenti,
sed praestare valeret ut maritum
uxori, prece victa donat Isis, 75
Iphis in marem. nanque ex foemineo priore sexu hanc
in sexum dea contulit virilem.

EPITOME LIB. X

Serpens Eurydicem ferus per herbas
Orphei descensus vagantem necat: hanc maritus Orpheus
ad inferos. regnum tartareum petens, lyraque
furva numina commovens reducit
hac lege ad superosm ut insequentem 5
non retrospiciat, loca ipsa donec
inferna exierit: sed is videndi
reflectens avidos in hanc ocellos
antequam foret extra averna, perdit
indelix iterum suos amores. 10
Quumque post precibus locum inveniret.
/B6r/ Hic nullis, rhodopen refert se in altam,
masculae venerisque ibi autor extat:
tum dulces modulos movens sonanti
lyra ad se trahit arbores remotas, 15
inter quas venit hirta pinus, in se
Atis in pinum. Atyn quae Cybeleium recondit.
Ciparissus in Huic adest comes et cupressus arbos,
Cupressum. arbos nunc, puer ante Phoebo amatus
cui vervi nimius dolor perempti 20
funestae arboris hanc dedit figuram,
Ganymedis raptus. inter hinc volucres ferasque vate
sedente, ac superum canente amores,
Iuppiter rapit alitis sub alis
latens Iliaden suae, sibique hunc 25

ministrum iubet esse poculorum.

Hyacinthus in florem.

Charus est Hyacinthus ipse Phoebo
disci vulnere sanguinem profundens
factus flos hyacinthus est, sacrosque
honores hyacinthia est adeptus. 30

Cerastae in tauros.

Tectos cornibus hinc caput gemellis
gravesque hospitibus suis Cerastas
dives quos Amathus metalli alebat
transformat Venus in truces iuvencos:

Propoetides in saxa.

hanc Propoetides esse denegantes 35
divam, numine puniente, primae
evulgant sua corpora: hinc pudore
amisso, in lapidem rigent receptae,
ducit ex ebore arte deinde mira
formam Pygmalion puellae, opusque 40
/B6v/ mirans, incipit hoc amare, nec non
optare ut sibi talis esset uxor:

Eburnea statua in virginem.

huius Cyprian mater ipsa amorum
vota suscipiens, figurae eburnae
vitam dat : capit hanc, sui torique 45

Paphus.

consortem facit artifex, Paphumque,
qui nomen dedit insulae inde sumit.

Cinyras.

Natum ex hac Cinyram quoque hinc nefando

Myrrhae amor.

proh scelus furiosa Myrrha amore
suum prosequitur suum parentem. 50
Nutrix, quae pia liberavit hanc ne
se suspenderet, impia inde patris
ignari facit inquinare lectum:
verum denique sentiens malignam
hanc fraudem pater, expiare sese 55
ense praeparat. At proterva Myrrha
effecta e proprio gravis parente

contendit fugiens solum in sabaeum,
Myrrha in arborem. ac mutatur in arborem ferentem
Myrrham nomine nuncupatam herili. 60
Ex hac nascitur arbore hinc Adonis,
quem Venus sibi sumit, atque amorum
inter colloquia invicem relata
narrat huic veluti se opem ferente
vicit Hippomenes puellae amatae 65
cursum: mox quia uterque visus esset
ingratus, velut incitavit ambos
templum concubitu sacrum profano
Cybelles temerare: quod deorum
Hippomenes et /B7r/ mater conspiciens, feros leones 70
Atalanta in leones. hos factos sua frena ferre iussit.
Hunc demum Cinyreium peremptum
deplorat iuvenem Venus per aprum:
atque Persephonem sequens, quae olentes
Myntha in mentam. in mentas sibi vertit ante Mynthen 75
in florem rubeo colore tinctum
Adonis in florem. fusum mutat adonium cruorem.

EPITOME LIB. XI

Vatem threicium lyram canentem
ad dulcem nova carmina haec, iniquo
Orphei caedes. percitae Ciconum nurus furore
occidunt: sed enim caput recisum
ac lyram excipit Hebrus amnis atque 5
defert in mare Lesbiumque littus.
Serpens in saxum. Ibi anguem lacerare praeparantem hoc
Phoebus marmoreum facit colubrum.
Bacchae in arbores. Tinctas sanguine Bacchus inde matres
Orphaeo foret hoc nefas ne inultum, 10

formis implicat arborum virentum.
Silenum retrahunt senem repertum
Midae contactu omnia in aurum versa.
pastores Phryges ad Midam, sed hunc rex
Baccho restituit benigno alumno,
pro qua re meriti loco impetravit 15
ut quicquid tetigisset in nitentem
aurum verteret: ast statim est coactus
his contraria ferre vota votis,
/B7v/ quod potusque cibusque tacti abirent
in aurum, neque posset esse quicquam. 20
Ergo et id sibi largiente Baccho
Sardibus lavat amne se in propinquo
visque a se aurea cedit in fluentem:
rectum denique stultus improbando
Tmoli iudicium superferentis 25
Phoebeos modulos agresti avenae
Midae aures in asininas.
Panos, auricolas sibi esse aselli
sentit: quod famulus notans nec in se
continere valens scrobi insusurrat
Midae famuli vox in arundinem.
in qua mox oriens arundineum 30
motu venti agitatur, indicatque
Midan auriculas habere asselli.
Phoebus cum pelagi deo inde formam
induunt hominum, struuntque Troiae
muros: sed precium laboris acti 35
Tyranno inficiante, mergit agros
Neptunus Phrygios aquis profusis
piscit aequoreo insuperque monstro
natam Laomedonte: quam revinctam
saxo vindicat Hercules, sed ipso 40
pactos rege negante equos, subegit
Troiam, atque Hesionem sui sodalis

coniugem Telamonis esse iussit.

Thetis in varias formas.

Sumat Pelea ne Thetis maritum
primum sit volucris: fit arbor inde 45
mox tigris quoque, sed tamen monente
proteo hanc superavit ipse Peleus
/B8r/ ac magnum generavit inde Achillem.
Hinc Phoci huic profugo ob scelus perempti
Ceys lucifero satus recenset 50
Utex Mercurioque Cynthioque

Phoebus in anum.

anus sub specie latente, fratris
nata Daedalionis est gemellos
Enixa, Autolycum sui parentis
praeditum ingenio, nigrum valentem 55
album invertere, candidumque in atrum,
ac Philamona Apollinis sequacem
et voce et cythara simul sonanti:
utque horum Chione parens parans se
hinc praeferre Dianae, id est sagitta 60
interempta deae ferentis aegre
atque ut Daedalionem pater puellae
monte praecipitem dedit se ab alto:

Daedalion in accipitrem.

nec non ut miseratus hunc Apollo
fecit accipitrem alitem rapacem. 65

Lupus in saxum.

Lupus mox lanians greges virosque
Pelei, efficitur, Theti id rogante,
saxeus lupus. Hinc Acastus ipsum
caede Pelea purgat a patrata.

Nufragium Ceycis.

Post haec ad Clarium deum ipse Ceyx 70
pergens obruitur maris procellis.

Somni domus.

Somni dehinc placidi quieta tecta
una cum domino sodalibusque

Morpheus in homines.

pinguntur: simul et refertur, actus

humanos velut exprimit per ipsa 75

Phobetor in bruta.
Phantasos in inanimata.

Morpheus somnia: sed Phobetor anguis
/B8v/ et fera et volucris fit. At vacantes
sensu Phantasos ipse res figurat.

Morpheus in Ceycem.

Ceycis sub imagine inde Morpheus
coram coniuge dormiente pandit 80
factum naufragium, necem secutam.
Haec semno ad mare currit excitate,
iactarique videns viri hic cadaver,
sese proiicit aequor in profundum,

Alcyone in avem cum Ceyci.

inque vertitur alitem: sibique 85
effici similem videt maritum.
Natus hinc Phrygio Aesacus tyranno
accepti impatiens doloris atra
ex morte Hesperies, ob idque sese

Mergus in avem.

mergens saepius aequoris sub undis 90
et re et nomine mergus esse coepit.

EPITOME LIB. XII

Pulchrae Tyndaridis Phrygen secutae
raptorem agmina fraia continentur
piscosa aulide saeviente ab austro:
dumque hic vota Iovi dicata solvunt
Graeci, conspicuunt ferum draconem 5
conscensa platano alites vorare
octo, cum genitrice (id indicare
visum est Thestoride augurante vate
quonam esset capienda Troia in anno)

Serpens in saxum.

ac demum lapidis subire formam. 10
Aut sit aut fieri videtur inde

Iphigenia in cervam.

/C1r/ Mactanda Iphigenia cerva ad aras:
sic placata Diana dat carinis

Argivis Phrygias tenere arenas.

Domus famae descriptio.

Dehinc palatia lucida ac perempla 15
famae conspiciuntur: indicarat
haec prius Phrygibus venire graias
naves: hinc moniti ruentur ipsos
Troiani regionis amplioris
fines: Hectoreisque primus armis 20
cadit protesialus, at superbus
ultor Aeacides Phrygum trucidans
plurimos, necat inter hos Meneten:

Cygnus in avem.

telis impenetrabilemque Cygnum
vincit, quem spoliare quum pararet 25
fantum repperit arma, corpus ipsum
Neptunus genitor suus volucrem
fecerat, vocitaveratque Cygnum.
Una dehinc epulantibus pelasgis

Caenis in marem.

ac sene hic Pylio loquente Caenis 30
vim passa aequorei dei, experitque
ipetratque vir ut sit ex puella,
nec possint sibi membra vulnerari.
Inter hinc epulas merumque saevi

Nuptiae Pirithoi.

centauri Hippodamen novam mariti 35
nuptam Pirithoi, simulque plures
matronas rapiunt, sed inde per vim

Lapitharum et Centaurorum proelium.

abducatae reperuntur, atque pugna
atrox nascitur inter hos feroces
Centauros Lapithasque convocatos. 40
/C1v/ Caeneus hic alios ferit, sed ipse
haud per tela aliena sauciatur.
Turba id Semiferum videns revulsas
sylvas proiicit ac struem paratam
hunc super fabricat, viamque claudit 45

pellendi aëris atque contrahendi.

Caeneus in avem.

Caeneus alitis in novam figuram
versus, evolat inde, ne opprimatur.

Peryclimenus in varias figuras.

Mox Peryclimenus ferociore
pugnans cum Hercule sumit ac reponit 50
diversas species, novasque formas
rerum (nam dederat sibi id valere
qui regit mare) donec esse tandem
incipit volucris Iovis ministra,
tunc altum petit inter at volandum 55
certa figitur Herculis sagitta
decidens moriturque. Post diserti
senis colloquium deus marinus
versum vindicaturus in volucrem
Cygnum, suadet Apollini, ut ferocem 60

Paris Achillem sagitta interemit.

Achillem necet: obsequens Apollo
Praestare id Paridis facit sagittam.

EPITOME LIB. XIII

Coram militibus ducumque coetu
contendunt Telamone natus Aiax
et Laertides simul pro habendis
Armis Aeacidae: penes disertum
/C2r/ sed victoria denique est Ulyssem. 5
Ast Aiax temerarius suo se
transfigit gladio dolore victus.
Fusa terra parens cruoris undam
sumit, atque animat, novusque et ex hac

Aiax in hyacinthum.

natus flos hyacinthus est, perempto ut 10
disco ex Oebalio prius puello.
Ductis cum dominino simul sagittis
ad Troiam Herculis: urbemque inde tandem

	capta, mittitur altiore quadam	
	de turri Astyanax adhuc tenellus.	15
Polydori caedes.	Regi Threicio impio atque avaro	
	traditus Polydorus ante alendus	
	clam conciditur et datur mari clam.	
Polyxenae immolatio.	Mox Polyxena busta ad ipsa Achillis	
	mactatur velut hostia ad piandos	20
	manes Aeacidae super sepulchrum.	
Polymnestoris	Filii a Polymestore inde mersi	
excaecatio.	in undis Hecube invenit cadaver,	
	hicque ira sibi conferente vires,	
	Lumen Threicio fodit Tyranno,	25
Hecuba in canem.	ac demum efficitur canis protervus.	
Memnonis cineres	Post haec Memnonis ex rogo interempti	
in aves.	a forti Aeacide, impetrante marte	
	aurora ab Iove, plurimae volucres	
	confestim exoriuntur, annuumque	30
	certamen tumulo exhibent sepulti:	
	at mater lachrymas pias dat ipsi	
	nato nunc quoque toto in orbe rorans.	
	/C2v/ Aeneas profugus per aequor inde	
	delphos advenit: hec refert sacerdos	35
Anii filiae	Phoebi rex Anius sua valentes	
tactu omnia in	natas in segetem, merum, ac Minervae	
frumentum, vinum	baccas vertere cuncta, verti et ipsas	
et oleum. Anii filiae	in gratas paphiae deae columbas.	
in columbas.	Dehinc dat plurima dona rex benignus	40
	Troianis abeuntibus, datoque	
	Aeneae ex poculo videntur orte ab	
	ipso Orione concremari, et inde	
	enasci iuvenes duos, Coronas	
	dictos, qui cineres parentum honorat.	45

Procedentibus hinc Phrygum carinis
conversi sub imagine est videre
saxum iudicis: est videre natos
effici volucres ducis Molossi.
Narrat dehinc Galatea Doride orta 50
Scyllae virgini adhuc, ut a se amatus
sit Acis, Polyphemus atrepulsus,
Polyphemi cantilena. quanvis aequora concavosque montes
doceret resonare dulci avena
nomen hoc Galateae amicae amicum 55
utque denique sit peremptus Acis
rivalis lapidum Cyclopis ictu,
Acis in fluvium. sui nominis inque versis undas.
Visam mox amat ipse Scyllam eandem
Glaucus in deum marinum. Glaucus: indicat huic modumque quo sit 60
effectus deus, incolatque pontum:
haec sed hunc fugit ocyor sagitta.

EPITOME LIB. XIV

/C3r/ Glauci accenditur igne nata Phoebo
Circe: sed nihili hanc facis prae amata
Scylla Glauce fidelis: unde plena haec
irarum sua sed ad venena confert,
aquasque inficit, in quibus lavare 5
se ipsam Scylla solebat, efficitque
Scyllae inguina in canes. inguinum tenus ut gerat ferarum
canumque exululantium figuram.
Scylla in scopulum. Fit tandem et lapis haec misella Scylla
nautis praetereuntibus cavendus. 10
Vitato hoc igitur Phryges carinis
saxo praetereunt: videntque euntes
cercopum loca Simiis repleta.

Cumea inde Subylla Phoebo amata
factaque hoc senior favente, tandem 15
ex superstite voce nota restat.
Dehinc Achemenides comes vagantis
ducis Dulichii diu per aequor
effugit Siculum solum et carentis
impias oculis manus Cyclopis. 20

Socii Ulyssis in porcos.

Caeteri hinc comites Ulyssis inter
Circes pocula sentiunt se habere
formam setigerum suum: sed ipse
dux haec pocula respuens, maritam

Socii Ulyssis in pristinam formam.

Circemque efficiens sibi, reducit 25
hos formae socios suos priori.

Picus in avem.

Picus rex Latii fruens canente.
/C3v/ Nympha: despiciensque amantis inde
Circes connubium, fit ales usum
nominis retinens adhuc vetusti. 30

Pici comites in feras.

Huius at comites neci parantes
Circem dedere, contrahunt figuras
diversas ululantium ferarum.

Canens in loci nomen.

Mox coniux misera hunc Canens requirens
auras in tenues abit, locoque 35
nomen nomine de suo reliquit.
Tandem Aeneia classis ad fluentem
Tybrim pervenit: asperumque bellum
inter hic oritur Phrygem ac Latinum:
dumque praesidiis uterque munit 40
externis sua, Marque fervet atrox
nonnulli comitum superbiorum

Diomedis socii in aves.

Tydidae Venerem sibi usque iniquam
spernentes abeunt aves in albas.

Appulus pastor

Pastor Appulus improbans choreas 45

in oleastrum. Nympharum, asperioribusque dictis
has petens, oleaster est repertus.
Incendit Phrygias ferus carinas
Naves Aeneae Turnus: at genitrix deum, quod Idae
in nymphas. Caesae ex arboribus forent, marinas
50
Nymphas coerulet has facit coloris:
Navis in scopulum. quae laetae Alcinoi vident rigere
carinam et lapidis subire formam.
Ardea in avem. Ardet Ardea: vertiturque dictam
suo ex nomine ptristino in volucrem.
55
Aeneas in deum Heros hinc Cythereius peracta
indigentem. /C4r/ cum bello hoc serie omnium laborum
orante id Venere, annuentibusque
Diis ipsis, deus infiges fit, atque
erectas veneratur inde ad aras. 60
Vertumnus in Vertumnus species potens se in omnes
varias figuras. rerum vertere, diligit benigna
Pomonam nisi rura nil colentem,
spernentem Venerisque dulce munus:
Vertumnus huicque anum simulans, amare suadet 65
in avum. Vertumnum, simul et sibi cavendum,
ne sit in miserum proterva amantem,
ex Anaxaretes monet ruina.
Anaxarete Quae quum duritia sua impulisset
in saxum. ardentem nimio igne amoris Iphim 70
se suspendere, saxea est imago
facta, duritiemque adhuc reservat:
vota sic trahit in sua ipse Nympham
Vertumnus potiturque deinde amato.
Aquae frigidae Iano Naiades hinc loca incolentes 75
in calidas. vicina, ad Veneris preces, aquarum

frigentum glacie magis suarum
vim vertunt, faciuntque aquas calantes,
in urbem quae aditum vetant Sabinis.

Romulus in deum. Hersiliam in deam Oram.

Post haec Marte suum patrem rogante, 80
cedit Romulus in deum Quirinum,
factam Oram sibi coniugemque iungit.

EPITOME LIB. XV

/C4v/ Crotonem curibus suis relictis,
rerum ut percipiat latentiores
causas ingreditur Numa: hic sibique
per senem recitatur ipsa origo
Crotonis: prohibente nanque lege 5
Mycilum patria parantem abire
calculis populus neci dicarat:

Calculi albi in nigros.

sed cura Herculis ex nigris peralbos
calculos facientis, hunc ab ipsa
absolvit nece: factus is petivit 10
liber Italiam, hancque struxit urbem.
In qua Pythagoras Samo profectus
naturamque deumque conticentes

Dogmata Pythagorae.

inde discipulos docet, nefasque
censet sanguine carnibusque vesci. 15

Phytagoras in Euphorbum.

Se dehinc tempore belli ait fuisse
Euphorbum Phrigii: monteque nostros
vitae pro meritis prius paractae
spiritus varias subire semper

Omnium rerum vicissitudo.

corporum species: simulque tantum 20
mutari et reliqua omnia, haud perire
exemplis variarum id inde rerum,
quae sese renovant subinde, monstrat.
Epotus Lycis hic resurgit illic.

Labens tecta Erasinus amnis unda, 25
tandem in argolicis videtur agris.
Nec ripas habet, ante quas Caicus.
Nunc it, nunc Amasenus amnis aret,
gustabatur Anigris ante: sed nunc
/C5r/ postquam vulnera lavit hic bimembris 30
gens, quae fecerat Hercules sagittis,
in se continet haud aquas bibendas.
E Scythis Hyspanis fluens liquore
dulci aspergitur hinc liquore amaro.

Insulae in continentem. Ex continente insulae.

Antissa atque Pharos Tyrosque quondam 35
insulae, insula nulla nunc earum est.
Ambit Leucada nunc mare, atque Zanclen,
quas prius sibi continens tenebat,
Et Bura atque Helice iacent sub undis.
Campus cui posita est propinqua Troezen: 40

Montes factos ex planitie. Aquarum mira natura.

fit mons ex tumefactione venti.
Hammonis medio die unda friget,
sed ortu atque obitu calet diei.
Luna fons Athamantis imminuta
accendit faculas. Peracre flumen 45
Eporum Ciconum facit bibenti
saxea interiora, resque tactas
dicit marmoris in novam figuram.
Crathis ac Sybaris colore formant
electro similes novo capillos. 50
Mentem Salmacidis remollit unda.
Haustus Aethiopum lacus furentem
facit, vel trahit in gravem soporem.
Quisquis Clitoriis aquis repellit
sitim, abstemius esse dehinc probatur. 55
At Lyncestius afficit bibentem

ut non sobrius esse dehinc probetur.
Arcade e Pheneo lacu bibentes
/C5v/ noctu, percipiunt sibi hanc nocere,
at si quis bibat in die, haud nocebit. 60

Orthygia olim mobilis.

Navit Ortygie per aequor olim
et Symplegades huc erant et illuc
actae, nunc stabili sedent locello.
Ut non edidit Aetna semper ignem
sic non evomet Aetna semper ignem. 65

Viri et foeminae in aves.

Pallenen Borea colunt qui adustam,
palladis novies palude mersi
contegunt sua corpora inde plumis:
conspersae et Scythicae nurus potenti
membra conficiunt idem veneno. 70

Apes ex vitulus.

Putri e carne bovilla apes novatur.

Crabrones ex equis.

Est Crabronis origo equus sepultus.

Scorpius ex cancro.

Cancer littoreus manus resectus
terrae suppositusque scorpius fit.

Tineae in papiliones.

Agrestes tineae nova nocentis 75
forma papilionis induuntur.

Limus in ranas.

Ranas progenerat lutum loquaces.

Informis caro in ursum.

Frustulam parit ursa canis, inde
lambendo Catuli dat huic figuram.

Apes absque pedibus.

Aeque apes oriuntur absque membris. 80

Aves ex ovo.

Vitello volucres creantur ovi,
humanis generantur ex medullis

Spina in anguem.

angues, condita spina quum putrescit.

Phoenix ex seipso.

Phoenix secula quinque quum peregit
seipsum concremat igne comparato 85
atque ex hoc iterum novus resurgit.
Nunc est mas, mod foemina est Hyaena.
/C6r/ Id ventos animal quod est et auram,

quos tangit similat sibi colores.

Lyncurium ex urina lyncum.

Fit Lyncae lotium lapis profusum. 90
Mollis coralium sub aequore herba est,
sed durescit ab aequore inde tractum.

Gentium vicissitudines.

Sic et res alias videmus omnes
mutari: hinc cadit haec, resurgit illa
urbs quoque, ac populi simul, nec unquam 95
mobili tenor unus est in orbe.
Post haec in patriam suam reversus
succedit Numa Romulo, suumque
ritus sacrificos docet popellum
bellacem, retrahitque dehinc ab armis. 100
Sed post imperium diu retentum
Numa denique mortuo, eius uxor
incumbens lachrymis relinquit urbem.

Hippolytus in Virbium.

Exemplo Hippolytus suo dolentem
solari incipit hanc, refertque sese 105
patris credulitate, fraudibusque
novercae occubuisse: deinde ab Orco
extractum per Apollinis fuisse
natum, nomine Virbiumque dictum,
Aricinae habitasse vallis antra. 110

Aegeria in fontem.

Sed nullum Aegeria modum dolori
imponente, Diana vertit ipsam
fontem nominis in novum prioris.

Gleba in puerum.

E gleba hinc oritur Tages, docetque
primus noscere tum futura Hetruscos. 115

Hasta Romuli in arborem.

Arbor iacta fit hasta mox Quirini.

Cippo cornua.

/C6v/ Cippus dehinc sibi cernit Urbis ante
portam cornua fronte oborta in ipsa:
verum ne sit, ut audit indicare hoc
signum, Rex, retrahit gradum, nec intrat 120

Urbem. Quod pius intuens senatus
iugerum tibi Cippe donat extra
muros, et capitis tui figuram
insculpit foribus, superque iaurat.
Maximo hinc Latium premente totum 125
morbo, Romulei patres requirunt
Delphici auxiliumque opemque Phoebi:
sed hos mittiti Apollo postulatum
nati praesidium sui incolentis
antiquas Epidauriae urbis aras. 130

Aesculapius in anguem.

Is rogatus in anguis haud timendi
formam vertitur, ac lubens carinam

Aesculapius Romam venit.

romanam ingreditur vehique sese
per pontum sinit: atque civitatem
ingressus, sibi deligit locellum 135
quem circunfluit ipse in Urbe Tybris.
Amissam reparatque sanitatem.

Iulius Caesar in cometem.

Iulii pia Caesaris nepotis
casum conqueritur Venus, locatque hunc
lucidissima denique inter astra.

140

FINIS

Bibliografia

Edizioni
Metamorfosi (2013[4])
Ovidio, Metamorfosi. Volume I (libri I-II), a cura di Alessandro Barchiesi, con un saggio introduttivo di Charles Segal, Fondazione Lorenzo Valla – Arnoldo Mondadori Editore, Bologna-Milano, 2013[4].

Epitome (1542)
Ovidianae Metamorphoseos Epitome per Franciscum Nigrum Bassianatem collecta, Tigurii, Excudebat Froschoverus, [1542].

Epitome (1544)
Bartholomaei Bolognini Bononiensis Epitome elegiaca in Pub[lii] Ouidii Nasonis Libros 15 Metamorphoseon. Francisci Nigri Bassianatis Epitome sapphica in eosdem Pub[lii] Ouidii Libros Metamorphoseon. Item Io[anni] Francisci Quintiani Stoae Disticha elegiaca et quaedam Sapphica quoque in singulas fabulas Metamorphoseos Ouidianae. Praeterea Iacobi Boni Epidaurii Dalmatae de raptu Cerberi libri tres, Basileae, Per Robertum Winter, [1538-1544].

La Vita et metamorfoseo (1559)
La Vita et metamorfoseo d'Ovidio, Figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi da M. Gabriello Symeoni. Con altre stanze sopra gl'effetti della Luna, il Ritratto d'una Fontana d'Overnia, & un'Apologia generale nella fine del libro. All'Illustrissima Signora Duchessa di Valentinois. A Lione per Giovanni di Tornes [Jean de Tournes] nella via Resina, 1559.

Bibliografia secondaria
Antinori (2012)
Anton Ludovico Antinori, Annali Degli Abruzzi, vol. 2: Dal Principio Dell'era Volgare All'anno 54, a cura di Chiara Zuccarini, Milano, Simonelli Editore, 2012.

Anselmi – Guerra (2006)
Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento, a cura di Gian Mario Anselmi - Marta Guerra, Bologna, Gedit Edizioni, 2006.

Biasiori (2013)
Lucio Biasiori, Negri, Francesco, in Dizionario Biografico degli Italiani, 78, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013.

Bucchi (2011)
Gabriele Bucchi, Meraviglioso diletto: la traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara Pisa, ETS, 2011.

Burrow (2002)
Colin Burrow, Re-embodying Ovid: Renaissance Afterlives, in The Cambridge Companion to Ovid, ed. by Philip Hardie, Cambridge, Cambridge UP, 2002, pp. 301-320.

Ciri (2008)
Filippo Ciri, Maretti, Fabio, in Dizionario Biografico degli Italiani, 70, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2008.

Conti (2014)
Daniele Conti, Pio, Giovanni Battista, in Dizionario Biografico degli Italiani, 84, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014.

D'Amico - Magnien Simonin (2016)
Gabriele Simeoni (1509-1570?). Un Florentin en France entre princes et libraires. Sous la direction de Silvia D'Amico et Catherine Magnien-Simonin, Genève, Droz, 2016.

Fappani (1976)
Conti, Giovanni Francesco, in Enciclopedia Bresciana, 2, a cura di Antonio Fappani, Brescia, Opera Diocesana S. Francesco di Sales Editore, 1976, p. 349.

Gessner (1574)
[Conrad Gessner], Bibliotheca instituta et collecta primum a Conrado Gesnero, Tiguri, Apud Christophorum Froschoverum, MDLXXIV.

Gilmore (1966)
Myron Gilmore, Beroaldo, Filippo, senior, in Dizionario Biografico degli Italiani, 9, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1967.

Goethe (1819)
Per una migliore comprensione (1819), in Johann Wolfgang Goethe, Tutte le poesie, vol. 3, Divan occidentale-orientale, traduzione di Enrico Ganni, Mondadori, Milano 1997, pp. 535-537.

Guerra (2006)
Marta Guerra, Le adnotationes alle Metamorfosi ovidiane dell'umanista bolognese

Iacopo Dalla Croce, in Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento, a cura di Gian Mario Anselmi - Marta Guerra, Bologna, 2006, pp. 139-150.

Guthmüller (1993)
Bodo Guthmüller, Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento, in «Lettere Italiane», IV, 45 (1993), pp. 501-518

Guthmüller (1997)
Bodo Guthmüller, Concezioni del mito antico attorno al 1500, in Id., Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 37-64.

Guthmüller (2008)
Bodo Guthmüller, Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano, Fiesole, Cadmo, 2008, pp. 204-259.

Guthmüller (2009)
Bodo Guthmüller, Presenza e conoscenza del mito antico dal Medioevo al Rinascimento, in Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento, Roma, Carocci, 2009, pp.14-41.

Keith-Rupp (2007)
Alison Keith – Stephen J. Rupp, Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2007

Kretschmer (2016)
Marek Thue Kretschmer, L'Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire. Essai de mise au point, in «Interfaces», 3 (2016), pp. 221-244.

Lepore (1959)
Ugo Lepore, Per la biografia di Aulo Giano Parrasio (1470-1521), «Biblion», I, 1 (1959), pp. 27–44.

Miller-Newlands (2014)
John F. Miller – Carole E. Newlands, Handbook to the Reception of Ovid, New York, John Wiley & Sons, 2014.

Mioni (1981)

Elpidio Mioni, Cipelli, Giovanni Battista, in Dizionario Biografico degli Italiani, 25, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1981.

Moss (1998)
Latin commentaries on Ovid from the Renaissance. Selected, introduced, and translated by Ann Moss, Signal Mountain (Tennessee). Published for the Library of Renaissance Humanism by Summertown, 1998.

Moss (2003)
Ann Moss, Renaissance Truth and the Latin Language Turn, Oxford, Oxford UP, 2003.

Nanni (2002)
Romano Nanni, Ovidio Metamorphoseos, in «Letteratura italiana antica. Rivista annuale di testi e studi», 3 (2002), pp. 375-402.

Pairet (2011)
Ana Pairet, Recasting the Metamorphoses in fourteenth century France, in Ovid in the Middle Ages, ed. by James G. Clark - Frank T. Coulson - Kathryn L. McKinley, Cambridge, Cambridge UP, 2011, pp. 83-107.

Pignatti (2016a)
Franco Pignatti, Regio, Raffaele, in Dizionario Biografico degli Italiani, 86, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2016.

Pignatti (2016b)
Franco Pignatti, Ricchieri, Lodovico Maria, in Dizionario Biografico degli Italiani, 87, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2016.

Ragazzini (2006)
Luca Ragazzini, Francesco Negri, in Bibliotheca Dissidentium, a cura di André Séguenny, Baden-Baden & Bouxwiller, Editions Valentin Koerner, 2006, pp. 71-144.

Ricciardi (1983)
Roberto Ricciardi, Conti, Giovanni Francesco, in Dizionario Biografico degli Italiani, 28, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 429-31.

Roberts (2002)
Michael Roberts, Creation in Ovid's Metamophoses and the Latin Poets of Late Antiquity, in «Arethusa», III, 45 (2002), pp. 403-415.

Tallini (2014)
Gennaro Tallini, «Quel popolo hora tuto catholico». Nuovi dati sulla Valtellina tra Cinquecento e Seicento: anime, fuochi e paradigmi di compatibilità, in «Nuova rivista Storica», I, 98 (2014), pp. 321-374.

Vozza (2016a)
Vincenzo Vozza, Francesco Negri da Bassano. Aggiornamenti bio-bibliografici e nuovi percorsi di ricerca sul monaco benedettino passato alla Riforma, in «Protestantesimo», 71 (2016), pp. 359-383.

Vozza (2016b)
Vincenzo Vozza, Note per una biografia di Francesco Negri da Bassano nel fermento riformistico della Congregazione cassinese, in «Benedictina», II, 63 (2016), pp. 217-228.

Vozza (2017)
Vincenzo Vozza, Per un epistolario di Francesco Negri da Bassano, in «Benedictina», II, 64, (2017), pp. 211-236.

Vozza (2018)
Vincenzo Vozza, Un esempio di problem solving nella catalogazione dell'Epitome delle Metamorfosi di Ovidio di Francesco Negri nelle edizioni Winter (1538, 1544), tra filologia materiale e tradizione del testo, in «Diacritica», VI, 24 (25 dic. 2018), <online>

Zuliani (2016)
Federico Zuliani, Il conformismo di un eterodosso: nuovi documenti elvetici su Francesco Negri, in «Schweizerische Zeitschrift für Geschichte», 66 (2016), pp. 199-225.

The aim of this essay is to provide a description of Francesco Negri's Epitome *in Ovid's* Metamorphoses (1542) *and to compare the text with other coeval epitomes. The study case for this contribution is the passage of the creation of the world (cosmogonic mith), which opens the first book of the* Metamorphoses *(verses 5-81). This essay has also a second intent, i.e. methodological, that is to compare the document by questioning it through the 'lens' of other scientific-disciplinary areas, studying it with other tools, patterns and perspectives. The conclusions of the research, therefore, will be analytical about the historical-literary description, but also functional to share the results with the*

linguists, text interpreters and scholars.

Parole-chiave: Francesco Negri; Bartolomeo Bolognini; Francesco Conti; Epitome; cosmogonia.

VARIA

ANTONELLO FABIO CATERINO, *"Digital shame", ovvero quando per un'illogica vergogna si è costretti a trattare con sospetto un'intera metodologia*

Il presente è un saggio anomalo – lo riconosco! -, per tante ragioni: *in primis* non contempla note a piè di pagina, in quanto riflessivo in partenza, e definitorio di un concetto non ben definito in precedenza; *in secundis* perché si tratta di poche riflessioni, che vogliono esprimere quel che hanno da dire e poi con molta umiltà tacere, nel pieno rispetto del rasoio di Occam; in ultimo, in quanto consiste di notule sparse che ho già avuto modo di esporre all'interno del *carnet de recherche* "Filologia Risorse Informatiche" (https://fri.hypotheses.org), da me attualmente diretto e a suo tempo fondato. Un'ultima postilla introduttiva, prima di passare al succo della questione: poiché andrò a parlare di vergogna e dei ricatti emotivo-ermeneutici da essa derivanti, rinuncio sin d'ora dinnanzi al notaio di vergognarmi per le sullodate precisazioni incipitarie.

Ma veniamo al dunque: l'errore genera esperienza, l'esperienza corregge il metodo. Noi filologi – per di più – senza errori saremmo disoccupati, o quanto meno la nostra capacità di orientamento nella selva della tradizione rasenterebbe lo zero assoluto. Vergognarsi di aver commesso un errore equivale a vergognarsi del proprio statuto di umanità; non essere amareggiati di non aver appreso nulla dall'errore o dagli errori commessi, invece, può risultare nel migliore dei casi ingenuo, nel peggiore proprio pericoloso.

Errare è umano, e nei nostri studi – nei tanto celebrati *studia humanitatis* – si commettono errori, così come negli altri campi del sapere: errori di tutti i generi, dalle omissioni ai fraintendimenti, dagli errori definibili materiali ai semplici refusi tipografici. Quando si parla – spesso di fretta – della frattura insanabile tra cultura scientifica e umanistica, spesso ci si dimentica proprio questo: da ambo le parti si commettono errori. Tutte le discipline dell'umano scibile sono accomunate dalla possibilità di errore: chi è senza peccato scagli, insomma, la prima pietra!

Si sbagliava in tempi analogici, si sbaglia in quest'epoca digitale. Temo – senza improvvisarmi Cassandra – che si continuerà a sbagliare anche negli anni venturi. Ma con molta umiltà mi permetto di chiedere: è possibile che per ogni errore di studio commesso in questi anni buona parte della colpa debba sempre risiedere nella metodologia digitale, come se questa continuasse a rivestire il ruolo patinato della gatta frettolosa genitrice di figli ciechi? L'aver commesso uno sbaglio utilizzando nei propri studi le nuove tecnologie d'indagine dovrebbe enfatizzare

il senso di vergogna derivato?

I tempi mettono a disposizione ai volenterosi i loro strumenti, differenti per gradi d'evoluzione a seconda delle epoche. Ma sta a chi li riceve l'intelligenza di saperli usare correttamente. Dover utilizzare le nuove tecnologie in maniera furtiva, nascosta, per paura di doversi maggiormente vergognare in caso di errore, mi sembra proprio una follia. Fare di tutto per evitare l'errore, imparando da quelli commessi in precedenza, pare avere molto più senso, e nel piccolo di un settore scientifico-disciplinare, e su ben più larga scala.

Le voci del *Dizionario biografico degli italiani* sono consultabili online: nell'intestazione della voce vi è riferimento all'autore, all'anno e al volume, ma non compaiono pagine. Però nelle bibliografie più attente fanno la loro comparsa i numeri di pagina della relativa voce in cartaceo, nonostante la consultazione sia avvenuta online. Perché? Perché vige ancora un senso profondo di vergogna ad essersi avvalsi di una risorsa online; perché poi – qualora lo studio presenti errori – la colpa è della fretta con cui il digitale ci ha contagiati. Nulla di più falso, nulla di più – consentitemelo – ipocrita!

Le nuove tecnologie vanno usate con criterio. Per far ciò bisogna saper apprendere e bisogna saper insegnare. La vergogna lasciamola ad altre bassezze umane.

Divulgare – per esempio – è sano, ed è spesso colpa di una scarsa e cattiva divulgazione se pseudoscienze e fantomatiche teorie del complotto prendono piede. Aleggia, però, un uccellaccio di cattivo augurio sul capo dell'umanistica: l'idea secondo la quale l'atto del divulgare sarebbe figlio di un dio minore, rispetto alla somma divinità della speculazione scientifica originale.

Unicuique suum, avrebbero tuonato gli antichi: c'è chi ricerca, arrivando al vero o a quanto di più vicino ad esso, annunciando la novità ai soli addetti ai lavori (e ciò come punto di partenza resta indispensabile) e chi riesce a diffondere la notizia – opportunamente snellita e semplificata, ma mai snaturata – a tutti gli eventuali interessati.

È un bene – e non vedo cosa ci sia da vergognarsi – che il mondo accademico sappia cosa sia la divulgazione e cerchi di disciplinarla attraverso un uso critico della *public science*, specie utilizzando strumenti e piattaforme che un tempo non erano all'ordine del giorno nella vita del singolo: computer e derivati.

Non è un bene, però, che si inizi a credere che – laddove l'informatica non sia a contatto con discipline prettamente scientifiche – il suo unico utilizzo possibile sia quello di creare supporti divulgativi, e/o far risparmiare qualche albero alla filiera della carta, facendo optare il lettore per un più 'ecologico' pdf.

Premesso, dunque, che una sana divulgazione rende sana la società in cui va ad agire, partire dal preconcetto che l'informatica umanistica sia una disciplina divulgativa è un errore mastodontico, figlio di una profonda ignoranza tecnologico-applicativa.

Come può giovare un computer a un testo, dunque?

Ovviamente può rendere il resto disponibile in ogni parte del mondo, e l'utilità di questo punto non sarà mai messa in discussione. Eppure un testo digitalizzato potrà essere interrogato in modo più analitico, mediante l'uso di *software* costituiti *ad hoc*. Potremo ad esempio sapere con che frequenza ritorna un termine, quanto è distante lo stile dell'autore rispetto a un altro; potremmo conoscerne le fonti, la fortuna, la sua evoluzione nel tempo. Insomma, far domande a un testo digitalizzato – con la dovuta precisione – aumenta la precisione dell'analisi dello stesso. Questo va oltre l'utilità indiscussa di una corretta divulgazione.

L'informatica umanistica, dunque, può venire in ausilio a qualunque fase dello studio: dalla ricerca vera e propria alla divulgazione del dato prodotto. Le *digital humanities* dunque connettono verticalmente le varie fasi, e orizzontalmente le varie discipline che concorrono all'analisi di un dato fenomeno (si sa che una mancanza di prospettiva interdisciplinare rende il risultato nella migliore delle ipotesi incompleto).

In tutto ciò, ogni fase e ogni disciplina è rispettata nella sua identità, e – connessa rispettivamente alla fase o alla disciplina contigua – supera l'isolamento secondo il quale non si potrà mai arrivare a evolute impostazioni critiche, ma solo a sterili polemiche basate su un feroce razzismo ermeneutico di base. Sarebbe proprio l'ora di provare a cambiare strategia.

Antonello Fabio Caterino
Università degli Studi del Molise
antonello.caterino@unimol.it

In these brief reflections I condemn the sense of shame that the users of digital humanities are forced to try out on the Italian academic scene.

Parole chiave: digital humanities; digital shame; informatica; filologia; metodo

ELEONORA CAVALLINI, FRANCESCA FAVARO, *Una favola del XXI secolo*

Francesca Favaro

Introduzione

La favola, genere letterario che, sebbene educativo per eccellenza, non si volge solo a un pubblico infantile,[1] è giunta sino alla nostra epoca conservando intatta la sua – inesauribile – vitalità. Consacrata, nella storia delle letterature, da una permanenza secolare, la favola si presta infatti mirabilmente a coniugare il codice di *topoi* e le strategie situazionali ed espressive che ne connotano l'essenza con un duttile adeguamento agli anni in cui viene concepita: rimane ciò che è sempre stata, pur nel succedersi delle sue 'metamorfosi'.

Nata, secondo ciò che l'autrice dichiara, dal suo amore per le *Fiabe italiane* di Italo Calvino, la favola *Il figlio dell'Orca* rispetta le caratteristiche del genere, innovandole però e rielaborandole in un'ottica decisamente moderna, filigranata (sobriamente) d'ironia.

Se infatti è canonico l'*incipit* – quel «C'era una volta» cui noi tutti istintivamente associamo la nostra prima età immaginifica, e se canonica è la presenza di una temibile Orca fra i personaggi principali, senza dubbio straniante risulta invece il singolare tormento che pervade la mostruosa creatura, alla quale il paradosso della sorte ha donato un figlio tanto bello quanto virtuoso, imprevedibilmente incline a tutelare la vita degli esseri umani piuttosto che a nutrirsi delle loro carni. Doti e difetti (lo insegna l'Alighieri), non si trasmettono infatti "per li rami", e accade di frequente, anche nella nostra quotidianità, che le aspettative riposte dai genitori nei figli vengano deluse dalla resistenza di un'indole incapace di essere

[1] Al fine pedagogico della favola, appartenente alla narrativa per l'infanzia in quanto veicolo di insegnamenti avvolti dal velo dell'invenzione (si pensi alla 'morale', implicita o esplicitata che sia, nonché alla descrizione di situazioni di pericolo da cui scaturisce il monito sull'opportunità della cautela, se non addirittura della paura) si unisce infatti la stratificazione dei significati: una lettura che non assecondi il semplice intreccio ne coglie la sottesa trama simbolica, i richiami e gli ammiccamenti ad altri generi e ad altre tradizioni.

altro rispetto a ciò che è; d'altra parte, alla luce del detto latino per cui *nomen omen*, si può aggiungere che l'Orca, per scongiurare il rischio di una devianza in seno alla famiglia, avrebbe forse dovuto astenersi dal chiamare il figlio Filodoro: nome prezioso ed evocativo, a seconda delle interpretazioni, di amorevolezza e splendore, non certo di un temperamento sanguinario. Bisogna peraltro riconoscere che l'Orca non ha nient'altro da imputare a Filodoro, animato da sincero affetto sia verso di lei sia, in genere, verso la famiglia che pur sente tanto distante da sé, oltre alla tendenza – inaudita, per un Orco dabbene – a includere nell'abbraccio della propria benevolenza chi non ne è affatto degno e a proteggere le fragili vite degli uomini, dei quali evidentemente non sa intuire la natura ingannevole e maligna.

La capacità di resistere alla durezza del mondo e, soprattutto, la voglia di dominarlo (attitudine che il DNA non è riuscito a garantirgli) devono pertanto venire apprese da Filodoro 'sul campo', in un serrato confronto con l'iniquità delle creature cui improvvidamente egli riserva le proprie pietose attenzioni. In assenza di una dote spontanea, gli converrà sostenere e affrontare un (insolito, dal nostro punto di vista) percorso di formazione, al termine del quale – secondo la madre – inevitabilmente egli giungerà a detestare gli uomini. L'Orca conosce infatti bene la variegata ampiezza delle malefatte di cui il genere umano è in grado di macchiarsi, e con piena consapevolezza ricorre al medesimo espediente escogitato dal signore dell'Inferno nella novella spicciolata di Machiavelli, l'irresistibile *Belfagor Arcidiavolo* il cui protagonista, davvero un 'povero diavolo', viene mandato in esplorazione sulla terra per verificare se le donne siano proprio così terribili quanto riferiscono le anime precipitate nell'abisso. Degna di nota, nonché a riprova del controcanto ironico che attraversa le pagine di questa favola moderna, risulta la differenza di prospettiva: se Plutone quasi dubita della veridicità dei racconti imperniati sull'intrinseca malignità del genere femminile, l'Orca è certa delle nefandezze umane, soprattutto se compiute da donne, e non necessita in merito di conferme.

E così, complice l'interesse di un mercante sin troppo lieto di accasare la figlia in cambio di ricchezze, Filodoro – questo gentile, premuroso, splendido giovinetto: principesco d'animo, ma privo di corona – intreccia lo stame della sua vita (aurato, dichiara il nome) a quello plumbeo della sposa scelta dall'Orca quale sua *magistra pravitatis*: Canidia. Ipocrita, avida, gratuitamente velenosa nei confronti di chiunque le sia intorno (e, in aggiunta, brutta e sgraziata), anche Canidia porta impresso nel nome il sigillo di un'identità e di un destino: sua prestigiosa antesignana, in letteratura, è infatti la megera, una scarmigliata strega di Tessaglia, rappresentata da Orazio in tutta la sua efferatezza nel quinto degli

Epodi,[2] concluso dalla maledizione che le scaglia contro il fanciullo che ella si appresta a uccidere allo scopo di preparare un filtro d'amore.

Filodoro si trova quindi a condividere l'esperienza di Belfagor, la cui sposa, tuttavia, almeno celava il suo pessimo carattere oltre l'apparenza di un volto squisito; a differenza del personaggio di Machiavelli, il figlio dell'Orca resiste però con inalterabili pazienza e mitezza alle provocazioni più estreme e continua, nonostante tutto, a provare affetto per il genere umano.

La sua generosità è tale che, mosso da puro spirito di carità, si accosta a una giovane donna cui molti altri uomini si accostavano, ma senza rispetto e per trarne un piacere ricompensato con denaro e disprezzo: Floriana. L' 'altra donna', colei che salverà Filodoro dallo stato d'infelicità in cui la madre l'ha scaraventato, non sembra dunque virtuosa, vista la professione che esercita, eppure lo è, *deve* esserlo, visto il nome che l'autrice le dona, a schiudere nella mente dei lettori il sospetto di un'impreveduta primavera. E pura come un fiore, nonostante la vita cui viene costretta dalla miseria, è infatti Floriana; puro è l'amore che la unirà al suo Filodoro.

Curiosa, la coppia di questa favola! Il principe è nato da un'Orca, e, come si accennava, compensa la mancanza di un'illustre genealogia con la nobiltà del cuore; la principessa non è una fanciulla inerme in attesa di venire salvata, ma una donna che da sé riesce ad affrontare i draghi che le si parano davanti, pur di difendere il suo amore. In effetti, Floriana è tanto forte, in nome del suo sentimento, che l'intervento risolutivo del personaggio adiutore – una sorta di *deus ex machina* – che, dopo aver osservato nascostamente i due amanti e riconosciuto i loro meriti, li ricompensa infine consegnando loro le insegne della regalità, diventa in fondo marginale: è la constatazione, ufficiale, di un'evidenza.

Il figlio di un'Orca e una meretrice, entrambi dall'anima limpida, siederanno dunque sul trono a governare il reame degli uomini. Forse, riusciranno perfino a cambiarne in meglio qualcuno.

Per altri, nemmeno il prodigio della favola è sufficiente: e l'infida e arrivista Canidia, la brutta Canidia, si sottrae con la menzogna alla punizione che meriterebbe per le sue colpe: invece che essere colpita dall'ostracismo sociale, sciolto il vincolo che l'aveva unita a Filodoro, convola a nuove nozze. Si prova un sussulto di compassione per il nuovo marito… ma il suo destino non viene illustrato: l'autrice lascia che lo si immagini. D'altronde, questa grigia coppia svanisce presto dalla mente, inghiottita dalle meschinità di ogni giorno.

L'altra coppia, invece… splende – di sé più che per la corona e lo scettro – e sa bene, così come noi, che si tratta «solo dell'inizio».

---

[2] Canidia compare anche nel componimento conclusivo della raccolta, l'epodo diciassettesimo, in cui Orazio si dichiara sconfitto dalla sua potenza e, fingendo di rammaricarsi per gli strali che le ha riservato, la implora di desistere infine dalla vendetta, che non gli dà scampo.

Eleonora Cavallini

Il figlio dell'Orca

C'era una volta un'orca che abitava in un bosco, non lontano da una fiorente cittadina.

Non erano in molti a frequentare la sua casa, perché l'Orca, in ossequio alla tradizione di famiglia, aveva l'abitudine di mangiarsi quelli che passavano e specialmente i bambini. Ma, ogni tanto, veniva a trovarla qualche altro Orco suo parente, e nel complesso se la passavano bene.

Aveva però, la nostra Orca, un gran cruccio segreto, una vera spina nel cuore. Viveva con lei il suo unico figlio, bello come un angelo e, quel che è peggio, ancora più buono che bello. Un vero disastro. I piatti gustosi che mamma Orca gli cucinava amorevolmente, lui non li voleva nemmeno toccare; anzi, se per caso incontrava qualche bambino che incautamente si fosse avventurato nel bosco, lo faceva scappare prima che la madre avesse il tempo di piantargli addosso i suoi lunghi artigli.

L'Orca era veramente preoccupata per questi innaturali sentimenti di pietà che il figlio -Filodoro era il suo nome- manifestava nei confronti degli esseri umani. Più volte aveva chiesto aiuto ai suoi parenti Orchi, qualcuno aveva tentato di fare la paternale a Filodoro, ammonendolo a non disonorare la stirpe degli antenati: tutto inutile. Filodoro era incurabilmente buono, gentile e pietoso. Finalmente, uno zio di provata esperienza volle suggerire all'Orca disperata un espediente:

-Cerca fra gli umani una ragazza, la più cattiva che potrai trovare, e fagliela prendere in moglie. Vedrai che col tempo anche lui imparerà.-

-Ma se io, che sono sua madre, in vent'anni non sono riuscita a cavarne fuori niente!-

D'altra parte, l'Orca non aveva molta scelta, e così si incamminò verso la città vicina alla ricerca di una ragazza che potesse, una buona volta, raddrizzarle quella disgrazia di figlio. Sapeva che in città abitava un mercante tanto ricco quanto furfante, maestro in truffe e imbrogli: questi aveva una figlia in età da marito, di nome Canidia, che si diceva assomigliasse al padre nell'aspetto e nel carattere.

-Signora Orca, che piacere vedervi! Siete qui per affari?- domandò compitamente il mercante.

-Oh no, signore...sono venuta per una questione molto più importante. Vedete, vorrei far prendere moglie a mio figlio Filodoro, ma sapete com'è...un Orco mica se lo pigliano tanto facilmente, su di noi circolano tante maldicenze...voi mi capite, non è vero?-

Il mercante ghignò e annuì con la testa.

-Ora, se voi vorrete concedergli la mano di vostra figlia, non solo non pretenderò un soldo di dote, ma io stessa vi coprirò di oro e gioielli. Che ne dite?-

Il mercante ci pensò un po' su. -Vogliate scusarmi -disse-, proprio non vorrei offendervi ma ecco... insomma, siamo sicuri che vostro figlio non se la mangerà, quando l'avrà sposata?-

-Su questo potete stare più che tranquillo -rispose l'Orca sconsolata- Figuratevi che quel disgraziato me li fa scappare, i bambini: altro che mangiarli!-

Il mercante, avido com'era, non riusciva più a pensare ad altro che all'oro e ai gioielli promessigli dall'Orca. -Se è così -rispose- sono ben lieto di farvi conoscere la mia Canidia.-

Fece cenno a un servo di chiamare la ragazza, e questa entrò. Era piccola, tutta pelle e ossa, con due ciuffi di stoppa al posto dei capelli; sulla faccia verdastra e rabbiosa c'era un sorriso forzato che si sarebbe detto una smorfia.

All'Orca, in verità, dispiaceva che il suo Filodoro dovesse sposare una ragazza così poco attraente; ma quel che contava era che fosse proprio cattiva, e così cominciò a interrogarla per saggiarne i pensieri e il carattere.

-Mia cara Canidia, tu sai chi sono io?-

-Ma certo, voi siete quella buona signora che abita nel bosco e aiuta i poveri con le sue elemosine.-

L'Orca pensò: cominciamo bene, o è insolente o è ipocrita. Continuò a domandare:

-Canidia, che cosa cerchi in un marito?-

-Che sia buono e onesto come mio padre. Ma che sia ricco, sinceramente, non mi importa.-

-Ma se lui ti regalasse oro e gioielli, che faresti?-

-I gioielli non mi piacciono. Li regalerei ai poveri.-

Il mercante sogghignava, perché conosceva bene la figlia. Ma l'Orca non si era certo fatta ingannare. È una gran bugiarda, pensò, sembra proprio che andiamo bene.

-E dimmi ancora, Canidia: come pensi debba essere una buona moglie?-

-Virtuosa, come lo sono io: non una ragazza facile come certe nostre vicine di casa.-

-E ancora?-

-Pulita, laboriosa, semplice, come lo sono io. E non deve interessarsi alle lettere, che rovinano il cervello di certe donne.-

L'Orca guardava con un po' di ribrezzo il vestito sudicio e i capelli trasandati di Canidia, ma era soddisfatta. È falsa, presuntuosa e invidiosa, pensava: forse Filodoro, vivendole vicino, sarebbe cambiato. I patti con il mercante furono conclusi e le nozze si fecero. Filodoro andò ad abitare a casa del suocero, ove si sperava che avrebbe ricevuto l'opportuno esempio.

Ma il tempo passava, e non si vedeva nessun risultato. Filodoro aiutava il mercante nel suo lavoro, ma era talmente onesto che perfino il suocero era costretto ad ammirarlo suo malgrado. Mai una moneta sottratta alla cassa del padrone, mai un conto alterato, mai un tentativo di rifilare ai clienti merce avariata: eppure, gli affari non peggioravano, anzi: perché Filodoro era così cortese e disponibile che la gente, non sapendo di chi fosse figlio, si serviva da lui volentieri.

Insomma, il mercante era così contento che poco ci mancava che diventasse onesto pure lui. Ma la figlia, che era una strega per davvero, non perdeva occasione per tormentare Filodoro. Turbata da quell'onestà che lei non possedeva e che mai si sarebbe aspettata di trovare nel figlio di un'Orca, indispettita da quella gentilezza che lo faceva così diverso da lei, lo provocava e insultava di continuo: -Sei uno sciocco, -diceva. -Se non fossi così sciocco, guadagneremmo molto di più e potresti comprarmi vestiti e gioielli da far rabbia a tutte le vicine.-

Vestiti, nei limiti del possibile, Filodoro gliene comprava; quanto ai gioielli, c'erano quelli dell'Orca sua madre, ed erano bellissimi. Ma anche con quella roba addosso, Canidia non era mai soddisfatta del proprio aspetto ed era sempre scontenta.

Nei pressi della loro casa, abitava una ragazza che tutte le sere riceveva uomini diversi e così si procurava di che vivere. Filodoro, che era sempre vissuto con la madre e non aveva esperienza di donne, non se ne era nemmeno accorto. Ma una sera, la moglie lo chiamò al balcone:

-Guarda quella schifosa -gli disse-. Se la fa con tutti, stranieri, passanti, gente di ogni risma. E chissà quanto denaro guadagna!-

Ma Filodoro rimase profondamente colpito dalla scena che si presentava davanti ai suoi occhi. Un uomo usciva dalla casa di quella ragazza -Floriana era il suo nome- e lei lo salutava dalla soglia, ma nei suoi occhi profondi c'erano una solitudine, una tristezza angosciosa che Filodoro non aveva mai scorto nello sguardo di un altro essere umano.

La sera dopo, prima di rincasare, il giovane bussò alla porta di Floriana: La ragazza, che mai aveva visto un uomo così bello, lo invitò subito a entrare. -Che cosa cerchi?- chiese.

Filodoro aveva con sé una grossa cesta. -È piena di cose buone. L'ho portata per te, così questa sera, almeno questa sera....non avrai bisogno di nient'altro.-

-Ma chi ti ha parlato di me? E perché mi fai questo regalo?-

-Ora debbo andarmene- disse Filodoro.

-Ti prego, rimani.-

-Non posso, ma tornerò- e uscì per andarsene a casa.

Come promesso, Filodoro tornò da Floriana le sere seguenti. Le dava la sua cesta, ogni volta con cose diverse, ma se ne andava presto perché era atteso dalla moglie. Tuttavia, una sera dopo l'altra, Floriana riusciva a trattenerlo un pochino

di più. Era bella, parlava con eleganza, non pretendeva giustificazioni per il suo modo di vivere.

Ma ben presto, in città si sparse la voce che la cortigiana non riceveva più nessuno perché aveva trovato un amico che provvedeva a lei. Anche Canidia ne sentì parlare e subito cominciò a chiedersi quali sontuosi regali potesse fare quell'uomo a Floriana per indurla a smettere il mestiere. Una sera, a tavola, aggredì Filodoro:

-Hai sentito? Perfino la sgualdrina si è trovata un amante ricco! E tu, che sei mio marito, mi fai vivere come una pezzente!-

Filodoro taceva. Ma questa volta, fu il mercante suo suocero a perdere la pazienza:

-Canidia, smettila! Non ti manca nulla. Se quella Floriana avesse una sola delle collane che ti ha regalato tua suocera, sembrerebbe una regina.-

-Buona questa! -disse Canidia ridendo fra i denti. -Di' un po', padre mio, non sarai per caso tu il suo amico segreto?-

Passarono altri giorni, di tanto in tanto Canidia andava sul balcone a spiare Floriana, ma proprio non si vedeva più nessuno. Chissà a che ora arrivava il misterioso visitatore!

Finalmente, una sera, Filodoro non rincasò affatto. Quella notte Floriana provò quello che non aveva mai provato in tutta la sua vita. Non osava sperare nulla, eppure traboccava di una felicità così assoluta, così totale che nessuna parola avrebbe mai potuto esprimerla.

La mattina dopo, nel congedarlo, gli disse:

-So che per qualche tempo non verrai. Ma ti prego, non abbandonarmi. Ti aspetterò.-

Quel giorno, Filodoro lavorò come sempre. Quando a sera tornò a casa, sua moglie non disse nulla, e continuò a tacere per tutto il tempo della cena. Ma quando furono in camera da letto, cominciò ad urlare, ad urlare con tutte le sue forze. Andò avanti così per almeno un'ora, finché la voce le mancò e si gettò sul letto, esausta. Allora Filodoro tentò di calmarla, le parlò con dolcezza, ma non potè negare la verità. Canidia riprese ad urlare.

Lui la strinse fra le braccia, e le disse:

-Anche lei ha bisogno di me, ma tu di più. Se mi ami davvero così tanto, io la lascio.-

Canidia scoppiò in una risata irrefrenabile, selvaggia.

-Amarti io? -gridò- Ma tu sei pazzo, veramente pazzo, mio caro! Io dovrei amare te, che sei un mostro, il figlio di una strega che mangia i bambini? Lo sai perché ti ho sposato? Solo per fare invidia alle donne di questa città, per vederle schiattare di rabbia quando passeggiavo al tuo fianco. E poi, e poi perché tua madre ci ha dato un sacco di quattrini!-

Il giorno dopo il mercante, che volente o nolente aveva sentito quasi tutto, mandò a chiamare l'Orca dalla sua casa del bosco.

Quando questa arrivò, Canidia era al piano superiore, chiusa a chiave nella sua stanza. Anche Filodoro era di sopra, ma in un'altra camera.

-Signora Orca, -esordì il mercante- devo purtroppo dirvi che il matrimonio dei nostri due figli va molto male.-

L'Orca aguzzò le orecchie. -Che cosa è successo? Forse il mio Filodoro è diventato malvagio?-

-Altro che! E pensare che proprio non me lo sarei aspettato. Mi spiace dovervelo dire così brutalmente, ma tradisce la mia povera figliola con una sgualdrina molto nota in città.-

L'Orca avrebbe sperato in qualcosa di più, ma era sempre meglio che niente. -E che altro ha fatto, ditemi: ha forse rubato qualcosa dai vostri averi? O magari ha percosso vostra figlia?-

-Oh no, niente di tutto questo. Comunque, vi dirò in tutta franchezza che secondo me fareste bene a riportarlo a casa vostra.- E fece cenno al servo di mandare a chiamare Filodoro.

Quando l'Orca vide arrivare il suo adorato figlio in uno stato pietoso, la barba lunga, due occhiaie come chiazze di inchiostro, il passo incerto per la stanchezza, fu presa da un tale sconforto che non si fece ripetere il consiglio del mercante e riportò Filodoro nella vecchia casa del bosco, rimproverando se stessa per la leggerezza con cui aveva dato retta allo zio di grande esperienza.

Passarono alcune settimane, nelle quali l'Orca si adoperò con ogni mezzo perché il figlio si rimettesse in salute. Ma Filodoro era provato soprattutto nel morale: trascorreva le sue giornate passeggiando a piedi o a cavallo nel bosco, o leggendo qualche libro, ma non parlava quasi mai e non voleva vedere nessuno, men che meno i parenti della madre.

Intanto Floriana aspettava, tra mille ansie e paure, il ritorno del suo Filodoro. Doveva anche pensare a come arrangiarsi per vivere. Aveva già venduto qualche oggetto di valore, e poi, siccome sapeva fare ricami molto belli, li faceva portare al mercato da un vecchio mendicante che aveva ricevuto da lei doni ed elemosine, e che le era molto grato. Preferiva ricorrere a lui, perché le signore della città non dovessero incontrarla sulla pubblica piazza e riconoscerla.

Ma il tempo volava, e di Filodoro non si aveva notizia. Un giorno, Floriana chiese un favore al vecchio:

-Ti prego, prendi questi fazzoletti, va' a casa del mercante e fingi di volerli vendere a Filodoro per sua moglie.-

Il mercante non aveva nessuna voglia di parlare con estranei, infastidito dalle chiacchiere che i vicini avevano cominciato a spargere sul matrimonio di sua figlia. Quando vide sulla soglia l'uomo mandato da Floriana, bofonchiò:

-Ve lo compro io, uno dei vostri fazzoletti. Ora andatevene, e non venite più a seccare.-

Floriana era disperata. Cominciò a pensare che avessero ammazzato Filodoro, o chissà che altro. Alla fine, decise che doveva andare lei. -Mi insulteranno, mi prenderanno a botte: che possono farmi di più?-

Quando il mercante si vide davanti Floriana in persona, non disse una parola e le sbattè la porta in faccia. Ma siccome lei continuava a bussare, piangendo e supplicandolo di darle ascolto, il mercante, che non ne poteva più, le aprì, le urlò parole che è meglio non riferire e per concludere le disse:

-Lo sai chi è, quella pasta di Filodoro? È il figlio dell'Orca che abita nel bosco! Va', va' da lei a cercarlo, così ti mangia! È proprio quello che ti meriti!-

La povera Floriana sapeva di amare un uomo sposato, e già questo era un bel guaio; ma di amare un Orco, quello proprio non se l'aspettava. Ripensava a quello che aveva detto il mercante, e non riusciva a spiegarsi come Filodoro potesse essere così buono e gentile, se veramente apparteneva a quella famigerata genìa. Macché, non era possibile: il mercante doveva averla ingannata per farla andare dall'Orca e perché questa la mangiasse. Ma allora, come trovare Filodoro?

Nel frattempo, nella casa del bosco le cose andavano sempre peggio. Ora che Filodoro aveva conosciuto gli esseri umani, non era più in grado di vivere con gli Orchi: non capiva il loro modo di pensare, non riusciva nemmeno a comunicare con la madre che pure non vedeva che per i suoi occhi. Ormai non usciva neppure di casa: restava lunghe ore alla finestra, a guardare verso quella città dove avrebbe tanto desiderato tornare, ma per viverci come un vero uomo.

Un giorno, l'Orca vide arrivare, in sella a un puledro baio, una ragazza dai capelli neri e dallo sguardo penetrante. Appariva molto spaventata, ma decisa.

-Signora, abbiate pietà di me -le disse-, lasciatemi vedere vostro figlio Filodoro.-

A guardare i fianchi ben torniti di Floriana, l'Orca si sentiva già l'acquolina in bocca: ma avrebbe usato qualunque mezzo pur di far tornare il sorriso sul volto del figlio, e qualcosa le diceva che incontrare quella donna gli avrebbe fatto bene. Così la fece entrare, dicendole che andava a chiamare Filodoro.

Ma lui, che aveva sentito la voce di Floriana, era già sulle scale. A lei non rimase un filo di voce, si sciolse in pianto e gli cadde ai piedi.

Per molti giorni, Filodoro e Floriana rimasero nel bosco, vivendo come in un sogno. Nuotavano nei laghetti, inseguivano gli animali, raccoglievano fiori e se li scambiavano. Finché, guardando verso l'orizzonte, lui le disse:

-Vorrei tornare in città con te, ma là mi odiano. Che possiamo fare?-

In città, dal canto loro, Canidia e il padre non sapevano come levarsi dagli impicci. Il mercante, che non ne poteva più di tenersi quella figlia mezza sposata

e mezza no, finì per chiedere consiglio a un avvocato, raccontandogli tutta la storia del patto con l'Orca.

-I matrimoni si fanno con uomini, non con Orchi- sentenziò il leguleio-, perciò, a mio parere, vostra figlia non è mai stata sposata. Voi, però, dovete fingere di non averne mai saputo nulla.-.

Le autorità civili e religiose del paese, informate del caso, inviarono un onestissimo giudice e un santo prete a interrogare Canidia.

Questa apparve lacera e smagrita come mai la si era veduta, e aveva gli occhi gonfi da fare spavento. Ma da tre giorni si sforzava di non mangiare, e quella mattina aveva tritato quattro cipolle.

-Ve lo giuro, ve lo giuro! Una sera l'ho visto mentre prendeva un bambino fuori da un sacco, e tentava di buttarlo nella pentola....È stato un vero miracolo se sono riuscita a fermarlo.-

Gli esaminatori bruciavano di sdegno. -E poi, che cosa fece?-

-Mi disse che, se avessi parlato, avrebbe fatto venire l'Orca sua madre e che lei mi avrebbe divorata in un boccone .-

-E dopo, come fu che se ne andò?-

-Aveva incontrato una donna, quella Floriana che abitava qui vicino....Oh, io mi vergogno di parlarne, ma tutti in città sanno che genere di donna fosse...Se ne è andata anche lei, saranno partiti insieme.- E, finito che ebbe di parlare, cadde svenuta.

Il matrimonio fu dichiarato nullo. Tutti avevano provato tanta pietà per Canidia, che un brav'uomo, un possidente rimasto vedovo, andò a chiederla in isposa. Frattanto, il popolo infuriato corse a bruciare la casa di Floriana, mentre Canidia, dal suo balcone, guardava e rideva.

Il Vecchio che conosceva Floriana e che aveva venduto i suoi ricami al mercato della città, giunse in gran fretta alla casa del bosco e raccontò quello che era accaduto. Tutti erano sconvolti, non sapevano che fare. Ma il Vecchio appariva calmo e sicuro.

-Se Filodoro vorrà rinunciare ad essere Orco e diventare un uomo, potrà sposare Floriana e insieme vivranno nel mio castello vicino al fiume. Là c'è un'altra città, conosceranno altra gente, e tutti apprezzeranno i loro meriti, così come li ho apprezzati io.-

L'Orca era molto turbata. -Figlio mio -disse- se diventerai uomo, perderai tutti i privilegi che le fate ti hanno concesso al momento della tua nascita. Sarai fragile, vulnerabile: chiunque potrà farti del male.

Ma Filodoro sorrise e rispose: -Non sarà così.- E poi, rivolto allo sconosciuto: -Non so chi sei, ma accetto liberamente la tua offerta. Però non voglio che ti privi del tuo castello. A me basta di essere un uomo, un uomo vero. -.

Lo sconosciuto sorrise anche lui: -Tu sei già un vero uomo, ma sarai anche un re, e Floriana la tua regina. Da tanto cercavo qualcuno degno di prendere il mio posto. -

I presenti non ebbero nemmeno il tempo di comprendere le parole del Vecchio: questi era già sparito. Ma Filodoro e Floriana andarono al castello, vi furono accolti con tutti gli onori e da quel momento ebbero ben chiaro in mente che si trattava solo dell'inizio.

ANDREA PANICO, *Goffredo Parise: Il ragazzo morto e le comete*

1

> *Questa è una sera d'inverno. Prima che il buio e il gelo arrivino nei cortili a tramontana per tutta la notte, Giorgio, Abramo e gli altri ragazzi accendono fuochi con foglie fradice, rami morti e carta raccattata nelle immondizie. Il fumo pieno di umori estivi e di erbe aromatiche cammina dentro i cunicoli delle fogne dove il canale s'insinua a trasportare erbe, gatti morti, piccoli involti dal contenuto roseo e informe, spellato dall'acqua.*[1]

Così esordisce nel campo della letteratura italiana il vicentino Goffredo Parise. Il libro, pubblicato il 15 maggio 1951 dall'editore corregionale Neri Pozza[2], ottenne un discreto successo di pubblico e di critica. Come affermerà l'autore in una riedizione Einaudi del 1972 «Ho scritto questo libro a diciotto anni, con il sentimento con cui, a quell'età si scrivono le poesie […] La sola cultura che ha ispirato questo libro è cinematografica. […] A diciotto anni non si è 'padroni dello strumento', si vede la vita a batticuore e non come paesaggio vasto e lontano: inconsapevolmente scrissi un libro lirico e cubista (cioè romantico) sull'amicizia tra due ragazzi, al tempo dimenticato del tramonto e della fine dell'Occidente»[3]. L'opera infatti fu redatta quando Parise era ancora diciassettenne nel 1948, dopo aver rinunciato allo 'scartafaccio' di 72 pagine de *I movimenti remoti*[3]. Parise scrisse d'istinto, con tutta la vigoria dell'adolescenza, certo di considerarsi uno scrittore, a Venezia, in una «stanza-granaio»[4], eludendo i canoni della poetica neorealistica che pretendevano un'incisiva impronta antifascista, una chiara ideologia politica, una narrazione piana e documentaristica degli eventi bellici, un linguaggio neutrale e una sintassi localistica. Il romanzo scaturisce quando:

---

[1] G. Parise (1951).

[2] Neri Pozza (1912-1988) fu partigiano, editore, scrittore, attore ne *Il terrorista* (1963) di Bosio. Grazie a lui si deve la pubblicazione, tra l'altro, de *Il primo libro delle favole* (1952) di C. E. Gadda e *Farfalla di Dinard* (1956) di E. Montale.

[3] L'opera fu pubblicata nel 2007 dalla Fandango a cura di E. Trevi, dopo che ne se erano perse le tracce. Il cimento «descriveva l'allucinante storia di un uomo chiuso vivo nella tomba [dopo un incidente d'auto, N.D.A.] che sentiva evaporare la sua coscienza parallelamente al suo corpo. Credo sia la cosa migliore che ho scritto, purtroppo non l'ho più ritrovata» (*Intervista a Goffredo Parise*, a cura di E. Fabiani, «Gente», 4 novembre 1972).

[4] S. Perrella (2015).

Nel '48 andai a Venezia a vedere la prima Biennale che si teneva dopo la guerra. Era davvero formidabile: nelle sale era rappresentato con dovizia di scelta, il meglio dell'arte contemporanea, da Gauguin, a Cézanne, da Modigliani a Picasso, da Chagall a Paul Klee[5].

In tutte le opere si riverbera questa narrazione artistica di sospensione di stampo chagalliano, pittore amatissimo dal vicentino, tanto che, in un primo tempo, la sua inclinazione era quella di pittore.

Dopo aver visitato la mostra, Parise inizia a redigere *Il ragazzo morto e le comete* abbandonando gradualmente *I movimenti remoti*, si trasferisce nella città lagunare frequentando la facoltà di Lettere e prendendo una camera presso Alma Marigonda. Nel 1949 poi, conclusasi la relazione con Atena Mazzaggio, si butta a capofitto nella stesura e revisione del romanzo rinunciando alla stesura de *I Movimenti remoti* e innamorandosi sempre più di questa città. La stesura dell'opera vede da una parte l'espressionismo surreale di Chagall e dall'altro il ritmo spezzettato delle opere di Orson Welles. Quel Welles tanto amato da ragazzino e visto nel cinema in piazzetta San Faustino che è «il centro quasi matematico di tutta la sua opera»[6] e che così viene ricordato nel romanzo:

Il cinema più frequentato e più a buon prezzo era piccolo e continuamente si rompeva la pellicola; allora urli, fischi e colpi sui sedili di latta storti e scrostati; dopo che eravamo beati, presi dalle pagode cinesi, dalle strade di Shanghai e dal sorriso dell'antiquario in mezzo ai Budda, cominciava un baccano di scoppi e sullo schermo apparivano carri armati e aeroplani che fischiavano; dopo altri dieci minuti di un documentario vecchio di due anni, tornava la bottega dell'antiquario cinese, accompagnata da una musichetta misteriosa e dal tintinnio del lampadario di schegge di cristallo. Se i cinesi con gli inchini ed i mercanti di schiave bianche duravano mezz'ora, era una felicità. Gli operatori spendevano un'altra mezz'ora per aggiustare la pellicola, che poi ritornava dimezzata sulla tela, con una striscia proiettata sul soffitto, oppure capovolta. Allora le lampadine si riaccendevano senza illuminare, tanto era il fumo; quando ritornava buio e le voci dei bambini e dei venditori di caramelle, di mandorle e semi di zucca si spegnevano di colpo, la testa bianca di Ridolini saltava fuori da un secchio d'immondizie. Il film durava tre ore, dalle tre alle sei; così, quando uscivamo, a furia di pestare i piedi della gente, mezzo sepolti dalle carte di caramelle, e tirandoci dietro soprabiti e sciarpe che si impigliavano dappertutto, il sole era già tramontato da un pezzo e la nebbia aveva invaso la città[7].

Nel primo capitolo, *Il Cortile*, narrato in un presente storico che rende il tempo sospeso e statico, Parise subitaneamente ci fa capire che:

Ora la guerra è finita, Abramo, Giorgio hanno quasi diciott'anni e l'altro ragazzo, quello che era sempre con loro, quindici.

Insieme, nelle sere di maggio appena finita la guerra hanno fatto scoppiare petardi e bombe a mano nelle piazze della città, hanno cominciato a fumare sigarette americane ed

[5] A. Amendola (1985).
[6] S. Perrella (2015).
[7] G. Parise (1951).

avere rivoltelle vere, che ancora ungono e mantengono pulite nell'armadio, sotto calzetti di lana[8].

All'autore non interessa farsi cantore della Resistenza, quanto osservare ciò che ha consegnato il post 25 aprile 1945 nel suo Veneto attraverso le narrazioni di gruppo ristretto di persone, presumibilmente trasposizione della sua brigata di amici, usando uno stile intimista ed elegiaco che si riallaccia, sia pure con le dovute differenze che poi vedremo, alle liriche coeve di *Cronistoria* (1943) di Caproni e *I pianti* (1944) di Pasolini. Nel libro non si respira un'atmosfera di gioia ed esultanza per aver scacciato lo straniero e sconfitto il fascismo, quanto desolazione e smarrimento[9], in cui tutto è fermo, anche il tempo «Quando il sole è rimasto in cielo per tutta la giornata non è possibile pensare che da un momento all'altro tramonterà e ci sarà nebbia e gelo»[10]. Un paesaggio acquitrinoso che, pure se non scomparso, dopo la guerra appare stravolto e viene ricordato in maniera nostalgica, un territorio tutto rovina e desolazione dopo la furia belluina, un luogo abitato da gente che lavora a stretto contatto con la natura e in cui la vita emotiva si forgia su quella dell'ambiente:

Per un attimo la felicità sono proprio queste immagini di bellezza solare, acquatica e subacquea, la gioia di penetrare nei punti profondi e caldi con gli occhi aperti sapendo nuotare poco e faticosamente; la vita è molto breve […] nelle sere d'inverno senza più luce e senza più acqua riscaldata dal sole[11].

2

Il primo personaggio che appare ha il nome emblematico di Abramo, nome del patriarca dell'ebraismo, del cristianesimo e dell'Islam, la cui storia è narrata nella *Genesi* e, parimenti, nel romanzo suggerisce che dal suo lavoro debba nascere un mondo nuovo, positivo, dopo quello distruttivo della seconda guerra mondiale. Un luogo di macerie ancora fumanti, un paesaggio di morte e devastazione da cui deve germogliare la vita. Vita che è ben marcata, nella prima parte del cimento, dal ragazzo quindicenne, simbolo della nuova linfa creativa che sgorgava dopo il '45. Come rammentò lo scrittore «Mi pareva di dover rappresentare la libertà, il caos, su quella lieve spirale di fumo del romanticismo finito proprio pochi mesi prima tra le macerie»[12]. Un'opera che nasceva sì dalla libertà, ma anche dalla catastrofe storica che conserva intatta la sua aura luttuosa. La morte determina un vero e proprio annullamento della presenza, un trauma sul piano personale nel momento in cui essa rompe la gioiosa modalità dell'esistenza che si fondava su una totale solidarietà tra vivi e morti causando il distacco tra i vivi pronti a

[9] Uno smarrimento che può rammentare *Tutti a casa* (1960) di L. Comencini.
[10] Parise (1951).
[11] Parise (1951).
[12] Folena (1986).

dimenticare e in tal modo annullando la presenza dei morti come ben evidenzia Antoine:

> *Dopo i morti diventano tutti egoisti, non pensano che a se stessi e non si danno da fare per venire da noi. Hanno le loro case, i loro luoghi preferiti, ma i parenti, gli amici di rado vanno a trovarli; a loro non interessa gran che, Fiore caro, di noi; come noi non c'interessiamo di loro. È meglio lasciarli stare; che vadano dove vogliono, purché non ci vengano a seccare con le loro lamentele*[13].

E qualche pagina dopo «Fiore, i morti stanno bene per conto loro»[14]. Parise annulla quella corrispondenza tra morti che parlano e vivi che li ascoltano che dalla poesia classica ritorna con Foscolo e prosegue, negli stessi anni, con Pasolini e Caproni. Viceversa, i defunti, in Parise, sono ambiziosi ed egoisti, tendono a dimenticare in quanto sono dimenticati dai vivi. Il culto sepolcrale di Parise è antifoscoliano, nutrito di insofferenza e rancore, dato che il ricordo personifica non più ciò che è eterno, ma ciò che è corruttibile, transeunte e mortuario, come ben spiegato da Antoine a Fiore davanti a un cadavere:

> *«Non sono morti del tutto, caro mio, prima devono marcire, devono sparire nella terra, il più presto possibile, andarsene, buttar via tutto. […] La terra, serve poco; sai ci vogliono anni per marcire, per liberarsi della carne; e poi le ossa dure come pietre, si sciolgono un poco, un poco alla volta, caro mio»*[15].

La caducità delle cose che rende il ricordo labile e comporta la frattura irrimediabile tra mondo dei vivi e dei morti è la colpa maggiore della guerra, la felicità originaria e il collante di valori comuni di quella comunità è infranta per sempre e non verrà mai più ricostituita. La morte dei valori è la perdita della fede in un Dio superiore e onnipotente. Questa assenza rende tutto materico ed effimero come spiegato nel IV capitolo:

> *«Dio è morto da un mucchio di anni e non ci ha lasciato in eredità che minacce e terrori. Le case sono andate in polvere, la gente è saltata in aria, lo hai visto anche tu, è stata una grande paura; ma a me non me ne importa niente. Io vado in pallone, per conto mio so come salvarmi. Lascia andare, Fiore, la realtà è quella che è, fatta di tante cose. Non vale la pena di pensarci. Pensa piuttosto a te stesso a farti bello e non guardare più nessuno. Ormai soltanto l'assurdo è la speranza, l'estrema salvezza»*[16].

Tanto da far dimenticare l'importanza della fede:

> *«Penso a Dio, alle anime del purgatorio; una volta mia nonna mi faceva recitare il requiem aeternam; ma ora l'ho dimenticato. Sarebbe inutile perché, i morti riposano in pace*

---

[13] Parise (1951).
[14] Parise (1951).
[15] Parise (1951).
[16] Parise (1951).

lo stesso»[17].

Questa assenza di religione porta la narrazione ad una malinconia metafisica e fantastica, i personaggi dell'opera vivono un tempo senza illusioni, ma tutti con una segreta e spenta speranza di riscatto. Come ha ben notato Geno Pampaloni, la poetica di questi scrittori che si discostano dai parametri del neorealismo alla Vittorini:

> *Ruota sul difficile rapporto di 'io' con gli altri; eppure non avendo visibilmente maestri, essi mostrano d'aver duramente imparato 'tutto della vita' di essere aldilà di ogni narcisismo della disperazione o della speranza. […] Questi ragazzi, al loro primo libro sanno tutto di noi, il nostro tempo diroccato non ha più torri o miraggi o segreti. La loro poesia è una conchiglia che porta l'eco di tutte le tempeste*[18].

In questo mondo disincantato si aggira il ragazzo morto del titolo che, emarginato e solitario, cerca negli animali quella dolcezza e solidarietà, ma non la compagnia ridanciana, che riempia il vuoto della sua mancante affettività. Ma sull'animale sfoga i rancori di quella emarginazione non accettata. La sfoga sul piccolo topo bianco: prima lo strangola fra le due sbarre del letto; poi lo schiaccia per tre giorni sotto un candelabro. Nel suo sadismo lo tiene sigillato con la cera in una scatola di latta, e nel pastrano per una settimana. Questa efferatezza nei confronti dei più deboli è sintomatica della guerra in corso: un amico del protagonista si lascia andare ad atti di volgare violenza nei confronti di un aquilotto. D'altro canto, la realtà animale che viene distrutta dai tedeschi, alla fine della guerra e prima di lasciare l'Italia assume il significato di vitalità ignobilmente dilaniata dai rancori umani che trasformano i giardini in campi di prigionieri:

> *Addio baraccone delle scimmie e addio scimmie […] i tedeschi avevano mangiato tutto, come le cavallette. Avevano mangiato le scimmie, l'aquilotto, l'erba, i rami e anche i leoni. In settembre al posto delle foglie erano caduti dai rami pidocchi, cimici ed altre bestie mai viste. […] La vasca della fontana […] era stata adibita a latrina comune, e così erano morti i pesci rossi e i girini.*

3

In questa Vicenza degradata e senza prospettive future, l'ultimo incontro che fa il ragazzo è quello con il deportato ebreo Harry Goetzl, custode della sinagoga incontrato per caso sui tetti. Goetzl, nel romanzo, è quello che maggiormente ha patito le angherie e i soprusi, il più titolato a dichiarare l'inesistenza di Dio:

> *«Compresi che Dio era una cometa apparsa nel cielo, bellissima e misteriosa, la più bella di tutte le comete; ma come tutte anch'essa aveva compiuto il suo giro, ci aveva illusi*

---

[17] Parise (1951).

[18] Pampaloni (1951).

e si era spenta come una pietra, nel buio»[19].

Mai in scrittore italiano vi è una visione così radicale della realtà. Le descrizioni dei cadaveri sono così autentiche proprio perché non rivestono alcun significato antropologicamente simbolico. Questo è dovuto al fatto che, come dichiara in un'intervista del 1972 a Dacia Maraini:

> *Ho sempre pensato che la morte era la fine di tutto. Provavo un gusto particolare a costruire bare, tumuli, piccoli cimiteri.*

Luogo di mediazione tra un Dio inesistente e gli incubi della morte è il cimitero, figura ossessiva in tutta l'opera di Parise, che si connota non come memoria storica, ma ultima realtà del processo di trasformazione, contenuto e coperto, affidato ad una forma che ne contiene la durezza. In un racconto del 1957, intitolato *La capanna sull'albero*, Parise tenta di costruire una capanna inserendo in una delle pareti alcune lapidi funerarie con caratteri ebraici[20].

4

Questa attrazione autobiografica per la morte è già presente nel primo romanzo:

> *La lapide bianca sulla tomba del mio amico ha dieci giorni di vita ed è in mezzo a tutte le altre con gli angeli, i busti di Gesù, o fatte di piramide acuta: è quasi addossata al muro del campo e sopra si vede scritto con la vernice fresca che è nato l'otto dicembre del millenovecentoventinove ed è morto il sei novembre del millenovecentoquaranticinque*[21].

Il ragazzo che muore ucciso da una raffica di mitra porta la data di nascita dell'autore. Questo poter parlare liberamente della morte, senza dargli una connotazione sacrale, è dovuta al fatto che Parise è orfano, al pari del protagonista, e fino all'età di otto anni, quando sua madre Ida Bertoli sposa il giornalista Osvaldo Parise, è stato sempre privato di una figura paterna. Questa speciale condizione di orfano che si deve costruire dei punti di riferimento si riverbera nella scrittura in cui l'autobiografia si mescola con la fantasia e l'autore diventa persona storica. Procedendo controcorrente, Parise, anziché proteggere il proprio privato con la creazione di un doppio fittizio (come Schmitz con Svevo), materializza la propria vita nella finzione letteraria, inserendo nei vari romanzi porzioni di vita, a partire anche da quell'Antoine Zeno che conosce piccolo a Campo Marzio, come riporta Nico Naldini:

> *Da ragazzo di notte passeggiava sui tetti dei palazzi di Vicenza o nelle trame oscure*

---

[19] Parise (1951).
[20] Parise (1987).
[21] Parise (1987).

del Campo Marzio dove incontrò Antoine Zeno, il suo primo personaggio metafisico[22].

E il medesimo Naldini riferisce:

> *Dalle avventure nel parco di Campo Marzio, prima di scriverne, aveva ricavato una mitologia notturna sullo scenario delle grandi illusioni architettoniche vicentine, dove almeno un personaggio in seguito era risultato reale: Antoine Zeno, ossia Antonio Zeni. Un vecchio omosessuale bizzarro nel modo di vestire e satiresco, sopravvissuto agli inferni della vita (perfino ad un lungo esilio durante il regime mussoliniano) con un'incontenibile euforia di esserci, di parlare, di muoversi: per infine sedurre il primo giovanotto capitatogli a tiro*[23].

Questo piacere ed esigenza di inserire all'interno della narrativa nomi e date reali, resterà un punto cardine della sua poetica che alimenta questo intreccio testuale tra memoria e fantasia. È una sfida autobiografica che non può che nutrirsi di sé, legittimandosi con ricordi genuini. La prova schiacciante, la si ha in queste parole di Fiore che rievoca l'amico morto:

> *Ecco una cosa che ci aveva legati fin da principio: anche lui come me aveva trovato un uomo che aveva sposato sua madre e lo aveva adottato. La sola differenza tra noi due era che, quantunque io avessi padre e madre, mi capitava di vederli assai di rado; lui invece aveva una madre molto buona e un padre taciturno sempre sotto gli occhi; il padre era morto di paralisi, credo, nell'agosto dell'anno in cui finì la guerra. Da quando gli successe questa disgrazia cominciò a vestire di nero, con il cappello nero in testa, perché diceva di essere lui il capofamiglia e perché il nero era un colore elegante; aveva ridotto per sé gli abiti di società del padre e così era passato di colpo dai calzoni corti a quelli lunghi, a righe grigie e nere*[24].

Dal passo si evince innanzitutto che Fiore è il doppio del ragazzo quindicenne, istituito solo allo scopo di accreditarne la morte. Parise, caso del tutto inedito nel panorama letterario, esordisce narrando la propria morte, e per questo ha bisogno di crearsi un testimone. La legittimazione è trovata attribuendo a Fiore la condizione di adottivo. Il lutto, nel cimento, è spostato sulla scomparsa del secondo padre e in tal modo mascherato e raddoppiato; lo schermo istituito serve a proteggere il lutto reale, esistenziale, per la morte-assenza del padre ignoto. Fedele all'assenza del padre e quindi a un non avere una memoria storica la descrizione e l'irrisione della morte saranno sempre raffigurati su un piano realistico-corporale e così nella macabra figura del morto vivente di Don Laurita in *Atti impuri* e la descrizione sotterranea di chi combatte in Laos e in Cambogia in *Guerre politiche. Vietnam, Biafra, Laos, Cile.*

L'assenza del culto sepolcrale trova, nel primo romanzo, una fondamentale variabile nel cimitero subacqueo e ritorna ne *La grande vacanza* del 1953, dove la

---

[22] Naldini (1986).
[23] Naldini (1989).
[24] Parise (1951).

buca di acqua malefica finisce per inghiottire il cadavere del parroco e automobile. Per Parise l'acqua coinvolge i campi semantici di inabissamento, gorgo, burrone, abisso e rappresenta quanto più duro e resistente di tutti i processi di trasformazione. Al contempo può essere, con l'accezione di mare, l'unica possibilità di sopravvivenza e salvezza e che nei romanzi giovanili è rappresentata da Venezia. Nella topografia erratica e radicata di Parise, Venezia è la prima città che descrive. Il ragazzo morto ci va in gita e la descrive come l'ha vissuta proprio l'autore: non una visione idilliaca, ma realistica con una vena di profonda nostalgia dovuta al fatto che lì non solo ha trovato la vocazione di scrittore, ma è anche luogo di «idillio di felicità, di avventure, di neve fresca e tramonti, con leggero vento sulla neve»[25] come scrive all'amico Beppino Sparzani nel 1949. Ma il mare ha un ruolo essenziale anche in un reticolo di fantasmagorie come i sogni molto letterari[26] di Raoul che vagheggia le Canarie, la fantasia ritornante del ragazzo morto di un viaggio per mare verso Bagdad in compagnia di un mitico amico Amed: utopia di una natura leggera e lineare, incontaminata e pura[27], ma pur sempre percorso da fantasie di inabissamento verso «Una sorgente d'acqua limpida»[28]. A ben vedere il bisogno di sprofondamento coniuga la tomba acquea e l'origine stessa della vita.

5

La morte, per Parise, oscillerà sempre tra l'attrazione del nulla profondo senza origine che si apre alle spalle e una premonizione del futuro che contiene il medesimo nulla. La morte del ragazzo protagonista riporta la data di nascita dello scrittore quasi a simboleggiare non soltanto che si chiude l'era della fanciullezza, ma è la chiusa di tutta un'epoca, la liquidazione del mito, della storia, di ogni giustificazione spiritualistica: vivere vuol dire affrontare il presente giorno per giorno, per riprendere le parole del primo critico che immediatamente intuì la portata innovativa dell'autore, Geno Pampaloni:

> *Mentre i neorealisti […] si accanivano a denunciare una società in rovina, gridando, sul fondo, l'avvento di una necessità retorica, di un mondo nuovo, il Parise trovava la forza di dare l'estremo addio ad ogni immagine di speranza, e trascinava in questo addio l'incanto della sua adolescenza su cui la guerra era caduta come una mannaia inesorabile*[29].

Per tale ragione, un non avere un ieri, apre al vicentino le vie più sterminate per

---

[25] Parise (1987).

[26] Nella descrizione dei sogni Parise rievoca le letture di Salgari, Verne, Stevenson, Conrad e dell'opera *Le Mille e una notte*.

[27] Chissà se la lettura di questo romanzo non sia stata tra le suggestioni di Pasolini per il film *Il fiore di una mille e una notte* (1974).

[28] Parise (1951).

[29] Pampaloni (2001).

creare il romanzo post '45. La sua è una vocazione allegorico-sperimentale materica in bilico tra realismo, espressionismo, surrealismo e barocchismo.

La via attraversata da Parise è stata definita da molti 'fantastica'. L'estetica fantastica che nasce in Italia attorno agli anni '30 e ingloba Bontempelli, Zavattini, Buzzati, Morovich e Landolfi vede una sospensione dal reale e un «senso della letteratura come menzogna, inganno, gioco»[30]. Questa nuova linfa vitale sgorga attorno agli anni '30 che, come sostiene Giacomo Debenedetti:

> *Il 1930 è letterariamente parlando e per ciò che concerne il romanzo italiano, una data iniziale: se non proprio l'anno esatto, almeno l'intorno di quell'anno. Ritroviamo infatti, in quell'intorno, avvenimenti e opere […] capaci di fare epoca: la riscoperta […] di Svevo del 1925, l'uscita degli Indifferenti nel 1929 […] Questo risorgere del gusto per il romanzo italiano aveva già avuto un grosso precedente nella valutazione che si era fatta dei romanzi di Verga […]*[31].

In questo contesto:

> *La letteratura fantastica […] si propone in termini rigorosamente storici e testuali come quello di una scelta dell'allegoricità in opposizione alle forme di derivazione verista o di rinnovata ricerca neorealista reputate come troppo deboli e inadeguate a manifestare ed esprimere il senso oppressivo di angoscia e sospesa attesa di distruzione, di sfacelo, di morte, di esplosione, di disumanità che percorre la nostra letteratura prima della seconda guerra mondiale […]. L'allegoricità come rappresentazione di un evento metastorico, mitico […] costituisce un exemplum significativo per illustrare e chiarire la condizione dell'uomo storico*[32].

Se l'occhio di Parise è più similare a quello di Landolfi e di Buzzati, nel vicentino non manca una radicalità del concreto che lo accostano, senza aggregarlo, al lirismo intimistico di Cassola e Bassani. Questa presenza materica lo porta a narrare gli eventi come una diffrazione tra realtà e fantasia. Come ammetterà lui stesso:

> *Mi pareva, fiutando più che leggendo i documenti che venivano da fuori, che la fantasia, cioè il subconscio dovesse prevalere sul conscio.*

Altra originalità che lo slega dal neorealismo è questo legame fecondissimo tra storia collettiva e moto individuale della fantasia. Nel primo romanzo di Parise vi è un mondo senza ragione, la scrittura può solo registrare gli eventi. Tale concezione non era molto distante dalla poetica di Anna Maria Ortese che, in introduzione ad una ristampa di *Il mare non bagna Napoli* del 1953, dichiara:

> *Da molto moltissimo tempo io detestavo con tutte le mie forze, senza quasi saperlo, la*

---

[30] Bárberi Squarotti (1987).

[31] Debenedetti (1998).

[32] G. Bárberi Squarotti (1987).

cosiddetta realtà, il meccanismo delle cose che sorgono nel tempo, e dal tempo sono distrutte. Questa realtà per me incomprensibile e allucinante[33].

Sia nell'Ortese che in Parise l'atto narrativo non nasce dal rifiuto della storicizzazione, ma di comprendere logicamente la realtà. In entrambi vi è un fenomeno di 'spaesamento' che deriva dalla concezione della storia come catena insensata di drammi e di lutti. Questo spaesamento si riscontra non soltanto nell'assembramento di associazioni mnemoniche, di intermittenze del cuore, ad atmosfere e lacerti autobiografici dell'infanzia dell'autore che impiantano questa particolarissima vicenda senza nessi logici, ma anche nel descrivere questa umanità sospesa incapace di cogliere la sua alterità e differenza rispetto al mondo circostante. Proseguendo nella linea narrativa i protagonisti parisiani saranno vittime della alienazione in una società massificata e industrializzata, kafkianamente tramutati in individui non più riconoscibili nel concetto di dignità umana, ma in quello avvilente delle funzioni biologiche e ferine, di ciò che non ha più memoria, sentimenti, ragioni e volontà[34] riallacciandola alla grande narrativa europea di Joyce, Conrad, Musil, Pirandello, Svevo, Tozzi, Mann e ritraendoli quasi in via provocatoria ed energica come una fotografia alterata scattata sull'orlo dell'abisso. Se la realtà non si può comprendere in dei binari cognitivi prefissati allora bisogna inventarla ricostruendo, mediante i personaggi, la propria identità attraverso la maschera di una 'finta morte' come avviene per Adriano Meis-Mattia Pascal. Il mondo, quindi, privato di una comprensione razionale, può essere analizzato solo in maniera sdoppiata, come succede in Pirandello:

Questo saper guardare alle cose come se fossero sdoppiate, ciascuno portante al suo interno l'elemento che lo nega […] è tipico anzitutto di Pirandello il quale […] teorizzò anche il rapporto tra la forma e la vita: un conto è la vita, un conto la forma che la vita assume, ossia le mille forme, secondo i vari punti di vista che la vita finisce per avere[35].

E tale concetto sembra fatto proprio dal vicentino che alla compattezza del punto di vista neorealista arriva agli apici estremi delle prospettive sfaldando la tessitura in miriadi di frammenti sfolgoranti. Tale visionarietà non risparmia neanche la morte del ragazzo quindicenne:

L'aria comincia a odorare e un vento leggero e freddo, capricciosamente mutevole, liscia le punte delle felci.

La fiammata esce da dietro una stele e due colpi assordanti scuotono il silenzio; un pipistrello si alza dal letto della baracca e sbatte le ali in un volo affannoso. Il ragazzo scivola dal tronco e discende piano, con la schiena rovesciata; sulla fronte bianca, imperlata di sudore, due piccoli fori sbilenchi guardano il cielo sgorgando fiotti di sangue e grumi di

[33] Ortese (2015).

[34] Intendo soprattutto i romanzi *Il padrone* (1965) e *L'odore del sangue* (1979).

[35] Antonielli (1987).

pensieri.[36]

Questa molteplicità dei punti di vista verrà ridimensionata nel secondo romanzo *La grande vacanza* (1953), ma l'impasto tra realismo grottesco e fantasia surreale sarà una costante della sua produzione narrativa e consentirà all'autore vicentino di portare alle estreme conseguenze la critica ad una società sempre più omologata e meccanicizzata che non riconosce più l'umano. Al desiderio di incontrarsi con la realtà subentra la necessità di porgli una distanza e di aggredirlo con il sottile e affilatissimo bisturi della ragione e della distorsione caricaturale per denunciare meglio un mondo che sta mutando le sue entità costitutive in realtà ingovernabili e atroci cadendo nella vertigine orripilante della spersonalizzazione e della reificazione dell'individuo.

Andrea Panico
panicoandrea300@gmail.com

[36] G. Parise, *Il ragazzo morto e le comete,* cit., p.

Riferimenti bibliografici

Amendola (1985)
Antonio Amendola, *Goffredo Parise,* «Amica», 25 giugno 1985.

Antonielli (1987)
Sergio Antonielli, *Luigi Pirandello* in Edoardo Esposito (a cura di) *M'illumino d'immenso,* Milano, Mursia, 1987.

Bárberi Squarotti (1987)
Giorgio Bárberi Squarotti, *La forma e la vita. Il romanzo del Novecento*, Milano, Mondadori, 1987.

Debenedetti (1998)
Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento,* Milano, Garzanti, 1998.

Fabiani (1972)
Enrico Fabiani, *Intervista a Goffredo Parise,* «Gente», 4 novembre 1972.

Folena (1986)
Gianfranco Folena, *Intervista a Goffredo Parise,* «Corriere della Sera», 9 febbraio 1986.

Naldini (1986)
Nico Naldini, *Parise, l'ultimo sillabario,* «Epoca», 12 novembre 1986.

Naldini (1989)
Nico Naldini, *Il solo fratello. Ritratto di Goffredo Parise,* Milano, Archinto, 1989.

Ortese (2015)
Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli,* Milano, Adelphi, 2015.

Pampaloni (1951)
Geno Pampaloni, *Tre narratori dell'ultima leva (Parise, Lucentini, Soavi),* «Il Ponte», VII, novembre 1951.

Pampaloni (2001)
Geno Pampaloni, Giuseppe Leonelli (a cura di), *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993,* Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

Parise (1987)

Goffredo Parise, *Il ragazzo morto e le comete,* in Andrea Zanzotto, Bruno Callagher, Mauro Portello (a cura di), *Opere vol.I,* Milano «I Meridiani», Mondadori 1987.

Perrella (2015)
Silvio Perrella, *Fino a Salgareda,* Vicenza, Neri Pozza, 2015.

Il ragazzo morto e le comete is the first work published by Goffredo Parise (Italian writer. 1929 – 1986). Since his first novel, the writer, stands out from Neorealismo (Italian post-war literary movement). In fact he does not deal with events concerning the Italian Resistenza against Fascism and Nazism during World War II by supporting one of the different political ideologies concerned, nor openly denounces the post-war miseries with an incisive and localistic style; rather he narrates the adventures of a brigade of friends who are barely touched by the atrocities of war adopting a disorienting and multi-subjective style. He mixes the narrative plans and times making the novel's rendition suspended between raw reality and rarefied fantasy.

Parole chiave: Vicenza, spaesamento, 1945, morte, fantasia.

RECENSIONI

VANESSA IACOACCI, *Recensione al volume Angelica PALLI,* **Elsa***, a cura di Francesca FAVARO, Padova, Padova University Press, 2017*

Elsa, di Angelica Palli, pubblicato nel 1874 a Pinerolo presso Chiantore e Mascarelli, è un racconto lungo (tardivo sia per il genere che per l'età della scrittrice, che l'anno successivo sarebbe morta) che si pone cronologicamente a cavallo tra l'esaurimento dell'esperienza del romanzo storico e l'avvento del racconto verista. L'opera, che non verrà più ristampata fino alla moderna edizione curata da Favaro, sembra ricalcare – quantomeno in parte – le vicende biografiche della sua autrice. La vita di Palli, infatti, è quasi essa stessa un romanzo: di origini greche, appartenente alla borghesia e promotrice degli ideali mazziniani, Angelica sposa un giovanissimo patriota e si fa portavoce delle lotte per la terra d'origine tanto anelata, e la riconquista della stessa. La patria lontana, in cui non si può fare ritorno e di cui si avverte l'esigenza della liberazione costituiscono il *fil rouge* della produzione di Palli.

La vicenda rappresentata in questo conciso libretto tratta di un amore impossibile tra due giovani appartenenti a fazioni nemiche sullo sfondo della battaglia della Meloria, del 1284. Elsa è la figlia del conte di Donoratico, nobile pisano, innamoratasi del giovane Uberto Doria, genovese, ospitato dal conte per motivi diplomatici. Il racconto si apre in *medias res*: il padre di Elsa la lascia al convento di Lemone perché questa rifiuta le nozze con un nobile pisano, a causa dell'amore per il genovese. Nel monastero incontra un'altra giovane, priva ormai di senno per la perdita dell'amato Lodovico, caduto in battaglia e anch'egli ligure. Nel frattempo Uberto abbandona Genova, ove aveva fatto ritorno, e parte alla ricerca di Elsa. Giunto nel monastero poco prima che Matilde vi appicchi un incendio, verrà a sapere in maniera fortuita della presenza della sua amata in quel luogo. I due si ricongiungono, ma Elsa, per l'amore e il rispetto nei confronti del padre e della patria, si dirà pronta a rinunciare alla sua felicità per l'onore della casata. Uberto lascia il convento, mentre il combattimento tra la flotta pisana e quella ligure sta per iniziare. Intanto i popolani confluiscono nel monastero e iniziano a pregare con le suore e i preti ivi raccoltisi; Matilde, ormai sopraffatta dal dolore per le pene amorose, scaglia maledizioni contro Pisa. Elsa la esorta a tacere e a calmarsi, ma una volta visto che le flotte pisane sono state sconfitte, non potrà fare nulla contro la folla che si scaglia contro Matilde e ne strazia il corpo. Il giovane Doria cerca di contrattare e ottenere condizioni di resa dignitose per i

nobili pisani catturati: in questo modo affronta il conte Donoratico e gli parla dei suoi sentimenti per Elsa. Il conte si reca dalla figlia per darle un estremo addio, e questa gli comunica che, pur di non addolorarlo ulteriormente, non sposerà mai Uberto ma prenderà il velo. Afflitta però dalla sua stessa scelta e decisa a comunicarla all'amato, si allontana durante la notte dal monastero, incontra Uberto e gli rivela le sue intenzioni. Il giovane le chiede di rinunciare ai voti e le tace di aver ucciso il padre (subito dopo che questi si era congedato dalla figlia, i due si erano incontrati e avevano ingaggiato un feroce duello). Elsa stessa lo troverà agonizzante. Il conte Donoratico allora maledirà entrambi e Uberto, colto da rimorso, si toglierà la vita. Morti entrambi i suoi più grandi affetti, Elsa verserà in uno stato di follia e, ritrovata esanime dalle religiose e ricondotta nel monastero, morirà sua volta nell'arco di pochi mesi.

Angelica Palli si era in precedenza dedicata alla stesura di drammi e vari testi teatrali: tale sua consuetudine con la dimensione del tragico traspare anche nella scrittura di *Elsa*. La rappresentazione dello spazio scenico-narrativo, i moti corali e la funzione di scenario principale del monastero costituiscono infatti tratti innegabilmente ascrivibili al contesto della rappresentazione teatrale. Allo stesso modo, il ritmo dei dialoghi, alternati ai lunghi monologhi della protagonista (che le conferiscono un certo spessore psicologico), la forte connotazione retorica della scrittura, fitta di figure di suono e di significato, lasciano emergere il retroterra melodrammatico, qui declinato nella variante del romanzo storico.

Attorno alla vicenda dell'amore impossibile si snodano due temi principali: quello della monacazione forzata e quello delle lotte civili, interne a uno stesso paese. Entrambi i soggetti conoscono una notevole fortuna nel periodo in cui la Palli si dedica al racconto. Il tema della lotta intestina consente all'autrice di soffermarsi su conflitti individuali – i singoli personaggi sono spesso lacerati tra affetti diversi: amore di patria, dovere verso la propria famiglia, slancio spontaneo del cuore – e più generali: emblematico il comportamento dei pisani, feroci non solo verso i genovesi, ma anche nei riguardi di chi – Matilde, ad esempio – paia loro ostile alla città natia. Il motivo del contrasto è percepito fortemente proprio nelle scene corali presenti nel romanzo.

Risulta di grande interesse e pregio la disamina che Favaro propone nell'individuare tematiche e fonti del romanzo. Oltre a una precisa e puntuale ricostruzione storica dei fatti relativi alla Battaglia della Meloria, la curatrice pone una grande attenzione nella descrizione dei personaggi e soprattutto individua quel *tema del doppio*, proprio della teatralità classica, qui impersonato dalla coppia Elsa/Matilde. Se la prima resta sempre razionale, seppure consumata dal sentimento, e nonostante tutto fedele alla patria e alla famiglia, la seconda mostra a cosa possa indurre la degenerazione del sentimento e l'abbandono della logica e di quei valori, già cavallereschi, dell'amore filiale e della lealtà di patria. Nella trama del tessuto del romanzo, Favaro individua sapientemente l'eco dantesca:

seppur mai esplicitamente menzionata nella *Commedia*, la battaglia della Meloria è utile, nell'*Elsa*, come specchio della situazione nazionale (italiana, prima che l'Italia fosse fatta) e dei conflitti intestini, così come accade nel XXXIII canto dell'*Inferno*, con l'*actio* tragica pisana. Molteplici richiami si leggono nei nomi e nei modi: Pisa sarà fonte cui attingere per l'onomastica delle casate, così come il conte di Donoratico ricorderà, per certi tratti, Ugolino.
Dante non è la sola *fax* presente nel breve racconto: Manzoni costituirà il modello, qui asciugato, del romanzo storico e fungerà da paradigma, seppur con notevoli differenze, con l'archetipo della monacazione forzata di Gertrude. Ma se la monaca di Monza impersona il male meschino frutto della decisione impostale dal padre, Elsa manterrà sempre la sua purezza. Il monastero, claustrofobico punto d'approdo per la vicenda della monaca manzoniana, qui svolge, invece, funzione circolare: è punto di partenza e di conclusione delle vicende. Inoltre, saranno numerose le sortite di Elsa da quelle mura, che per lei sono comunque oppressive e soffocanti.

Ancora, memorie di Foscolo animano il sistema-romanzo, che si volge all'autore dell'*Ortis* nella ripresa di temi quali la lotta per la patria, l'ansia di libertà, nonché per il tema del *doppio*. In Elsa/Matilde possiamo intravedere in filigrana, capovolto, il *Frammento della storia di Lauretta*, come la curatrice sapientemente nota.

Infine, il respiro del romanzo è di chiara natura europea, aperto alle influenze d'oltremanica. La "scena" finale, l'epilogo, ci dice la studiosa della presente edizione, culminante con i cadaveri che restano sulla *scena* vuole legarsi saldamente al modo tragico shakeaspiriano e, soprattutto, a *Romeo e Giulietta*.

In pochissime pagine, fitte di rimandi intertestuali, si condensa il messaggio dell'autrice, che è stato reso perfettamente da Favaro:

> *La vita, la storia, sembra dirci Angelica Palli, non altro è che questo: un costante conflitto, singolo o collettivo. Potrebbe però essere altro… se l'amore (e chi lo prova, come Elsa) avesse un coraggio diverso dal coraggio di morire (p. 34).*

L'*Elsa* di Angelica Palli incarna dunque il sentire di un'intera epoca storica, politica e letteraria.

Il presente pdf è stato immesso online in data 11/02/2019. Edizioni “Al Segno di Fileta, Via Petrarca 16, 86049 Ururi (CB).