



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Lettere e Culture moderne

Dottorato in Italianistica

XXXIV ciclo

I miti ovidiani e la *Commedia* dantesca

Relatore

Chiar.mo Prof.

Giorgio Inglese

Candidata

Yuze You

Matricola: 1660522

Anno Accademico 2021-2022

Indice

INTRODUZIONE	3
STORIA DEGLI STUDI	23
GIOVE E LE SUE STORIE	30
CALLISTO E GIOVE.....	30
GIOVE ED EUROPA	90
SEMELE, GIOVE E LA NASCITA DI DIONISO.....	118
GIOVE E GANIMEDE.....	153
FIGLI/FAMIGLIA DI GIOVE	177
FETONTE	177
LE PIERIDI E LE MUSE.....	270
APOLLO E MARSIA.....	295
FAMIGLIA DEI TITANI	314
GIGANTOMACHIA.....	314
FAMIGLIA DI OCEANO	339
NARCISO ED ECO.....	339
MORTALI	383
NIOBE.....	383
TABELLA DEI MITI NELLE <i>METAMORFOSI</i> PRESENTI NELLA <i>COMMEDIA</i>	421
EDIZIONI DEI TESTI CITATI.....	423
ABBREVIAZIONE BIBLIOGRAFICHE.....	425

Introduzione

Sarebbe impossibile negare il ruolo fondamentale dell'*Eneide* e della Bibbia per il poema dantesco: un *viator*, un viaggio fino agli Inferi con la guida di Virgilio in persona e, dopo essersi confuso, perso nelle sventure, il protagonista, consolidatosi nella fede, finalmente gode della visione di Dio. Non meno errato, del resto, sarebbe considerare le *Metamorfosi* di Ovidio un semplice manuale mitologico, del quale Dante si serve per “decorare” di miti la sua narrazione e collegarla al mondo classico. Infatti, oltre alla generica e, a mio avviso, superficiale osservazione del tema della “metamorfosi” in Dante (la trasformazione spirituale dell'uomo che assume, nel disegno di Dio e per i propri meriti, una natura trasumanata o condizione di dannato), sarebbe difficile non riconoscere le analogie essenziali e i forti legami tra Ovidio e Dante anche per quanto riguarda la costruzione letteraria delle due opere: l'ambizione, cioè, comune a entrambi i poeti di attingere una dimensione universale, cosmica e collettiva, sia a livello contenutistico – in effetti, il percorso che in Ovidio l'umanità compie dal caos primordiale alla fondazione della civiltà a opera dei romani può aver una connotazione provvidenziale non dissimile da quella del viaggio di Dante¹ – che a livello narrativo-stilistico; ma anche un analogo tentativo di definire la propria identità poetica attraverso il confronto con i rispettivi modelli.

Creare un universo: tempo e spazio

Il poema ovidiano è la più lunga epica latina giunta sino a noi: quindici libri che contengono circa duecentocinquanta storie, a seconda della definizione di “storia” che si intenda assumere. Ad ogni modo, come evidenziato sin dal titolo dell'opera, queste storie raccontano azioni di «trasformazione che attraversano i confini tra aree ben definite del cosmo naturale»; tuttavia, la “metamorfosi” non si limita a operare

¹ Cfr. Paratore 1970 e Marcozzi 2017, p. 137.

all'interno delle singole vicende che insieme costruiscono la narrazione del poema ma si manifesta anche a livello narrativo come modo unitario di portare avanti il racconto: infatti, in questa opera, nonostante alcuni personaggi si manifestino frequentemente in diversi episodi, basti pensare a Giove, il dio supremo, che è «presente nella prima e nell'ultima narrazione» ed è «il primo e l'ultimo tra i personaggi a prendere la parola per raccontare», nessuna figura gode di una posizione dominante e continua per tutto il poema. Questa assenza del protagonista fa sì che il poema ovidiano si differenzi dai suoi riferimenti epici «fondamentali», che possono essere visti come le azioni e le vite di certi eroi e le storie che si svolgono intorno a loro: come Achille nell'*Iliade*, Ulisse nell'*Odissea*, Giasone nelle *Argonautiche* ed Enea nell'*Eneide*².

Oltre a un'epica senza protagonista, le *Metamorfosi* sono anche un racconto senza confini temporali ma abbracciano “tutto” il tempo, sin dal caos originale. Fantham³ ha rintracciato un possibile modello per la descrizione ovidiana dell'origine dell'universo nel *Timeo* di Platone (30a-30b), in cui esso è presentato come un organismo vivente creato da una divinità. Tale concezione è stata successivamente ripresa da Aristotele ed è maturata nei termini di una visione dell'universo come prodotto di un disegno divino geocentrico e antropocentrico, concepito esclusivamente per il bene dell'uomo. Un'idea così elaborata e complessa è assente in Omero e in Esiodo: per il primo il cosmo consiste solo di terra, di acqua e di sfere celesti; nel secondo si fa strada, invece, l'esistenza di un caos originario, antecedente e un'era di equilibrio e stabilità in cui è venuto formandosi l'universo. Ma rispetto al primitivo passaggio dal caos all'universo descritto da Esiodo nonché in opposizione alla teoria platonica dell'unicità e dell'immortalità del cosmo, ai tempi di Ovidio -- attraverso la mediazione di Epicuro, di Lucrezio e di Virgilio -- era giunto a godere di grande popolarità il pensiero democriteo, nella cui ottica la creazione dell'universo è frutto di una interazione meccanica e dinamica tra atomi e spazio. Fantham ritiene che Ovidio elabori la sua versione della creazione dell'universo riunendo diversi modelli: egli comincia con la

² Barchiesi 2005, p. CVIII.

³ Fantham 2004, pp. 21-31.

triade omerica mare - terra - cielo (*Met.* 1, 5: *Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum*), poi si proietta all'indietro nel caos originale combinando l'idea del vuoto di Esiodo con lo spazio del pensiero democriteo-lucreziano (6-9: *unus erat toto naturae uultus in orbe, / quem dixere Chaos; rudis indigestaque moles / nec quidquam nisi pondus iners congestaque eodem / non bene iunctarum discordia semina rerum*). Nella descrizione ovidiana dell'origine dell'universo, tutte le cose sono in costante movimento, senza una forma stabile (17-18: *nullis sua forma manebat / obstabatque aliis aliud*), in evidente rispondenza con il tema che il poeta ha introdotto nell'*incipit* del poema: *In noua fert animus mutatas dicere formas corpora*. Come Ovidio chiarisce sin dall'inizio, il principio della metamorfosi non solo sovrintende alla creazione universale, ma vigila su "tutto" il tempo e regola il racconto di "tutta" la realtà (3-4: *prima [...] ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen*). Dato che questa realtà è narrata «dal punto di vista del cambiamento» con «un approccio non sistematico» ma, appunto, "metamorfico", Ovidio si distingue anche dai suoi modelli narrativi «che si potrebbe definire "collettivi" o universali, o catalogici», cioè dalla *Teogonia* e dal *Catalogo delle donne* esiodei, che possono essere considerati una narrazione di storie sull'origine dell'universo e sulla genealogia degli dèi fino a fornire «un prologo alla guerra di Troia».

Ovidio crea un mondo "metamorfico" a tutto tondo: da una parte, confrontando, assorbendo e, nello stesso tempo, smarcandosi da una pluralità di diverse esperienze letterarie, il poeta le riadatta fino a sottoporre anch'esse a metamorfosi; dall'altro, come nota Barchiesi, questa «dinamica trasgressiva si verifica anche nella poetica dell'opera», «la percezione di un testo che trasforma i suoi modelli diventa la percezione di un testo che trasforma sé stesso: alla fine della lettura sarà difficile voler risalire ai singoli modelli canonici, quando il poeta ci ha saputo imporre un'opera-mondo ovidiano». Questo mondo ovidiano evidenzia l'ambiguità tra ordine e non-ordine⁴, tra coerenza e paradossi, tra serio e comico: i confini sono trascurati e attraversati intenzionalmente

⁴ Sarebbe interessante ricordare, su questo punto, la discussione di Pianezzola sul «ponte» tra cosmogonia ("genesì dell'ordine") e metamorfosi. Secondo lo studioso, la cosmogonia è un mito di fondazione e la metamorfosi è un mito di ri-fondazione. Si veda Pianezzola 2010.

dal gioco della metamorfosi. La dimensione di questo mondo, movente e fluido, è, a sua volta, una totalità priva di confini, una totalità sia temporale sia spaziale.

Ovidio dichiara esplicitamente che i suoi versi intendono narrare «dal primo principio del mondo di seguito fino ai miei giorni» (4): ma l'espressione «i miei giorni» non segnala un limite o una conclusione temporale del mondo ovidiano. Innanzitutto, alla fine dell'opera, il poeta è perfettamente consapevole e sicuro dell'immortalità della sua fama poetica e del mondo che ha creato con questo poema e lo annuncia in modo solenne: né l'ira di Giove, né il fuoco, né il ferro, né il tempo divoratore potranno cancellare, e la sua gloria durerà per tutti i secoli (*Met.* 15, 871-879: *Iamque opus exegi, quod nec Iouis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere uetustas [...] perque omnia saecula fama / [...] uiuam*); e nel raccontare tutta la storia dalle origini fino alla glorificazione di Augusto, il modo metamorfico in cui funziona il mondo lascia immaginare, o meglio, già allude nelle sue narrazioni del passato e del presente di un mondo instabile e in movimento, a un prevedibile e continuo futuro, che, però, accadrà in modo discontinuo e inaspettato: la natura della metamorfosi stessa tende a una estensione, a un procedere senza confini: tutto scorre e ogni istante si rinnova, come il poeta dichiara esplicitamente per mezzo di Pitagora (15, 177-185: *nihil est toto quod perstet in orbe; / cuncta fluunt [...] ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu, [...] momentaque cuncta nouantur*; 252-258: *rerumque nouatrix / ex aliis alias reparat natura figuras; / nec perit in toto quidquam [...] mundo [...]*).

All'interno di questa grandiosa totalità, come hanno notato i principali studi condotti a cavallo tra Ottocento e Novecento, «il tipo di costruzione cronologica e sincronica» elaborato e praticato da Castore di Rodi, da Cornelio Nepote e da Varrone ha avuto molto probabilmente un notevole influsso su Ovidio, il quale, per costruire un suo sistema cronografico multiculturale, collega e mischia civiltà diverse con i loro rispettivi diversi sistemi cronologici ma nel frattempo «si fa beffe» di tale impianto temporale, incorporando tra loro e nei fatti soppiantando i suoi modelli storici. Qui, come nota Barchiesi, non si tratta di imprecisione né di indifferenza da parte nei confronti della storia (Ovidio, del resto, non è uno storico ma è un poeta): il motivo di queste «dissonanze, inversioni, biforcazioni e contraddizioni» nel poema è che il poeta

intende «utilizzare una ricostruzione globale della cronologia umana», attraverso la «distorsione del tempo mitico»; il modo “capriccioso” e la scelta a favore del meraviglioso e del paradossale nel trattare le genealogie degli dèi e dei re mira a far partecipare i lettori a questo gioco con il tempo, un gioco che può anche mettere in crisi l’equilibrio del mondo classico così come era conosciuto⁵.

Oltre al “tutto” temporale, Ovidio disegna nel suo poema uno spazio geografico a sua volta sconfinato e universale. Grazie alle numerose indicazioni spaziali di cui Ovidio dissemina le *Metamorfosi*, sappiamo che nel poema la terra conosciuta si estende tra l’Europa, l’Africa settentrionale e l’Asia; i confini sono l’Esperia e l’Atlante a occidente, gli Iperborei a nord, l’India a oriente e le «sorgenti ancora sconosciute del Nilo» a sud. Ovidio si serve delle conoscenze geografiche già, in un certo senso, scientifiche e precise del suo tempo ma, a fini poetici, sovrappone loro il mondo del mito: così, al centro del mondo “cosmico” si trova la Fama la cui dimora è *inter terrasque fretumque caelestesque plagas, triplicis confinia mundi* (*Met.* 12, 39-40): tale collocazione riprende la concezione tripartita dell’universo espressa in apertura del poema. Al centro della terra, invece, sta Delfi, l’oracolo di Febo (15, 630-631: *mediamque tenentes / orbis humum Delphos*). Ancora: ai limiti estremi del mondo si trovano il Sonno - in una montagna cava dove nebbie miste a foschia esalano dal suolo (11, 593-596: *mons cauus, ignaui domus et penetralia Somni [...] nebulae caligine mixtae / exhalantur humo*) - e il Freddo, il Pallore, la Fame e il Tremore, i quali abitano un territorio ghiacciato, nelle estreme contrade della Scizia, una terra triste e sterile (8, 788-791: *est locus extremis Scythiae glacialis in oris, / triste solum, sterilis [...] Frigus iners illic habitant Pallorque Tremorque / et ieiuna Fames*); alla fine, il Tartaro, il regno degli Inferi, del buio e della eterna notte che vedono la luce del sole soltanto per una volta, quando il suolo si spacca (2. 260-261: *dissilit omne solum, penetratque in Tartara rimis / lumen et infernum terret cum coniuge regem*)⁶. La narrazione di questo spazio universale dove «gli dèi potevano essere (o non essere) dappertutto», in un certo senso,

⁵ Si veda Barchiesi 2005, pp. CIX-CLX.

⁶ Si veda Colpo 2017, pp. 629-636.

è costruita, o meglio, delineata dai viaggi: sempre seguendo la tripartizione del mondo esplicitata all'inizio del poema, i viaggi compiuti attraverso la terra dagli dèi e dai grandi eroi (basti pensare ad Apollo, a Peleo, a Ippolito, a Cadmo, a Bacco); i viaggi attraverso il mare (ad esempio, Glauco, Ulisse, Deucalione e Pirra, gli Argonauti, Enea e Minosse); i viaggi attraverso il cielo (tra i quali memorabili appaiono quelli di Ermes, di Venere, di Giunone, di Fetonte, di Dedalo e di Icaro, di Medea e di Perseo).

Come Ovidio, anche Dante attraverso la sua vasta opera (tre cantiche, 100 canti, 14233 versi endecasillabi) crea un suo universo vero e proprio e offre una dimensione «totale»⁷ dello spazio e del tempo. Da un lato, il racconto della *Commedia* occupa l'intero spazio che gli uomini medievali potevano immaginare: il viaggio all'Inferno e al monte del Purgatorio comporta l'attraversamento dell'intero pianeta, dato che la Terra era allora concepita come divisa in emisfero terrestre ed emisfero acqueo, con al centro dell'emisfero terrestre Gerusalemme, sotto la quale sta l'Inferno, presentato come una caverna di forma conica interna alla terra; al centro dell'emisfero acqueo, e cioè agli antipodi di Gerusalemme, sorge invece il monte del Purgatorio; il volo verso l'alto fino alla visione di Dio rappresenta, simbolicamente e visualmente, il cosmo tolemaico; il paradiso, regno dei beati, non è un vero e proprio luogo fisico ma una dimensione spirituale. Questa "totalità" spaziale, innanzitutto, distingue il viaggio di Dante dai viaggi presenti nel modello omerico, in quello virgiliano e persino in quello paolino: sia Ulisse che Enea hanno affrontato un viaggio geograficamente "limitato" al mondo terreno e agli inferi, laddove Paolo ha avuto esperienza del viaggio celeste; nessun *viator*, però, ha mai compiuto un percorso totale dell'intero universo, dal suo fondo, il centro della terra, al suo limite supremo, l'ultimo cielo che confina con l'Empireo, attraversando peraltro i due antipodi del pianeta. In più, il viaggio di Ulisse e il viaggio di Enea sono "accaduti" nel tempo biografico dei loro protagonisti; invece, il percorso del *viator* Dante può essere considerato un viaggio nel tempo: ovviamente non perché il viaggio sia durato fantasticamente per tutta la storia umana né perché il

⁷ Questa idea è sottolineata negli studi di Giorgio Inglese.

personaggio-Dante torni indietro del tempo; ma piuttosto nel senso che l'autore-Dante colloca i momenti e i personaggi in modo atemporale e ucronico: Didone e Francesca si presentano nella stessa scena sebbene le separino quasi duemila anni e nonostante la lontananza tra Cartagine e Rimini; subito dopo gli anonimi ladri fiorentini, il *viator* incontra i grandi eroi Ulisse e Diomede; nel cielo di Venere si imbatte tanto in Cunizza da Romano, la nobildonna sorella di Ezzelino, quanto in Raab, la prostituta di Gerico che professò la fede nel vero Dio; nelle bocche di Lucifero si trovano appaiati Bruto e Giuda, destinati per l'eternità a patire insieme. I personaggi delle Sacre Scritture, le figure classiche, le vicende contemporanee all'autore, le storie remote e quelle vicine; i cristiani, i pagani, i greci, gli ebrei, gli imperatori, i lombardi, i fiorentini... In forma episodica, la *Commedia* racconta tutta la storia, tutto ciò che può essere considerato storia, dalla creazione di Adamo fino al giudizio finale, che non è ancora accaduto ma è già raccontato nella Bibbia. Nel disegno dantesco, tutti hanno un loro posto e tutti sono collegati in funzione della costruzione di un "universo": sono proprio questi personaggi e i contesti da loro rappresentati a comporre la totalità temporale e la completa "veridicità" di questo mondo in modo da garantire al viaggio una funzione conoscitiva.

Sarebbe difficile, a questo punto, non notare una filosofia, un atteggiamento a noi già familiare nei confronti della tradizione: la "metamorfosi". Tale operazione non si limita soltanto allo sciogliere da parte del poeta i racconti e i personaggi di diverse epoche, di diverse culture e provenienze geografiche, per poi ricollocarli in funzione della sua narrazione, ma tocca proprio il nucleo della metamorfosi sia a livello microscopico che a quello macroscopico. Riguardo al primo livello, un ottimo esempio per provare l'idea metamorfica dantesca è il contrappasso riservato al suicida: la sua anima *cade in la selva (If 13, 97) e surge in vermena e in pianta silvestra (100)*; in più, nel giorno del Giudizio, non potrà rivestire il corpo, *che non è giusto aver ciò ch'om si toglie (105)*. In un certo senso, i corpi dei suicidi potrebbero essere visti come "trasformati" in pianta "materialmente", perché non potranno più averli indietro ma

avranno per l'eternità forma vegetale⁸. Per il secondo livello, può citarsi l'inizio del secondo canto del *Paradiso*, dove, nel suo straordinario appello a lettore, Dante passa dall'elemento naturale (2-6: *seguiti / retro al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti; / non vi mettete in pelago, che forse, / perdendo me, rimarreste smarriti*) all'immagine mitologica classica (7-9: *L'acqua ch'i' prendo già mai non si corse: / Minerva spira, e conducemi Apollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse*), a una metafora cristiana (10-11: *Voi altri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan degli angeli*), e poi subito torna a un'eco classica (13: *l'alto sale*) e in seguito di nuovo una immagine naturale (14-15: *servando mio solco / dinanzi all'acqua che ritorna equale*) con assoluta naturalezza e legittimità narrativa: nel suo universo, i diversi elementi sono mischiati in una costruzione fluida e continua del racconto e sembra che le immagini si trasformino in modo dinamico-cinematico.

In quanto poema epico, nel creare il suo universo e raccontare la “totalità”, la *Commedia* si distingue dai suoi principali modelli classici: oltreché dall'*Eneide* e dall'*Odissea*, il poema dantesco si differenzia anche dalla *Tebaide* e dalla *Pharsalia*, “circoscritte”, rispettivamente, alle vicende intorno alla città di Tebe e alla storia della guerra civile tra Cesare e Pompeo. In quanto poesia allegorica⁹, le innovazioni sono altrettanto o forse ancora più clamorose: tra queste vale la pena sottolineare l'attribuzione del «ruolo del protagonista, come “personaggio che dice *io*”, alla figura storica dell'Autore»¹⁰. Tale storicità è costruita non soltanto attraverso le allusioni autobiografiche (più o meno idealizzate), ma anche per mezzo della precisa calendarizzazione del viaggio che sottolinea «la situazione della favola *nel tempo*» e «che muta radicalmente il modello del poema allegorico». Inoltre, questa impostazione si riflette nella rappresentazione dei personaggi «storicamente individuati e dotati di un'appropriata caratterizzazione psicologica», ai quali Dante affida «le funzioni

⁸ Ulteriore esemplificazione in Ghedini 2019.

⁹ Il viaggio di Dante per i regni oltremontani sotto la guida di Virgilio, di Beatrice e di San Bernardo, è «una serissima favola sotto il cui manto si nasconde una *veritade*» (Inglese 2016^a, p. 9).

¹⁰ Inglese 2015, p. 104.

concettuali, trasformate in qualità concrete»¹¹: in questo modo, la *Commedia* si distingue dai «precedenti mediolatini e volgari» a lui ben presenti, come ad esempio l'*Anticlaudianus* o il *Roman de la Rose*.

Un ulteriore aspetto dell'universalità dell'opera è rintracciabile nella scelta del genere *comedia* e della lingua volgare. Per narrare, in un uomo comune, la storia di tutto il genere umano, per rappresentare in un viaggio l'avventura del mondo, si rende indispensabile «uno stile inclusivo»¹², che si realizza in una lingua che è estremamente realistica, aderisce a tutta la scala della condizione umana, dalla peggiore degenerazione, come la scena in cui Ugolino solleva la bocca da quell'orribile pasto e la pulisce con i capelli dell'altro (*If* 33, 1-3: *La bocca su levò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola a' capelli / del capo ch'elli avea di retro guasto*), alla pura e alta contemplazione verso il divino, come quando il *viator* vede un sole che illumina migliaia di altre luci (*Pd* 23, 25-30: *Quale ne' plenilunii sereni / Trivìa ride tra le ninfe eterne / che dipingon lo ciel per tutti seni, / vidi sopra migliaia di lucerne / un sol che tutte quante l'accendea, / come fa il nostro le viste superne*)¹³. La scelta di una *comedia* e di una lingua volgare era già stata spiegata nel *De vulgari eloquentia*, dove il poeta esplicita che «questo, chiamato tragico, è il più elevato degli stili, si conclude che gli argomenti già individuati come tali da doversi cantare nella maniera più elevata devono essere cantati in questo solo stile, -- dico la salvezza, l'amore e la virtù, e quanto si concepisce in relazione ad essi, senza abbassarsi a considerare alcunché di contingente»¹⁴(II, IV, 8) e nota che la sostanziale immodificabilità del latino, lingua *de comuni consensu multarum gentium... regulata* e dunque non mutevole, proibisce al poeta di innovare e di creare forme originari più corrispondenti ai suoi pensieri (I IX 11)¹⁵. La scelta del volgare si spiega per l'ambizione di costruire un universo nel quale trovi spazio “tutta” l'umanità, e di

¹¹ Inglese 2016^a, pp. 10-11.

¹² Inglese 2016^a, pp. 10-11.

¹³ Si veda Chiavacci Leonardi 1991, p. XIX.

¹⁴ Trad. di Inglese 1998.

¹⁵ Inglese 2016^a, pp. 10-11.

rivolgersi a un pubblico più ampio, “universale”. Si trattava di una presa di posizione rivoluzionaria e, in un certo senso, quasi incomprensibile all’epoca in cui Dante scriveva: basti pensare all’epistola metrica con cui Giovanni del Virgilio (*Pyeridum vox alma...*) criticò Dante per aver composto in volgare un’opera di contenuti elevati come *Commedia*¹⁶; o al fatto che, quarant’anni dopo, Petrarca componeva ancora in latino la sua *Africa*; in realtà, ancora per più di un secolo l’utilizzo del volgare sarebbe stato limitato alla poesia d’amore, alle novelle e alle cronache¹⁷.

La *comedia*, è noto, alterna diversi stili letterari¹⁸, come lo stesso poeta programmaticamente dichiara in *If* 4, 94, chiamando in gioco la *bella scola* dei sommi poeti del passato i cui stili intende integrare nella sua opera. Tale alternanza non riguarda solo le cantiche ma opera significativamente anche all’interno dei singoli canti. Ad esempio, nel canto V del *Purgatorio*, dove il *viator* incontra una schiera di peccatori impenitenti, morti di morte violenta, e ascolta i tre spiriti raccontare le loro storie. Questi tre si fanno avanti, uno dopo all’altro, innanzitutto per chiedere a Dante di pregare per loro e poi per raccontare le rispettive morti. Nonostante le diverse lunghezze e qualità delle narrazioni, i tre racconti seguono la stessa formula, sono sullo stesso argomento e possono essere visti quasi come un «trittico» o, data l’assenza di intervalli fra i tre interventi (cfr. *Deh...* [85]; *Deh!* [130]) possono essere considerati ancora meglio un «unico quadro», un «solo discorso»¹⁹. Tale struttura comune evidenzia ancora di più la diversità e il contrasto tra i modi e le tonalità: la solennità del primo, Iacopo del Cassero, uomo d’armi e di stato, che da podestà di Bologna provocò l’odio di Azzo VIII d’Este e dai cui sicari fu ferito a morte, si rispecchia nel «generoso e magnanimo» attacco *Ciascun si fida / del beneficio tuo senza giurarlo, / pur che ’l voler non-possa non ricida* (64-66), pronunciato con «nobiltà ed eleganza»; la drammaticità della vicenda del secondo, Buonconte da Montefeltro, un valoroso capitano ghibellino,

¹⁶ Inglese 2015, p. 139.

¹⁷ Si veda Chiavacci Leonardi 1991, p. XX.

¹⁸ In particolare, sul tenore elegiaco, si veda Carrai 2012, pp. 3-24 che esamina il caso di Francesca mettendone in evidenza le similitudini con *le Eroidi* ovidiane.

¹⁹ Chiavacci Leonardi 1994^a, p. 136.

morto nella battaglia di Campaldino contro i fiorentini (alla quale aveva preso parte anche Dante), trova riscontro innanzitutto nell'amara e malinconica considerazione che nessuno ormai conserva più memoria di lui (88-90: *Io fui Montefeltro, io son Buonconte; / Giovanna o altri non ha di me cura: / per ch'io vo tra costor non bassa fronte*)²⁰. Il tono dell'intera terzina pone la figura di Buonconte «su un registro diverso da quello riservato e fermo di Iacopo»²¹. Subito dopo, l'esclamazione *oh!* (94) segnala una «nota di emozione»²²: questa apertura del suo racconto sembra «il prorompere di una piena di sentimenti che risalgono in lui»²³ dal momento decisivo della sua vita terrena. Inoltre, un tono drammatico caratterizza il racconto della guerra e del grande e spaventoso temporale che occupa la maggior parte della narrazione di Buonconte e che, a distanza di tanti anni, suscita ancora nel ricordo una violenta emozione. La dolcezza della terza figura, Pia, un personaggio dantesco tanto famoso nella letteratura quanto oscuro storicamente, si riflette nel pensiero gentile e nelle parole soavi che ella rivolge al *viator*: *riposato della lunga via* (131), questo tratto di delicatezza femminile è unico in tutto il poema, come ben nota Chiavacci Leonardi nel suo commento: «Chi altri mai si preoccupa che Dante *riposi* del lungo viaggio nell'oltremondo?». La sua breve storia, le sue poche parole, il suo tono musicale, dolce ed «essenzialmente lirico» fanno sì che quel sentimento conclusivo delle anime in pace -- dopo la sofferenza della uccisione violenta, il pentimento e il rivolgersi a Dio, nell'ultimo momento, ha cambiato il senso di quelle morti -- sia ben concepito, e che questo “trittico”, questo “quadro” risulti felicemente e unitariamente complesso. Questo esempio potrebbe essere considerato una prova della definizione di Contini che legge l'opera dantesca come una «enciclopedia degli stili»²⁴.

Bisogna sottolineare che quello di Dante non è un superficiale affastellamento di stili, un semplice e meccanico sfoggio di competenze retoriche e di conoscenze

²⁰ Inglese 2016^b, p. 83.

²¹ Chiavacci Leonardi 1994^a, p. 152.

²² Inglese 2016^b, p. 83.

²³ Chiavacci Leonardi 1994^a, p. 152.

²⁴ Contini 1970, p. 173.

letterarie. L'obbiettivo di Dante è qualcosa di più ambizioso: creare un nuovo linguaggio e un nuovo stile multiformi funzionali alla descrizione dell'universo cui la sua poesia dà vita. Questa ricerca stilistica non si esaurisce in un semplice citazionismo dei classici, ma dei classici si nutre, non per forza consapevolmente, per forgiare una lingua e uno stile originali²⁵.

A questo punto, non si può non ricordare la capacità del "metamorfico" testo ovidiano di «assorbire e trasformare i suoi modelli»²⁶ di cui si è già detto a proposito della costruzione dell'universo di Ovidio. Occorre ricordare che racconti fantastici di metamorfosi sono presenti nella letteratura greco-latina anche nella poesia dotta degli alessandrini (basti pensare a Callimaco e a Teocrito) ma certamente occupano una posizione di primo piano nel folklore e dunque nella narrativa "bassa", come le favole e le storie di magia. Questo elemento estende, di fatto, il poema epico a dimensioni ben più vaste: il poema è metamorfico «anche nello stile» e gode di un potere di riadattare modelli e generi differenti, lasciandone solo accennata la diversa matrice stilistica. Per fare un esempio, nel racconto della vicenda di Orfeo ed Euridice (*Met.* 10, 1-75)²⁷, allorché il protagonista si rivolge a Imeneo si riconosce immediatamente al v. 3 una figura etimologica ([...] *uoce uocatur*), stilema caro all'epica latina arcaica (Ennio, fr. 32 Traglia: *blanda voce vocabam*); subito dopo, quando il dio si presenta senza le parole di rito e la fiaccola del matrimonio non fiammeggia (4-7: *adfuit ille quidem, sed nec sollemnia uerba / nec laetos uultus nec felix attulit omen; / fax quoque quam tenuit lacrimoso stridula fumo / usque fuit nullosque inuenit motibus ignes*), i luoghi comuni epitalamici sono piegati a contenuti funerari secondo un uso proprio soprattutto della elegia latina (Properzio, 4, 4, 13-16, sul ratto delle Sabine); dopo la morte di Euridice, il discorso del triste sposo davanti agli dèi infernali (25-29: *posse pati uolui nec me temptasse negabo; / uicit Amor. supera deus hic bene notus in ora est; / an sit et hic dubito. Sed et hic tamen auguror esse, / fama que si ueteris non est mentita rapinae, / uos quoque iunxit Amor*) è intessuto di motivi elegiaci, quali il *topos* del potere

²⁵ Si veda Carrai 2012, pp. XIII-XXVII.

²⁶ Barchiesi 2005, p. CXIX.

²⁷ Si veda Reed 2013, pp. 166-183.

dell'amore (cfr. Ov. *Am.* 3, 2, 46: *meus hic fac, dea, uincat amor*)²⁸. Questo discorso di Orfeo (17-39) non si limita a un canto elegiaco, ma è anche un pezzo retorico «che appartiene alla tipologia della *suasoria*»: nella tradizione ellenistica della vicenda, Orfeo riceve Euridice come ricompensa per il suo canto (ad esempio, Hyg. *Astr.* 2, 7), la persuasione del cantore convince gli dèi sia sul piano dell'emozione che su quello della ragione (Ermesianatte, fr. 7, 13: ἀμέπεισεν; Diodoro Siculo, 4, 25, 4: διὰ τῆς εὐμελείας φυγαγωγῆσας ἔπεισε συνεργῆσαι ταῖς ἐπιθυμίαις; Apollodoro, 1, 3, 2: ἔπεισεν)²⁹. Ovidio, a sua volta, “offre un saggio” di retorica forense, adoperando un esplicito «tropo della persuasione» quale la descrizione dell'uditorio alle parole di Orfeo (40-48: *exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam / captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis, / nec carpsere iecur uolucres, urnisque uacarunt / Belides, inque tuo sedisti, Sisyphes, saxo. / tum primum lacrimis uictarum carmine fama est / Eumenidum maduisse genas*; etc.); in più, l'apostrofe del narratore al personaggio (44: *tuo sedisti, Sisyphes, saxo*) riprende una tradizione propria già della prima epica greca (basti pensare a *Il.* 4, 146: τοῖοί τοι Μενέλαε)³⁰.

Anche per Ovidio, inoltre, valgono in qualche misura le considerazioni svolte sopra sul destinatario ampio del poema di Dante: come osserva Barchiesi, infatti, «Ovidio si distingue per essere il primo poeta romano che coltiva un rapporto diretto con il vasto pubblico dei lettori senza passare attraverso patroni o cerchie ristrette di destinatari selezionati»³¹. Probabilmente, l'intenzione di curare un pubblico più ampio spiega almeno in parte il ricorso a registri stilistici diversi sia tipici della tradizione letteraria latina “nobile” ed elitaria, sia di tradizione come la fiaba, miti degli dèi e favole, etc.

²⁸ Per componente di un Orfeo georgico-elegiaco, si veda Cucchiarelli 2000 dove spiega che Ovidio riprende dalla *Georgica* 4, il quale a sua volta ripete il destino di amante del “Cornelio Gallo” bucolico, «ne ripete lo stile e i modi poetici» (*Ecl.* 10).

²⁹ «persuadesse»; «attraverso il potere di attrazione mentale della sua melodia, li convinse a collaborare con i suoi desideri»: trad. di Reed 2013, p. 170; «persuadesse».

³⁰ «Così a te Menelao!».

³¹ Barchiesi 2005, p. CXLIX.

Anti-storicità nel proprio universo narrativo: l'*inventio* dei due poeti e la loro sfida contro la pluralità della tradizione letteraria

Sinora abbiamo visto i due poeti e i loro universi “a tutto tondo”: sia sul livello contenutistico (tempo e spazio), che sul livello narrativo-stilistico (ampia dimensione che include diversi generi) e, di conseguenza, sul livello della ricezione (un pubblico più vasto). Per riconoscere l’identità poetica, bisogna riprendere il discorso relativo al punto di vista di Ovidio e di Dante sui loro poemi in relazione alla tradizione letteraria e ai poeti precedenti³². Come sostiene Barchiesi, «Ovidio è il primo poeta latino canonizzato che non dichiara e non insinua di essere un “nuovo Omero” (nuovo Alceo, Callimaco, Menandro, Teocrito, Esiodo) – se mai il suo programma suona come un “posso competere alla pari” con una pluralità di altri autori»³³. Wakefield riteneva che nessun poeta antico sembri capace di competere con Ovidio quanto alla *inventio*: questa tecnica retorico-narrativa non consiste in una capacità di creare innovando, ma in una facoltà di «trovare». È l’arte di scoprire e combinare il materiale in modo tale che l’argomento possa essere più efficacemente costruito³⁴. Dato che la narrazione di miti nel poema ovidiano è inevitabilmente basata su tradizioni «consolidate», ogni scelta di *inventio*, ogni ristrutturazione, provoca e realizza una competizione sullo stesso mito. Nell’accettare e trasformare le tradizioni, Ovidio non solo sfida i singoli modelli, ma ne crea uno “nuovo”, liberato dalla storicità della tradizione.

Questo ambizioso riconoscimento della propria identità poetica si trova anche in Dante: come già accennato sopra, il celebre passo (*If* 4, 79-102) in cui egli incontra le *grand’ombre* dei maggiori poeti greco-latini (Omero, Orazio, Ovidio, Lucano e Virgilio) non segna tanto l’aggiunta di Dante alla *bella scola* «come ultimo arrivato, e non certo “alla pari”», quanto piuttosto dimostra che il poeta moderno è il «migliore alunno degli antichi»³⁵, un erede delle tradizioni che rappresentano gli antichi maestri ma anche

³² Si veda sopra.

³³ Barchiesi 2005, p. CXLIX.

³⁴ Kenny in Melville-Kenney 1986, p. 23.

³⁵ Inglese 2016^a, p. 93.

l'iniziatore della propria tradizione. In tal modo trova una sua spiegazione anche la questione dell'*aemulatio*, della "gara poetica" con i classici che Dante sembra evocare laddove descrive gli orrori dei serpenti e le trasformazioni: *Taccia Lucano, omai, là dov'e' tocca / del misero Sabello e di Nasidio, / e attenda a udir quel ch'or si scocca. / Taccia di Cammo e d'Aretusa Ovidio, / che, se quello in serpente e quella in fonte / converte poetando, io non lo 'nvidio* (*If* 25, 94-99). Ovidio e Lucano devono cedere a Dante perché, nel descrivere le mutazioni e trasmutazioni di ladri fiorentini, il poeta cristiano «ha dovuto assistere (ricevendone di necessità maggiore meraviglia) a prodigi ancor più straordinari e istruttivi»³⁶. Cioè, in quanto alunno dei classici, di fronte a una totale *novità* (144) che nessuno dei suoi maestri ha mai incontrato, Dante non si sente all'altezza. Egli stesso non riesce a credere a ciò che vede con i propri occhi e non si ritiene capace di renderlo adeguatamente: sente la necessità di creare una nuova tradizione appropriata a tale *novità*. Proprio per questo motivo, le espressioni *Taccia Lucano* e *Taccia...Ovidio* non vanno interpretate alla lettera come dichiarazioni di superiorità poetica rispetto ai classici³⁷, ma, da un lato, segnalano la consapevolezza di Dante della *novità* della sua missione poetica e, dall'altro, vanno inserite nello «schema iperbolico tradizionale»: si tratta di una convenzione retorica, il *topos* del «sopravanzamento», attestato già in Claudiano e Stazio, e che, afferma Curtius, «si mantiene costante attraverso l'intero Medio Evo»³⁸. Questa tesi sembra confermata anche dal fatto che Dante sceglie proprio Lucano, il «"virtuoso" dello stile iperbolico»³⁹, per continuare tale tradizione. In questa prospettiva, non sembra azzardato dire che, attraverso questo vanto iperbolico, Dante, in un certo senso, ribadisca proprio la sua appartenenza a una tradizione iniziata con gli autori classici dei quale si sente "miglior alunno".

Il fatto che Dante si consideri l'iniziatore della propria tradizione non si riflette

³⁶ Paratore 1968, p. 277.

³⁷ Tesi sostenuta da tanti commentatori, tra cui ad esempio Sapegno: «il vanto di Dante, letteralmente inteso, si riferisce soltanto alla superiorità dell'invenzione da lui elaborata rispetto a quelle di Lucano e di Ovidio [...]». Si veda Sapegno 1985^a, p. 285.

³⁸ Curtius 1993, pp. 184-186. Cfr. Inglese 2016^a, p. 301.

³⁹ Curtius 1993, p. 185.

soltanto nel confronto tra Dante e i poeti classici: nel dubbio di potere affrontare questo viaggio straordinario, il *viator* pronuncia con forte e conclusivo tono *Io non Enea, io non Paolo sono* (*If* 2, 32); da questa negazione si potrebbe anche ricavare un sottotesto nei confronti dei due modelli fondamentali: il *viator* affronterà un percorso diverso da quelli di Enea e di san Paolo così come il poeta offrirà un'opera diversa dall'*Eneide* e dalla Bibbia.

Questa anti-storicità dei nostri due poeti, inoltre, è rispecchiata nella loro comune compassione per certi “dannati” o “sconfitti”. Si tratta di una differenza che allontana Ovidio dai poeti suoi contemporanei⁴⁰: basti pensare alla descrizione eroica della Gigantomachia quale si evince soprattutto dall'espressione *adfectasse...regnum* (*Met.* 1, 152), che richiama la resistenza al cesarismo, accusato a sua volta di «aspirare alla monarchia»: nel mondo degli dèi, per giunta, il potere è già *regnum* e l'aspirazione a esso è «brutalmente dichiarata»⁴¹; in più, per la bocca delle Pieridi, i Giganti sono definiti esplicitamente «grandi eroi che osano sfidare gli dèi» (*Met.* 5, 318-331); ma si pensi anche all'atteggiamento protervo e sprezzante delle Pieridi mantenuto dopo la fine della gara con le Muse (*Met.* 5, 669: «ridono le donne d'Emazia e si prendono gioco delle minacce»); o, ancora, al malignamente ironico arazzo di Aracne che suscita l'ira di Minerva perché vi sono rappresentati una serie di episodi blasfemi: racconti di amori adulterini e di violenze perpetrate dalle divinità maschili sulle donne, tra i quali, ad esempio, la storia di Europa e di Leda ingannate e possedute rispettivamente da Giove/toro (*Met.* 6, 103-104: *Maeonis elusam designat imagine tauri / Europam*) e da Giove/cigno (109: *fecit olorinis Ledam recubare sub alis*); quello di Alcmena, la madre di Ercole, ingannata da Giove che le si era presentato sotto le spoglie del marito Anfitrione (111-112: *Iuppiter ... / Amphitryon fuerit, cum te, Tiryntia, cepit*); degli Aloidi Oto ed Efiante, generati dalla moglie di Aloo, ingannata da Nettuno sotto forma

⁴⁰ Non intendo, ovviamente, a negare le riflessioni di Virgilio sull'impero (per l'interpretazione sul messaggio politico tramandato dall'*Eneide* come anti-Augusto e la discussione sull'atteggiamento di Virgilio pro-Augusto o anti-Augusto, sono sviluppati numerosi studi, si veda ad es. Putnam 1995; Johnson 1976, 9, 11, 15; Schmidt 2001, pp. 145-171), o collocarlo in una categoria di “poeti di corte”. Bisogna solo notare che, per questo aspetto, la questione è più evidente in Ovidio.

⁴¹ Barchiesi 2005, p. 176.

del fiume Enipeo in Tessaglia (115-118: *Te quoque mutatum toruo, Neptune, iuueno / virgine in Aeolia posuit, tu uisus Enipeus / gignis Aoidas, aries Bisaltida fallis*). In tutte queste storie il decoro degli dèi risulta umiliato dalle avventure erotiche cui gli olimpi, sessuomani e imbroglioni, si dedicano instancabilmente, spingendosi ad assumere le più degradanti forme animali pur di soddisfare le loro bramosie. Ancora: si pensi al contrasto tra l'innocenza di Callisto e la punizione impostale da Giunone, sottolineato anche dal commento del poeta (*Met. 2, 435: adspiceres utinam, Saturnia: mitior esses*); alla crudeltà di Latona che, per le parole superbe di Niobe, ne fece uccidere tutti i quattordici figli e alla scena devastante della madre disperata che commuove profondamente i lettori: la sventurata si siede tra i cadaveri dei figli, delle figlie, del marito e piange amaramente. Il suo corpo è tramutato in roccia conservando la sua forma. Anche divenuta di pietra, Niobe continua a piangere e piangerà in eterno (*Met. 6, 301-305: orba resedit / exanimes inter natos natasque uirumque / deriguitque malis. nullos mouet aura capillos, / in uultu color est sine sanguine, lumina maestis / stant inmota genis; nihil est in imagine uiuum*). La poetica di Ovidio produce «una costante ambiguità nell'identificazione con i vincenti e le vittime: spesso discussa in termini politicizzati di Augusteismo e anti-Auguteismo, questa doppia lettura è una reale componente del mondo romano: esibizione di dominio e trionfo insieme a vulnerabilità, sofferenza e umiliazione»⁴². Nel caso di Dante, invece, bisogna innanzitutto separare la sua indiscutibile fede in Dio e la sincera visione del mondo in ottica provvidenziale dalla simpatia e dalla compassione ovidiane; inoltre, a differenza dei commentatori ovidiani che ne propongono una *lectio*⁴³ in chiave moralizzante, come Corrado di Hirasau, l'autore della vasta rielaborazione esegetica intitolata *Ovide moralisé*, Arnolfo d'Orléans e Giovanni di Garlandia, Dante non si limita a una semplice riscrittura in ottica morale-cristiana o una "cristianizzazione-moralizzazione" del mondo classico tipica dei suoi tempi: si consideri la sensibilità che il poeta dimostra nel riconoscere l'affascinante tensione di Ulisse alla conoscenza del mondo: come lettori, infatti, ci

⁴² Si veda Barchiesi 2005, p. CLX.

⁴³ Per i diversi modi della *lectio* del poema ovidiano, si veda Picone 1991.

emozioniamo dinanzi al “piccolo” equipaggio di uomini vecchi e affaticati, che pure si lancia nell’estrema avventura per contemplare stelle mai viste risplendenti su un oceano senza fine in un emisfero disabitato. Il naufragio dell’Ulisse dantesco è simbolo dei limiti imposti alla ragione umana quando non sia assistita dalla fede, ma è anche la rappresentazione di una realtà più profonda e positiva. Il cristiano Dante non poteva non identificare la perfezione del sapere con la beatitudine oltremondana, ma la sua sensibilità e la sua fantasia realistica gli permisero di cogliere e rappresentare, nella sconfitta di Ulisse, quel desiderio di conoscenza che nell’uomo è sempre vivo e vitale proprio perché non giunge mai a una “perfezione” che coinciderebbe con l’immobilità e con la morte⁴⁴. Basti pensare al *dolce carico* (*Pd* 27, 84) di Europa, con cui il poeta si impegna a costruire nella sua riscrittura una perifrasi più delicata della scena presente in Ovidio, e che nega la legittimità di un’interpretazione allegorico-morale della passione bestiale. Oppure, ancora, all’allusione all’eroismo di Fetonte, che, pur nella fatalità della tragedia, risulta simile al pellegrino Dante nell’affrontare la totale *novità* costituita da un viaggio straordinario, lontano dalla patria per il livore bieco scatenatosi contro la sua ingenua nobiltà morale, nonché dubbioso sulla propria identità (*If* 17, 107; *Pg* 4, 72; *Pg* 29,118; *Pd* 17, 1; *Pd* 31, 125). Dante si libera dalla lunga e pesante tradizione di moralizzazione, si avvicina più ai personaggi e alle vicende del mondo classico in quanto tale: sono rivestiti della loro vivacità e di profonda storicità, poi di nuovo piegati nelle mani di Dante e formati rispondendo alla sua narrazione, alla sua poetica, alla sua scrittura sacra.

Interessante sarebbe, infine, ricordare il riconoscimento “rituale” dei due poeti “nuovi”. Come Ovidio che, alla fine del poema, canta solennemente l’immortalità della sua opera e della sua fama poetica (*Met.* 15, 871-879), anche Dante, nell’ultima parte del poema, prefigura la sua incoronazione poetica a Firenze (*Pd* 25, 7-9: *con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta, e in su ’l fonte / del mio battesimo prenderò il cappello*); del resto, come abbiamo visto sopra, il fatto che all’inizio del viaggio Dante si ponga *sesto* nella schiera dei grandi poeti classici suona già come una

⁴⁴ G. Inglese, Premessa della traduzione cinese di *Vita di Dante: una biografia possibile*.

(auto)incoronazione poetica (*If* 4, 100-102).

Alla luce di quanto osservato, si potrebbe individuare nel poeta di Sulmona un modello per Dante non solo, come è noto, nella scelta del materiale ma più in generale nel modo stesso in cui la materia tradizionale viene riplasmata in funzione alla costruzione del suo nuovo universo poetico. Ovviamente, in questa prospettiva di elaborazione di una novità letteraria e ideologica, lo stesso Ovidio non può che essere per Dante un precedente da “trasformare”, pur dopo averne assimilato nella prassi poetica l’atteggiamento competitivo nei riguardi della tradizione.

I miti sono «parametri culturali per eccellenza»: ad essi «l’uomo affida le sue possibilità di eternarsi, di superare cioè le barriere della naturalità; non solo, ma anche quelle di conoscersi. Il mito è infatti uno schema al tempo stesso gnoseologico e modellizzante della società umana. È un segno culturale che ha assunto una sua precisa fisionomia e che vive fuori del tempo: appartiene a una *langue* cristallizzata e sopraindividuale. L’operatore, nel tentativo di rappresentare il proprio mondo interiore, vi ricorre come a uno strumento essenziale di chiarificazione e fissazione del suo contenuto. Egli assume pertanto nei confronti del mito un atteggiamento positivo o negativo: di accettazione o di rifiuto; nei due casi lo personalizza, ne fa una cifra indicativa della propria individualità, poiché nell’accettazione c’è un costante processo di adeguamento della realtà personale alla realtà superiore che esso rappresenta, nel rifiuto avviene la sua sostituzione con un parametro culturale diverso o la creazione di un anti-mito»⁴⁵.

La centralità dei miti per l’interpretazione della poetica, del mondo concettuale di Ovidio è autoevidente: i miti, infatti, sono la materia stessa delle *Metamorfosi*, la sua opera più impegnativa e più rappresentativa. Nel caso di Dante, l’importanza dei miti è forse meno palese, tuttavia, non minore: infatti, la scelta non scontata di ricorrere a racconti provenienti da una cultura lontana nel tempo – superando, o meglio, differenziando, in un senso o l’altro, secondo la propria necessità narrativa dal generale

⁴⁵ Picone 1977, p. 382.

contesto culturale in cui questi miti vengono “tradotti”⁴⁶ nei suoi tempi: alla materia delle *Metamorfosi* «riportavano di continuo fede ed interesse le diffuse leggende di miracoli, quelle demoniache soprattutto, che erano più atte ad accendere le curiosità stravaganti e gli ardori frenetici della religione», e, per un breve periodo nel Trecento, il poema ovidiano è ridotto a «significazione allegorica e a moralità»⁴⁷ – acquista una forza ideologica enorme; in questo senso, la presenza in un poeta cristiano e in un’opera dal contenuto sacro di miti pagani accuratamente selezionati diventa molto significativa.

In questa ottica, il presente lavoro sarà concentrato su alcuni miti ovidiani e sulle loro riscritture della *Commedia* dantesca. Le riprese in Dante delle *Metamorfosi* riconosciute da Inglese nel suo commento del 2016 sono circa quaranta⁴⁸. Va sottolineato che Dante può permettersi di alludere ai miti ovidiani senza riportare per esteso le vicende mitologiche in quanto i miti classici erano entrati in qualche modo nella cultura collettiva nei suoi tempi, proprio come affermato da Marchesi più di cento anni fa, «la materia delle *Metamorfosi* era rimasta viva nella immaginazione e nella credenza popolare»⁴⁹. Mi è parso possibile per comodità di studio suddividere tali quaranta riscritture in cinque gruppi basati sulla “genealogia” dei protagonisti: I. “Giove e le sue storie amorose”; II. “Famiglia di Giove”; III. “Famiglia dei Titani”; IV. “Famiglia di Oceano”; V. “Mortali”. Per evidenti motivi di tempo, mi limiterò a discutere dieci miti e le loro riscritture: dal primo gruppo, i miti di Callisto, Europa, Semele e Ganimede. Dal secondo gruppo, le vicende di Fetonte, delle Pieridi e le Muse, di Apollo e Marsia. Dal terzo gruppo, la leggenda della Gigantomachia. Dal quarto gruppo, la storia di Narciso. Dal quinto, il racconto di Niobe. Ad ogni modo, per completezza, alla fine dell’elaborato, si trova una tabella in cui sono censiti tutti e quaranta i miti con le relative occorrenze nelle *Metamorfosi* e nella *Commedia* dantesca.

⁴⁶ Per usare un’espressione di Guthmüller, si veda Guthmüller 1997.

⁴⁷ Si veda Marchesi 1908, pp. 275-276.

⁴⁸ Come giustamente nota Ghedini 2019, le riprese dei miti vanno ogni volta verificate «per acquisire la certezza che essi siano collegabili proprio all’opera ovidiana, e «non abbiano invece matrici diverse» (p. 330).

⁴⁹ Marchesi 1908, p. 275.

Storia degli studi

Il fecondo e ampio lavoro di ricerca sulla ricezione e sulla riscrittura dei miti delle *Metamorfosi*⁵⁰ nella *Commedia* dantesca iniziò nel Trecento, quando gli antichi commentatori presero a catalogare i miti ovidiani attestati nella *Commedia*, e a proporre paragoni tra i due testi: già dopo la morte di Dante, il figlio Iacopo Alighieri, nel suo commento ai canti VI, IX, XVII, XXV, XXX dell'*Inferno*⁵¹ indicò esplicitamente le fonti ovidiane, evidenziando le differenze tra esse e i racconti danteschi. Iacopo della Lana per primo estese lo studio delle fonti ovidiane in Dante anche al *Purgatorio* e al *Paradiso*. Successivamente, Giovanni Boccaccio interpretò le riprese dantesche da Ovidio in chiave allegorica e letterale, e studiò la ricezione del mito classico nell'*Inferno* (canti I-XVI)⁵².

Fino al XVI secolo, gli studiosi si limitarono a segnalare le citazioni testuali o le riprese contenutistiche, servendosi di Ovidio soprattutto per aggiungere annotazioni di tipo erudito ai loro commenti.

La critica moderna ha approfondito lo studio della riscrittura e la trasformazione dei miti ovidiani nella *Commedia* dantesca. Alla fine del XIX secolo, Edward Moore, nei suoi *Studies in Dante* (1896), individuò in Ovidio la principale fonte di Dante per quanto riguarda la mitologia, osservando che, quando si tratta di scegliere tra varie versioni tradizionali, Dante predilige quella offerta da Ovidio⁵³. Moore, inoltre, si servì del testo ovidiano anche per risolvere alcune questioni di filologia dantesca: così, ad esempio, lo studioso inglese, analizzando la questione filologica relativa a una

⁵⁰ Luigi Castiglioni (Castiglioni 1964) e Hermann Fränkel (Fränkel 1945) hanno dato una sistemazione scrupolosa e fluida delle fonti e della poetica ovidiana; in generale per la ricezione medievale di Ovidio, Fausto Ghisalberti (Ghisalberti 1946) e Angelo Monteverdi (Monteverdi 1957) hanno offerto importanti contributi; Concetto Marchesi ci ha presentato un altro punto di vista interessante per quanto riguarda il contesto della ricezione ovidiana nei tempi di Dante: i volgarizzamenti letterari (Marchesi 1908).

⁵¹ Bellomo 1990.

⁵² Padoan 1965.

⁵³ Si veda Moore 1896, pp. 206-228.

congettura “turga” per il trådito “surga” in *Pg* 1, 9, dimostra la genuinità di “surga” proprio sulla base del modello ovidiano⁵⁴.

Negli anni’ 30 del Novecento, Wilmon Brewer nel suo libro *Ovid’s Metamorphoses in European culture* (1935) offrì una scrupolosa ricostruzione dell’influenza ovidiana sulla letteratura dall’antichità all’epoca moderna; in particolare, Brewer sostenne che Ovidio fu l’autore preferito di Dante, al punto che poteva ricordarne perfino dettagli, o singole parole⁵⁵. Il poeta non cita mai le *Metamorfosi* per solo sfoggio di erudizione, ma piuttosto sfrutta il modello ovidiano per chiarire e per rafforzare la verità spirituale che è al centro del suo interesse.

In seguito, Augustin Renaudet (*Dante humaniste*, 1952) e Paul Renucci (*Dante et le mythe de Marsyas*, 1947-1948; *La signification des mythes*, 1954) hanno mostrato alcuni punti specifici e interessanti della trasformazione dei miti da Ovidio a Dante. Ad esempio, per quanto riguarda specificamente l’episodio di Marsia, Renucci (1947-1948) ha notato che Dante, a differenza del Satiro ovidiano, dichiara di non mettersi in competizione con Dio, ma di esserne solo uno strumento, il “vaso” di Dio, secondo una metafora ereditata da san Paolo; Renaudet, invece, si è concentrato su Apollo, sul tema del rapporto tra musica e poesia, su come la figura del dio e la sua relazione con le Muse e con Minerva si trasformi a partire dalla classicità fino ad arrivare all’epoca di Dante⁵⁶.

Più o meno allo stesso periodo, risalgono gli studi di Alessandro Ronconi (*Per Dante interprete dei poeti latini*, 1964), di Gino Funaioli (*Dante e il mondo antico*, 1955) e di Guido Martellotti (*Dante e i classici*, 1965), dedicati non solo al rapporto tra Dante e Ovidio ma più in generale a quello tra Dante e la poesia latina. Rudolf Palgen (*Dante e Ovidio*, 1959), a sua volta, ha specificato le somiglianze e le differenze tra la teologia

⁵⁴ «Purg. 1, 9 “E qui Calliope alquanto surga”: the ordinary reading ‘surga’ in this invocation to Calliope is protected against the gratuitous and tasteless conjecture ‘turga’ (intruded to avoid the repetition of nearly the same word in the rhymes) by Ovid (Met. v. 338): “Surgit, et immissos hedera collecta capillos calliope querulous praetentat pollice chordas”. It may be observed that the fable of the “Piche” is the subject of the context in which these lines occur in Ovid».

⁵⁵ Brewer 1935, p. 23.

⁵⁶ Renaudet 1952, pp. 239-296.

di Dante e il mondo degli dèi di Ovidio⁵⁷: un argomento che verrà ripreso soprattutto negli anni '90.

Un altro momento cruciale per gli studi sulla riscrittura dei miti ovidiani nel poema dantesco è rappresentato dagli anni '70: Robert Hollander (1969) nel suo libro *Allegory in Dante's Commedia* ha proposto una interpretazione in chiave figurale dei miti ovidiani in Dante, in base alla quale, per esempio, i miti di Glauco e di Giasone sono considerati come «una prefigurazione, una “figura” del trasumanare di Dante e del suo viaggio verso Dio»⁵⁸. Da parte sua, Ettore Paratore, nella voce *Ovidio* dell'*Enciclopedia Dantesca* (1970) e nel suo libro *Tradizione e struttura in Dante* (1968), propose una lettura globale della presenza ovidiana nella *Commedia*, imperniata nell'idea che Dante considera le *Metamorfosi* un «testo eticamente esemplare»⁵⁹.

Per gli anni '80, bisogna ricordare gli studi di Bodo Guthmüller pubblicati nel 1986 (sono stati tradotti poi in italiano nel 1997 nel volume *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*); tra i diversi spunti interessanti, menzionerei la sottolineatura del fatto che Dante condivide l'esegesi mediolatina, secondo cui «le metamorfosi descritte da Ovidio riguardano solo l'anima: la trasformazione di un essere umano in animale o pianta significa degradazione, perdita della natura umana e della somiglianza con Dio, caduta nel peccato»⁶⁰.

Nel 1991 sono stati pubblicati negli Stati Uniti due importanti volumi collettivi: uno a cura di Madison U. Sowell (*Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*) e l'altro di Jacoff e Schnapp (*The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's 'Commedia'*), in cui il rapporto tra i due poeti viene affrontato secondo diverse prospettive. Ad esempio, Macfie nel suo articolo *Ovid, Arachne, and the Poetics of Paradise* ha analizzato l'idea di Dante sugli uccelli parlanti come quella espressa nel *De vulgari eloquentia* (I, II, 7); un altro esempio interessante è offerto da Brownlee in *Pauline Vision and Ovidian speech in Paradiso I*, un contributo dedicato alle radicali differenze

⁵⁷ Palgen 1959, pp. 277-287.

⁵⁸ Si veda Ledda 2006, p. 18.

⁵⁹ Paratore 1968, p. 85.

⁶⁰ Guthmüller 1997, P. 27

di linguaggio tra i due poeti.

Vanno ricordati anche due volumi collettivi risalenti alla fine degli anni '90 pur non trattandosi di studi interamente dedicati a Dante e Ovidio: *Dante Contemporary Perspectives* a cura di Amilcare A. Iannucci (1997) e *Dante. Mito e poesia* a cura di Picone e Crivelli (1999). Nel primo, il contributo di Picone *Dante and the Classics* è un'analisi del rapporto tra Dante e la tradizione classica che parte dal primo canto dell'*Inferno*. Nel secondo, oltre all'intervento introduttivo di Picone (*Dante e i miti*), vanno evidenziati i contributi di Clay (*The Metamorphosis of Ovid in Dante's Commedia*), che sottolinea il fatto che per Dante Ovidio offre alcune "figure", cioè anticipazioni pagane della verità cristiana; di Baranski (*Notes on Dante and the Myth of Orpheus*), che si interroga sulle possibili fonti note a Dante relativamente al mito di Orfeo; di Boitani (*Dall'ombra di Ulisse all'ombra d'Argo*), che inserisce la riscrittura dantesca del mito di Ulisse nella millenaria ricerca sul mondo e sull'uomo portata avanti dalla letteratura occidentale. In questo periodo, molti studi si concentrano prevalentemente sul rapporto tra Dante e la mitologia classica piuttosto che sul suo legame poetico con Ovidio.

In quelli stessi anni il lavoro di Warren Ginsberg (*Dante, Ovid, and the transformation of metamorphosis*, 1991) offre un ottimo esempio dei numerosi studi incentrati sulla diversa prospettiva poetica e ideologica adottata da Ovidio e da Dante nel trattamento dei medesimi miti metamorfici.

Giorgio Brugnoli, oltre a una generica osservazione della presenza di Ovidio in Dante (*Forme ovidiane in Dante*, 1995), offre tre volumi di *Studi danteschi* (1998), dove si trovano studi sul rapporto tra Dante e la tradizione classica e gli spunti interessanti sull'analisi lessicale della riscrittura dantesca dei miti nelle *Metamorfosi*.

All'inizio del nuovo secolo, occorre segnalare due lavori rappresentativi per due questioni importanti: il primo è "*Ovidio è il terzo*" (*Indice dei luoghi ovidiani della "Commedia"*) di Steno Vazzana (2002) che offre un elenco considerevole di luoghi indicativi dell'influenza ovidiana sullo stile di Dante; il secondo è *Humanism and education in medieval and Renaissance Italy: tradition and innovation in Latin school from the twelfth to the fifteenth century* (2001) di Robert Black, sulla fortuna,

innanzitutto scolastica, e sull'esegesi ovidiana ai tempi di Dante⁶¹.

Successivamente, meritano di essere ricordati ulteriori lavori di Michelangelo Picone: nel saggio *Dante riscrive Ovidio: la metamorfosi purgatoriale*, Picone (2003) ricostruisce le due innovazioni capitali introdotte dal cristianesimo nell'idea classica di metamorfosi: 1) «la metamorfosi vera è solo quella spirituale, non quella sostanziale di cui parla Ovidio»; 2) il «giudizio di valore, assente nell'*auctor* classico», invece, è «presente nei suoi commentatori medievali»⁶². Da questa concezione teologico-filosofica, deriva un aspetto fondamentale della poetica medievale: l'*aemulatio* classica è una competizione fra pari (Virgilio vuole raggiungere Omero), l'*aemulatio* medievale, invece, è una sfida per ottenere la supremazia poetica (lo scrittore cristiano, Dante illuminato dalla Rivelazione sfida lo scrittore classico, come Ovidio, detentore di una verità solo provvisoria e parziale). L'*aemulatio* classica non mette in discussione il valore paradigmatico del modello antico, quella medievale, invece, vuole dimostrare le carenze ideologiche del modello al fine di poterle colmare⁶³. Nella *Commedia* «non c'è allusione a un mito ovidiano, senza che ci sia al tempo stesso esibizione da parte di Dante della distanza che separa il nuovo mito cristiano dal vecchio mito pagano, e quindi del significato più alto e più pieno che quel mito riveste nel nuovo contesto poetico»: in Dante, pertanto, si presenta «non tanto un Ovidio cristiano quanto un nuovo Ovidio»⁶⁴. La riscrittura dantesca in questo senso tocca il livello dei contenuti ideologici e dei giudizi di valore del poema ovidiano, e riorienta il testo classico in senso cristiano. Questo tipo di lettura è proposta anche dallo studioso americano Peter Hawkins (*Dante's Testaments*, 1999).

Anche le interpretazioni figurali, d'altra parte, hanno dimostrato la tendenza dantesca a “cristianizzare” i miti ovidiani. Ad esempio, Kevin Brownlee (1991) ha messo in evidenza le correzioni, i rovesciamenti e le trasfigurazioni nella riscrittura

⁶¹ A questo punto, è opportuno ricordare l'importanza dei commenti a Ovidio per Dante, come dimostrano diversi studi di Fausto Ghisalberti (ad esempio, *Il commentario all'«Ovidius maior» consultato da Dante*, 1966).

⁶² Picone 2003, pp. 10-11.

⁶³ Picone 2005.

⁶⁴ Picone 2005, p. 99.

dantesca, le quali potrebbero anche implicare un giudizio negativo da parte di Dante sul modello ovidiano.

Tra i numerosi contributi sulla riscrittura dantesca dei singoli miti ovidiani, occorre nominare quelli di Giuseppe Ledda (*Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella Commedia di Dante*, 2006) e di Sergio Casali (*Apollo e Marsia nel proemio del Paradiso*, 2019). Il primo, oltre a offrire una esaustiva rassegna degli studi dedicati a Ovidio in Dante, si è concentrato sulla riscrittura dantesca del mito di Semele e di Narciso; il secondo presenta una profonda analisi sulla questione dello “spirare” della gara di Marsia e Apollo e una convincente confutazione dell’identificazione di Dante con Marsia⁶⁵. Oltre agli studi dedicati specificamente alla riscrittura dantesca dei miti ovidiani, in questo periodo, sono stati pubblicati anche volumi interessanti sul rapporto tra Dante e la tradizione classica; tra questi, vanno ricordati i lavori di Stefano Carrai (*Dante e l’antico: l’emulazione dei classici nella Commedia*, 2012 e *Dante e la tradizione classica*, 2021 [ed.]), di Paola Allegretti e Marcello Ciccuto (*I classici di Dante*, 2017 [ed.]), nel quale Luca Marozzi (*Ovidio «regulatus poeta». Dante e lo stile delle Metamorfosi*) offre una ricapitolazione dettagliata sul ruolo di Ovidio nella scuola e sull’esegesi ovidiana al tempo di Dante con il risultato di presentare Ovidio quale modello di «eccellenza stilistica e retorica»⁶⁶ per il poeta fiorentino. Lo studioso segue il filone di Roberto Mercuri (*Ovidio e Dante: le Metamorfosi come ipotesto della Commedia*, 2009), il quale, attraverso l’analisi dei «momenti nodali del viaggio» di Dante, ha dimostrato che «il riuso di Ovidio è sistematico e fondamentale nella strategia narrativa e nell’impianto strutturale della *Commedia*»⁶⁷.

Una nuova spinta agli studi ovidiani anche per quello che riguarda specificamente la sua ricezione in Dante è stata data dal ricorrere nel 2017 del bimillenario della morte del poeta di Sulmona. Tra questi, va ricordato un volume collettivo uscito nel 2019 dedicato interamente al rapporto tra Ovidio e Dante, curato da Carlota Cattermole e

⁶⁵ Ad esempio, Robert Hollander (*Marsyas as “figura Dantis”: “Paradiso” I. 20*, 2010) in particolare sottolinea la piena consapevolezza che Dante avrebbe del suo ruolo autoriale.

⁶⁶ Marozzi 2017, p. 136.

⁶⁷ Mercuri 2009, p. 21.

Marcello Ciccuto (*Miti, figure, Metamorfosi: l'Ovidio di Dante*), in cui vanno notati soprattutto i contributi di Luca Marcozzi sull'evoluzione del percorso ovidiano di Dante dalla *Vita Nova* attraverso il *Convivio* e fino alla *Commedia*, di Eszter Draskóczy sui miti d'arte ovidiani nelle *Commedia*, e di Francesca Ghedini sulle citazioni dantesche delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Giove e le sue storie

Callisto e Giove

La storia di Callisto occupa una lunga sezione del secondo libro del poema ovidiano (401-530). La fanciulla fa parte del seguito di Diana, quando Giove, nel controllare i danni prodotti in Arcadia dallo schianto di Fetonte, la vede e subito se ne innamora. Assumendo le sembianze di Diana, il padre onnipotente degli dèi rende inutile ogni sua resistenza e la rapisce. Qualche mese dopo, Diana e le ninfe decidono di fare il bagno presso una fonte: una volta denudatesi, scoprono lo stupro subito da Callisto, che fino a quel momento si era riuscita a nascondere; Diana, adirata, la scaccia. Dopo la nascita del figlio di Callisto e di Giove, chiamato Arcade, Giunone, per la sua solita gelosia, trasforma la madre in un'orsa. In seguito, Arcade, ormai quindicenne, ignaro di tutta la vicenda e delle sue origini, durante una battuta di caccia, si imbatte nell'orsa/Callisto e, proprio mentre sta per ucciderla, interviene Giove, che trasforma entrambi in due costellazioni: l'Orsa Maggiore (Callisto) e l'Orsa Minore (Arcade). La regina degli dèi, adirata ancora di più per il fatto che la sua rivale era divenuta una dea, chiede a Teti e a Oceano di non bagnare mai queste due costellazioni con le loro acque.

La vicenda di Callisto è una delle rare storie di catasterismo nelle *Metamorfosi*: oltre questa, troviamo solo i casi di Arianna-Corona Boreale (*Met.* 8, 176-182), Erigone-Vergine (*Met.* 6, 125; 10, 450-451) e Cesare-*Sidus Iulium* (*Met.* 15, 843-851). Tra questi rari esempi, la storia di Callisto gode di un'altra particolarità oltre alla trattazione ampia e complessa: si caratterizza, infatti, per la doppia trasformazione, prima da fanciulla a orsa e poi da orsa a costellazione⁶⁸.

Il racconto di Callisto appartiene, insieme a quello di Io al fine del primo libro e a quello di Europa al fine del secondo, a una sequenza dedicata alle avventure amorose di Giove. La successione dei danni procuratele dalle divinità — la violenza sessuale di Giove, l'espulsione da parte di Diana, la vendetta di Giunone e alla fine il veto imposto

⁶⁸ Cfr. Colpo 2011.

a Oceano e Teti — rende Callisto speciale, anzi, ne fa unica un esempio unico di perseguitata⁶⁹ per due motivi: la sua storia dimostra al massimo livello «l'eccellenza dell'ineluttabile soccombere al potere divino, che è uno dei temi portanti dell'opera ovidiana» — la fanciulla, pur incolpevole e, anzi, vittima, deve subire queste sventure⁷⁰ —; secondo, la narrazione delle vicende di Callisto si segnala per la particolare «centralità assegnata alla vittima in termini di punto di vista e di reazioni psicologiche», che è un modo di narrare che «parte da modelli ellenistici e neoterici ma va molto oltre quanto a continuità e dinamismo»⁷¹.

La figura di Callisto nella tradizione

Costante negli elementi basilari della trama, il mito di Callisto risale sino a Esiodo, o pseudo-Esiodo (fr. 163 M-W)⁷²; secondo la ricostruzione di Sale⁷³, Callisto appariva in due luoghi del *corpus* esiodeo: la prima volta probabilmente nell'opera *Astronomia*, ove si accennava alla decisione della figlia di Licaone, che viveva in Arcadia, di diventare una cacciatrice al seguito di Artemide (ταύτην Ἡσίοδος φησι Λυκάονος θυγατέρα ἐν Ἀρκαδίᾳ οἰκεῖν, ἐλέσθαι δὲ μετὰ Ἀρτέμιδος τὴν περὶ τὰς θήρας ἀγωγῆταν ἐν τοῖς ὄρεσι ποιεῖσθαι)⁷⁴. Dopo lo stupro subito da Zeus, rimasta nella compagnia della dea e nascosta la gravidanza, venne tuttavia scoperta mentre faceva il bagno (φθαρεῖσαν δὲ ὑπὸ Διὸς ἐμμεῖναι λανθάνουσιν τὴν Θεόν, φωραθῆναι δὲ ὕστερον ἐπίτοκον ἤδη οὔσαν, ὀφθεῖσαν ὑπ' αὐτῆς λουομένην)⁷⁵. Artemide, adirata, la trasformò in un'orsa. In questa forma, diede la vita ad Arcade e fu consegnata dai pastori a Licaone insieme al neonato (ἐφ' ᾧ ὀργισθεῖσαν τὴν Θεὸν ἀποθηριῶσαι αὐτήν, καὶ οὕτως τεκεῖν, ἄρκτον

⁶⁹ Cfr. Barchiesi 2005, pp. 269-270.

⁷⁰ Colpo 2011, p. 478.

⁷¹ Barchiesi 2005, p. 270.

⁷² Ps. Eratosth. *Catast.* I p. I Olivieri, p. 50 Robert = Comment. In *Aratum reliqu.* p. 181 Maas. + Ps. Eratosth. *Catast. fragmenta Vaticana* ed. Rehm (Ansbach 1899) p. 2.

⁷³ Sale 1962. Lo studioso, considera solo Ps. Eratosth. *Catast.* I p. I Olivieri, p. 50 Robert = Comment. In *Aratum reliqu.* P. 181 Maas.

⁷⁴ «Esiodo dice che la figlia di Licaone, viveva in Arcadia, aveva deciso di cacciare le bestie sui monti con Artemide».

⁷⁵ «Essendo stata violentata da Zeus, lo nascose alla dea. Quando ormai stava per partorire, fu scoperta, poiché fu vista quando faceva il bagno».

γενομένην, τὸν κληθέντα Ἀρκάδα. οὕσαν δ' ἐν τῷ ὄρει θηρευθῆναι ὑπὸ αἰπόλων τινῶν καὶ παραδοθῆναι μετὰ τοῦ βρέφους τῷ Λυκάονι)⁷⁶. Entra nel santuario inviolabile di Zeus, e nel momento di essere catturata per aver infranto la legge (μετὰ χρόνον δέ τινα δόξαι εἰσελθεῖν εἰς τὸ τοῦ Διὸς ἄβατον [ἱερὸν] ἀγνοήσασαν τὸν νόμον· ὑπὸ δὲ τοῦ ἰδίου υἱοῦ διωκομένην καὶ τῶν Ἀρκάδων, καὶ ἀναιρεῖσθαι μέλλουσαν διὰ τὸν εἰρημένον νόμον)⁷⁷, interviene Zeus, che sottrae Callisto, la colloca nel firmamento, e la chiama l'Orsa (ὁ Ζεὺς διὰ τὴν συγγένειαν αὐτὴν ἐξείλετο καὶ ἐν τοῖς ἄστροις αὐτὴν ἔθηκεν· Ἄρκτον δὲ αὐτὴν ὠνόμασε διὰ τὸ συμβεβηκὸς αὐτῇ σύμπτωμα)⁷⁸.

Il secondo luogo esiodico, sempre secondo la ricostruzione di Sale⁷⁹, è un frammento riportato da Apollodoro (3, 8, 2, che vedremo meglio avanti), probabilmente tratto dal *Catalogo delle Donne*, nel quale Esiodo presenta Callisto tra le ninfe (Ἡσίοδος μὲν γὰρ αὐτὴν μίαν εἶναι τῶν νυμφῶν λέγει). Da queste due tradizioni di Esiodo, notiamo già degli elementi basilari e importanti: l'Arcadia come luogo, lo stupro di Zeus come causa della trasformazione in orsa di Callisto, Artemide come autorità nella vicenda a cui è associata Callisto come cacciatrice, in una versione figlia di Licaone, e, nell'altra ninfa⁸⁰.

Inoltre, bisogna notare che, rispetto alla ricostruzione di Sale, Merkelbach considera “esiodico” anche un ulteriore passo dei *Catasterismi* di pseudo-Eratostene (Ps.

⁷⁶ «Perciò, la dea, essendosi arrabbiata, la trasformò in un animale. E lei, in forma di orsa, partorì Arcade. Mentre si trovava su un monte, le fu data la caccia da alcuni pastori e fu consegnata a Licaone insieme al neonato».

⁷⁷ «dopo un po' di tempo, decise di andare al santuario inviolabile di Zeus, ignorando la legge. Cacciata dal suo stesso figlio, e dagli Arcadi. Stava per essere catturata a causa della suddetta legge».

⁷⁸ «Zeus, per la sua familiarità, la sottrasse e la mise tra le stelle, la chiamò l'Orsa a causa di quello che le è successo».

⁷⁹ Sale 1962, p.141.

⁸⁰ Bisogna notare che Reinholdus Franz ha dubitato della esistenza di questo “secondo luogo” nel *corpus* esiodico: secondo la sua ricostruzione, la sequenza della frase è Ἡσίοδος δὲ καὶ τινες ἕτεροι λέγουσι Λυκάονι καὶ θυγατέρα Καλλιστῶ γενέσθαι. Εὐμηλος μὲν γὰρ αὐτὴν μίαν εἶναι τῶν νυμφῶν λέγει, Ἄσιος δὲ Νυκτέως, Φερεκύδης δὲ Κητέως («Esiodo e alcuni altri dicono che Licaone ebbe anche una figlia, Callisto; secondo Eumelo era una ninfa, secondo Asio era figlia di Nitteo; secondo Ferecide, di Ceteo») invece che Εὐμηλος δὲ καὶ τινες ἕτεροι λέγουσι Λυκάονι καὶ θυγατέρα Καλλιστῶ γενέσθαι: Ἡσίοδος μὲν γὰρ αὐτὴν μίαν εἶναι τῶν νυμφῶν λέγει, Ἄσιος δὲ Νυκτέως, Φερεκύδης δὲ Κητέως («Eumelo e alcuni altri dicono che Licaone ebbe anche una figlia, Callisto; secondo Esiodo era una ninfa, secondo Asio era figlia di Nitteo; secondo Ferecide, di Ceteo»). Quindi in Esiodo, esisterebbe soltanto una tradizione riguardo l'identità di Callisto: la figlia di Licaone. Per la ricostruzione di Franz si veda l'apparato del fr. 163 MW.

Eratosth. *Catast. fragmenta Vaticana* ed. Rehm (Ansbach 1899) p. 2), quello dedicato alla vicenda di Boote. Anche qui, infatti, Eratostene richiama l'autorità di Esiodo (ὥς φησιν Ἡσίοδος). Tuttavia, questa versione procede in un modo parzialmente diverso: Arcade, figlio di Callisto e di Zeus, è riconosciuto come Boote, guardia dell'Orsa (Περὶ τοῦ Βοώτου τοῦ καὶ Ἀρκτοφύκος. περὶ τούτου λέγεται ὅτι Ἀρκάς ἐστὶν ὁ Καλλιστοῦς καὶ Διὸς γεγονώς)⁸¹. Licaone, per vendicarsi dello stupro della figlia, ospitò Zeus e imbandì il bambino da lui ucciso sulla tavola del re degli dèi (ῥῆκεσε δὲ περὶ τὸ Λύκαιον. φθείραντος αὐτὴν Διός. οὐκ <ἠισθησθαι> προσποιησάμενος ὁ Λυκάων τὸν Δία ἐξένιζεν, ὥς φησιν Ἡσίοδος, καὶ τὸ βρέφος κατακόψας παρέθηκεν ἐπὶ τὴν τράπεζαν)⁸². Zeus, disgustato dalla ferocia, distrusse la famiglia di Licaone ma riplasmo Arcade risanandolo (ὅθεν ἐκείνην μὲν ἀνατρέπει, ἀφ' οὗ ἡ Τραπεζοῦς καλεῖται πόλις, τὴν δὲ οἰκίαν ἐκεραύνωσε, <τῆς ὠμότητος αὐτὸν μυσσυχθίζεις>. τὸν δὲ Λυκάονα ἀπεθηρίωσε καὶ αὐτὸν λύκον ἐποίησε. τὸν δὲ Ἀρκάδα πάλιν ἀναπλάσας ἔθηκεν ἄρτιον. καὶ ἐτράφη παρ' αἰπόλῳ)⁸³. Quando Arcade diventa un ragazzino, va a Liceo e sposa la madre senza riconoscerla (νεανίσκος δ' ὢν ἤδη δοκεῖ καταδραμεῖν εἰς τὸ Λύκαιον καὶ ἀγνοήσας τὴν μητέρα γῆμαι)⁸⁴. Gli abitanti del luogo li stavano per uccidere (οἱ δὲ κατοικοῦντε τὸν τόπον ἀμφοτέρους κατὰ νόμον θύειν ἔμελλον)⁸⁵, e Zeus, per il rapporto di parentela che lo legava ai due, li salva e li colloca tra le stelle (ὁ Ζεὺς ἐξελόμενος αὐτοὺς διὰ τὴν συγγένειαν εἰς τὰ ἄστρα ἀνήγαγεν)⁸⁶.

In Omero, troviamo varie citazioni della costellazione dell'Orsa, ad esempio, quando Efesto forgia lo scudo per Achille, vi rappresenta l'Orsa e altre cose che incoronano il cielo: Ἄρκτόν θ', ἦν καὶ Ἄμαξαν ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν, / ἦ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει, / οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο (*Il.* 18, 487-

⁸¹ «Intorno a Boote, guardia dell'Orsa. Intorno a costui si narra che sia un Arcade, figlio di Callisto e di Zeus; abitava sul monte Liceo».

⁸² «Avendo Zeus sedotto Callisto, Licaone, come se nulla sapesse, ospitò Zeus, come dice Esiodo, e avendo ucciso suo figlio, lo imbandì sulla tavola».

⁸³ «per questo motivo, (Zeus) rovescia la tavola, da cui prende il nome la città di Trapezo, con un fulmine sterminò la famiglia, <disgustato dalla ferocia>. Trasformò Licaone in una bestia e lo fece diventare un lupo. Riprasmando Arcade, lo rimise in sesto. E fu allevato presso un pecoraio».

⁸⁴ «Quando era ormai un ragazzino decide di recarsi presso il Liceo e, senza riconoscerla, sposa la madre».

⁸⁵ «Gli abitanti del luogo li stava per uccidere perché hanno violato la legge».

⁸⁶ «Ma Zeus, per la loro parentela, li sollevò ne cielo e li portò tra le stelle».

489)⁸⁷, e l'espressione quasi identica quando Odisseo drizzava il cammino nella zattera: οὐδέ οἱ ὕπνος ἐπὶ βλεφάροισιν ἔπιπτεν / Πληιάδας τ' ἐσορῶντι καὶ ὄψε δύοντα Βοώτην / Ἄρκτον θ', ἣν καὶ ἄμαξαν ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν, / ἥ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει, / οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο (*Od.* 5, 271-275)⁸⁸. Il poeta cita la costellazione ma non parla del mito. Nonostante ciò, possiamo comunque trovare un altro dettaglio relativo alla storia: la costellazione non «partecipa ai lavacri d'Oceano» come richiesto da Era nella versione ovidiana.

Un frammento di Asio di Samo, citato in Apollodoro (3, 8, 2 = fr. 9 Bernabé) assegna il ruolo di padre di Callisto a Nitteo (Εὐμηλος δὲ καὶ τινες ἕτεροι λέγουσι Λυκάονι καὶ θυγατέρα Καλλιστῶ γενέσθαι: Ἡσίοδος μὲν γὰρ αὐτὴν μίαν εἶναι τῶν νυμφῶν λέγει, Ἄσιος δὲ Νυκτέως, Φερεκύδης δὲ Κητέως)⁸⁹. Dalla stessa fonte, sappiamo che anche Ferecide di Atene ha narrato tale mito, e che l'attidografo attribuiva la paternità di Callisto a Ceteo (*FGrHist* 3 F 157). Infine, Istro presentava Arcade è figlio di Arcade e Themisto (*FGrHist* 334 F 75)⁹⁰.

Successivamente, nel teatro di V sec. a.C., il mito doveva essere soggetto di un'opera di Eschilo, della quale tuttavia non è sopravvissuto nulla⁹¹. E nell'*Elena* di Euripide (375-380), leggiamo una versione un po' diversa da quella standard nel discorso di Elena, che racconta due storie, strettamente parallele alla sua esperienza, in cui la bellezza ha effetti esiziali e porta all'isolamento. In questa narrazione, Euripide si concentra solo sulla metamorfosi come liberazione dal peso della bellezza (380: ἐξαλλάξασ' ἄχθεα λύπης)⁹², e in più, la metamorfosi è realizzata prima del rapporto

⁸⁷ «e l'Orsa, che chiamano col nome di Carro:/ ella gira sopra se stessa e guarda Orione, / e sola non fa parte dei lavacri d'Oceano»: trad. di Calzecchi Onesti 1990.

⁸⁸ «mai sonno sugli occhi cadeva, / fissi alle Pleiadi, fissi a Boòte che tardi tramonta, / a all'Orsa, che chiamano pure col nome di Carro, / e sempre si gira e Orione guarda paurosa, / e sola non ha parte ai lavacri d'Oceano»: trad. di Calzecchi Onesti 1989.

⁸⁹ «Eumelo e alcuni altri dicono che Licaone ebbe anche una figlia, Callisto; secondo Esiodo era una ninfa, secondo Asio era figlia di Nitteo; secondo Ferecide, di Ceteo»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

⁹⁰ Forbes Irving 1990, p. 203.

⁹¹ Si veda Colpo 2011, p. 479, nota 38.

⁹² «ti sei liberata del peso dell'angoscia»: trad. di Fusillo 2010.

sessuale⁹³ (375-376: ὦ μάκαρ Ἀρκαδία ποτὲ παρθένε Καλλιστοῖ, Διὸς / ἄ λεχέων ἀπέβας⁹⁴ τετραβάμοσι γυίοις)⁹⁵ e la forma animale di Callisto non è un'orsa ma una leonessa (377-379: ὡς πολὺ ματρὸς ἐμᾶς ἔλαχες πλέον, / ἄ μορφᾷ θηρῶν λαχνογυίων — / ὄμματι λάβρῳ σχῆμα λεαίνης —)⁹⁶.

Nel IV sec. a.C., sappiamo il mito attirò l'interesse del poeta comico Anfide: in particolare, da Iginio (*Astr.* 2, 1) ricaviamo che Anfide racconta che Giove assume le sembianze di Diana e si unisce con Callisto; quando la dea scopre che la fanciulla è incinta e gliene chiede il motivo, la fanciulla non può far altro che incolpare la dea stessa, la quale per punizione la trasforma in un'orsa (*Sed ut ait Amphis comoediarum scriptor, Iuppiter simulatus effigiem Dianae, cum virginem venantem ut adiuvans persequeretur, amotam a conspectu ceterarum compressit. Quae rogata a Diana quid ei accidisset, quod tam grandi utero videretur, illius peccato id evenisse dixit. Itaque propter eius responsum, in quam figuram supra diximus, eam Diana convertit*); il resto della storia è simile a quella esiodea: la belva, ignara del divieto, entra nel santuario di Giove, ma prima di essere catturata, il dio la salva e la trasforma in una costellazione insieme al figlio (*Quae cum in silva ut fera vagaretur, [...] Itaque cum eos Arcades insecuti interficere conarentur, Iuppiter memor peccati ereptam Callisto cum filio inter sidera collocavit, eamque Arctum, filium autem Arctophylaca nominavit, de quo posterius dicemus*).

Callimaco, nell'*Inno a Zeus*, parla degli Arcadi, e li chiama «i figli dell'orsa Licaonia» (38-41: τὸ μὲν ποθι πουλὸν κατ' αὐτὸ / Καυκόνων πτολίεθρον, ὃ Λέπρειον πεφάτισται, / συμφέρεται Νηρηί, παλαιότατον δέ μιν ὕδωρ / υἰώνοι πίνουσι Λυκαονίης ἄρκτοιο)⁹⁷. Questo racconto ci offre due informazioni importanti riguardo al mito: la

⁹³ Si veda Fusillo 2010, p. 79, note 67.

⁹⁴ ἀπέβας: apographo (P), J. Diggle e M. Fusillo; ἐπέβας: G. Murray e il codice Laurentiano (L). Si veda Diggle 1994, p. 19.

⁹⁵ «O vergine felice, Callisto di Arcadia, che sei scesa dal letto di Zeus con un corpo di animale»: trad. di Fusillo 2010.

⁹⁶ «hai avuto una sorte molto meglio di quella di mia madre: hai l'aspetto di fiera villosa, occhio selvaggio, figura di leonessa»: trad. di Fusillo 2010.

⁹⁷ «Questo, non lungi / dal borgo dei Cauconi detto Lepreo, / possente si unisce a Nereo, e da esso l'acqua più antica/ bevono i figli dell'orsa Licaonia»: trad. di D'Alessio 1996.

storia si svolge in Arcadia, e Callisto è figlia di Licaone, come abbiamo già visto nella versione Esiodica. Inoltre, in un frammento dello stesso poeta ellenistico (fr. 632 Pf. *apud Schol.* [D] *Il.* 18, 487), troviamo un racconto più complesso, attribuito a Callimaco da uno scoliasta: Zeus, innamorato di Callisto, figlia di Licaone, si unì a lei di nascosto a Era (Ζεὺς Καλλιστοῦς τῆς Λυκάονος ἐρασθεὶς, ἐμίσητο αὐτῇ λανθάνων Ἥραν)⁹⁸, la dea se ne accorse e la trasformò in un'orsa (ἐπιγνοῦσα δὲ ἡ θεὸς μετέβαλλεν αὐτὴν εἰς ἄρκτον, καὶ ὡς θηρίον Ἀρτέμιδα προσέταξε τοξεῦσαι)⁹⁹. Zeus la portò nel cielo e la trasformò in una stella (Ζεὺς δὲ εἰς οὐρανὸν αὐτὴν ἀναγαγὼν, πρώτην κατηστέρισεν. ἡ ἱστορία παρὰ Καλλιμάχῳ)¹⁰⁰. Da questa versione, possiamo trarre dei dettagli particolari successivamente assunti nel racconto di Ovidio: l'innamoramento di Zeus, la persecuzione da parte di Era, e Callisto-orsa cacciata come una bestia.

Nello stesso periodo, il poeta Arato, come si deduce dalla traduzione in latino della sua opera fatta da Germanico¹⁰¹, racconta sua volta le vicende di Callisto. In questa versione, possiamo notare degli elementi comuni alle altre versioni e altri, invece, singolari: Elice, cresciuta in Creta, è la fedele nutrice di Giove e per questo merito si trova, come una costellazione in forma di un'orsa, tra le stelle (25-34: *Axem Cretaeae dextra laeuaque tuentur / siue Arctoe sue Romani cognominis Vrsae [...] pronas rapit orbis in ipsos / declinis umeros. ueteri si gratia famae, / Cresia uos tellus aluit, moderator Olympi / donauit caelo. meritum custodia fecit, / quod fidae comites prima incunabula magni / fouistis Iouis*). Le due costellazioni non tramontano mai (63-64: *Oceani tumidis ignotae fluctibus Arctoe, / semper inocciduis seruante ignibus axem*). E infine, l'Orsa è figlia di Licaone (226: *Lycaonis Arctos*). La storia sembra unica tra tutte le versioni: non si trova il famoso episodio dello stupro, la tragedia della perdita castità, la rabbia di Diana e la gelosia di Giunone: Elice-Callisto, figlia di Licaone, è una nutrice che, insieme a Cinosura, protegge Giove dalla sua «terribile madre» (35-39: *attonitae*

⁹⁸ «Zeus, essendosi innamorato di Callisto, la figlia di Licaone, si unì a lei di nascosto a Era».

⁹⁹ «La dea, dopo che se ne accorse, la trasformò in un'orsa e ordinò Artemide darle la caccia come una belva».

¹⁰⁰ «Zeus, avendola portata nel cielo, la trasformò in una stella per prima. la storia si legge in Callimaco».

¹⁰¹ Gain 1976.

cum furta parentis / aerea pulsantes mendaci cymbala dextra, / uagitus pueri patrias ne tangeret auris, / Dictaeis texere adytis famuli Corybantes. / hinc Iouis altrices Helice Cynosuraque fulgent) e per questo, gode del suo lieto fine. Bisogna notare, inoltre, in questa versione, le due costellazioni, l'Orsa Maggiore e l'Orsa Minore, sono Elice-Callisto e Cinosura e non Callisto e il figlio Arcade¹⁰².

Il mitografo Apollodoro (3, 8, 2) offre una testimonianza di varie versioni diverse. Elenca prima i possibili legami genealogici di Callisto: figlia di Licaone secondo Eumelo e alcuni altri non specificati, figlia di Nitteo secondo Asio e figlia di Ceteo secondo Ferecide, una ninfa, infine, secondo Esiodo (Εὐμηλος δὲ καὶ τινες ἕτεροι λέγουσι Λυκάονι καὶ θυγατέρα Καλλιστὸν γενέσθαι: Ἡσίοδος μὲν γὰρ αὐτὴν μίαν εἶναι τῶν νυμφῶν λέγει, Ἄσιος δὲ Νυκτέως, Φερεκύδης δὲ Κητέως)¹⁰³. La trama della storia è quasi uguale a quello che abbiamo già visto: Callisto, come cacciatrice di Artemide, viene stuprata da Zeus, ma le sembianze che il dio assume sono in discussione—alcuni dicono di Artemide e altri di Apollo (αὐτὴ σύνθηρος Ἀρτέμιδος οὖσα, τὴν αὐτὴν ἐκείνη στολὴν φοροῦσα, ὄμοσεν αὐτῇ μείναι παρθένης. Ζεὺς δὲ ἐρασθεὶς ἀκούση συνευνάζεται, εἰκασθεὶς, ὡς μὲν ἔνιοι λέγουσιν, Ἀρτέμιδι, ὡς δὲ ἔνιοι, Ἀπόλλωνι)¹⁰⁴. Nonostante sia stato Zeus — non Artemide come nella versione esiodea, né Era come nelle versioni di Callimaco e di Ovidio — stesso a trasformarla in orsa per nascondersela a Era (βουλόμενος δὲ Ἥραν λαθεῖν εἰς ἄρκτον μετεμόρφωσεν αὐτήν)¹⁰⁵, la persecuzione da parte della regina degli dèi non è per niente assente: Era ordinò ad Artemide di cacciare Callisto come una belva (Ἥρα δὲ ἔπεισεν Ἄρτεμιν ὡς ἄγριον

¹⁰² Cfr. il terzo luogo (*Astr.* 2. 2) nel racconto di Igino.

¹⁰³ «Eumelo e alcuni altri dicono che Licaone ebbe anche una figlia, Callisto; secondo Esiodo era una ninfa, secondo Asio era figlia di Nitteo; secondo Ferecide, di Ceteo»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996. Bisogna notare un elemento interessante: nel commento di questo verso, Callisto è «presentata come νόμφη, termine con cui si designava la “donna pronta per le nozze”. È un itinerario che Callisto percorre per morire come vergine» (p. 575).

¹⁰⁴ «Callisto era compagna di caccia di Artemide, portava abiti uguali a quelli della dea e le aveva giurato di rimanere vergine. Ma Zeus si innamora di lei e a lei si unisce contro la sua volontà, assumendo le sembianze di Artemide, secondo alcuni, di Apollo, secondo altri»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

¹⁰⁵ «Perché Era non la scoprisse, tramutò la fanciulla in orsa»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

θηρίον κατατοξεῦσαι)¹⁰⁶. Callisto morì, c'è chi dice che Artemide la uccise perché aveva perso la verginità (εἰσὶ δὲ οἱ λέγοντες ὡς Ἄρτεμις αὐτὴν κατετόξευσεν ὅτι τὴν παρθενίαν οὐκ ἐφύλαξεν)¹⁰⁷. Zeus prese il neonato alla morte della madre e lo affidò a Maia, e trasformò Callisto in una costellazione chiamata Orsa Maggiore (ἀπολομένης δὲ Καλλιστοῦς Ζεὺς τὸ βρέφος ἀρπάσας ἐν Ἀρκαδίᾳ δίδωσιν ἀνατρέφειν Μαίᾳ, προσαγορεύσας Ἀρκάδα: τὴν δὲ Καλλιστὴν καταστερίσας ἐκάλεσεν ἄρκτον)¹⁰⁸. Troviamo dei particolari 'originali' nella versione di Apollodoro: la descrizione degli abiti di Callisto, che sono uguali a quelli della dea; la sottolineatura della castità (prima il giuramento di rimanere vergine, e la perdita della castità come causa della punizione); la trasformazione in orsa compiuta da Zeus per nascondere Callisto a Era (questo dettaglio fa ricordare la vicenda di Io-giovenca); la morte di Callisto, che non è mai menzionata in nessun'altra versione; e, infine, l'affidamento del bambino a Maia, dopo la morte della madre incinta (ricorda il mito di Semele e la nascita di Dioniso).

Igino in ben sei luoghi diversi parla del mito di Callisto: 1) *Fabulae* 176 nel racconto della storia di Licaone, sappiamo che Giove, ospite di Licaone, violò sua figlia Callisto. Ne nacque Arcade (*Ad Lycaonem Pelasgi filium Iovis in hospitium venisse dicitur et filiam eius Callisto compressisse; ex quo natus est Arcas*). 2) nelle *Fabulae* 177 racconta che Callisto, figlia di Licaone¹⁰⁹, fu mutata in orsa a causa dell'ira di Giunone, perché giacque con Giove (*Callisto Lycaonis filia ursa dicitur facta esse ob iram Iunonis, quod cum Iove concubuit*). Giove l'annoverò tra gli astri: si chiama Settentrione, una costellazione che non si muove dal suo posto e non tramonta (*Postea Iovis in stellarum numerum rettulit, quae Septentrio appellatur, quod signum loco non*

¹⁰⁶ «Ma Era persuase Artemide a colpirla con le sue frecce come fosse una belva feroce»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

¹⁰⁷ «C'è chi dice che Artemide la uccise perché non aveva conservato la sua verginità»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

¹⁰⁸ «Quando Callisto morì, Zeus prese il suo bambino: lo affida a Maia perché lo allevi in Arcadia e gli dà nome Arcade. Poi trasformò Callisto in una costellazione e la chiamò Orsa Maggiore»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

¹⁰⁹ Secondo Sale, Igino ha avuto l'informazione che la figlia di Licaone sarebbe Callisto direttamente da Erastotene, dato che «it is hardly likely that it was Hyginus and not Eratosthenes who was familiar with obscure Tegean historian» (Sale 1962, p. 136).

movetur neque occidit), perché Teti, insieme a Oceano, le proibisce di tramontare nell'oceano (*Tethys enim Oceani uxor nutrix Iunonis prohibet eam in oceanum occidere*). Igino, inoltre, cita dei versi cretici (*tuque Lycaoniae mutatae semine nymphae, / quam gelido raptam de vertice Nonacrinae oceano prohibet semper se tingere Tethys, / ausa suae quia sit quondam succumbere alumnae*), nei quali troviamo un dettaglio interessante: Callisto è prima trasformata e poi rapita, come abbiamo visto solo in Euripide. Il favolista nota che i Greci chiamavano questa orsa anche Elice e offre la prima descrizione della costellazione (*Haec igitur ursa a Graecis Helice appellatur. Haec habet stellas in capite septem non claras, in utraque aure duas, in armo unam, in pectore claram unam, in pede priore unam, in extrema coxa claram unam, in femine posteriori duas, in pede extremo duas, in cauda tres, omnes numero viginti*). In questa versione, non troviamo la presenza della dea Diana, né l'identità di Callisto come ninfa cacciatrice. Ma conosciamo per la prima volta il nome "Settentrione" ed "Elice" dell'orsa e anche la forma della costellazione. 3) Nella stessa opera, quando parla dei mortali resi immortali, Igino accenna sommariamente alla storia di Callisto: *Callisto Lycaonis filia in Septentrionem relata* (Fab. 224, 3). 4) Invece, nell'*Astronomia* (2.1.1) Igino riporta non solo dettagliatamente tutta la vicenda di Callisto, con riferimento a Esiodo (*Hanc autem Hesiodus ait esse Callisto nomine, Lycaonis filiam, eius qui in Arcadia regnavit*), ma anche un resoconto di diverse versioni a sua conoscenza: per l'entusiasmo per la caccia, Callisto, figlia di Licaone, fa parte della compagnia di Diana. Dato che la fanciulla e la dea hanno la stessa natura, è molto amata dalla dea (*eamque studio venationis inductam, ad Dianam se applicuisse, a qua non mediocriter esse dilectam propter utriusque consimilem naturam*). Dopo che Diana viene a sapere che Callisto ha perso la sua verginità con Giove ed è incinta, adirata, la trasforma in un'orsa, chiamata *arktos* dai greci. In questa forma, la fanciulla partorisce Arcade (*Postea autem ab Iove compressam veritatem Dianae suum dicere eventum. Quod diutius celare non potuit; nam iam utero ingravescente, prope diem partus in flumine corpus exercitatione defessum cum recrearet, a Diana cognita est non conservasse virginitatem. Cui deo pro magnitudine suspicionis non minorem retribuit poenam. Erepta enim facie virginali, in ursae speciem est conversa, quae Graece arktos appellatur. In ea figura corporis*

Arcada procreavit). Dopo il racconto, Igino cita anche altre versioni, la prima è quella del commediografo Anfide (2.1.2), già citata sopra. Nella seconda anonima versione (2.1.3) citata da Igino, è Giunone per gelosia a trasformare Callisto in un'orsa, ma poi la belva incontra Diana e viene uccisa. Dopo la morte, Callisto è riconosciuta e messa tra le stelle (*Nonnulli etiam duxerunt, cum Callisto ab Iove esset compressa, Iunonem indignatam in ursam eam convertisse; quam Dianae venanti obviam factam, ab ea interfectam, et postea cognitam inter sidera collocatam*): questa versione ci fa ricordare dei dettagli nella narrazione di Apollodoro. Sempre similmente alla versione del mitografo, nella terza anonima variante (2.1.4), la trasformazione in orsa compiuta da Giove precede il rapporto sessuale per nascondere il tradimento a Giunone; poiché l'inganno fallisce, la regina degli dèi ordina Diana a cacciare la belva; l'orsa è uccisa dalla dea cacciatrice, Giove si addolora e disegna l'immagine di un'orsa tra le stelle (*Sed alii dicunt, cum Callisto Iuppiter esset in silva persecutus, Iunonem suspicatum id quod evenit, contendisse, ut eum manifesto diceret deprehendisse. Iovem autem, quo facilius suum peccatum tegetur, in ursae speciem conversam reliquisse. Iunonem autem in eo loco pro virgine ursam invenisse; quam Dianae venanti, ut eam interficeret, demonstrasse. Quod factum ut perspiceretur, Iovem aegre tulisse; effigiem ursae stellis figuratam constituisse*). E tuttavia, Teti (2.1.5), nutrice di Giunone e moglie di Oceano, proibisce all'Orsa di tramontare nel mare ([...] *negant Tethyn Oceani uxorem id recipere, cum reliqua sidera perveniant in occasum, quod Tethys Iunonis sit nutrix, cui Callisto succubuerit ut paelix*). La quarta versione (2.1.6) è una citazione dello storico Areto di Tegea, secondo il quale la protagonista del mito non è Callisto ma Megisto, che non è figlia di Licaone ma figlia di Ceteo, e dunque la nipote di Licaone (*Araethus autem tegeates historiarum scriptor non Callisto, sed Megisto dicit appellatam, et non Lycaonis, sed Cetei filiam, Lycaonis neptem*). Il resto della storia, dice Igino, è uguale a quella già raccontata (*praeterea cetea ipsum engonasin nominari*). Alla fine, Igino conclude collocando la vicenda in *Nonacri monte Arcadiae*. 5) Igino (*Astr.* 2, 2 Orsa Minore) narra che, secondo Aglaostene, autore delle *Storie di Nasso*, l'Orsa Minore deriva da Cinosura, una delle Ninfe Idee che nutrono Giove. E poi Igino riporta anche un'opinione di altri: le nutrici di Giove furono Elice e Cinosura, le quali per ricompensa

vennero collocate in cielo e dette entrambe Orse, chiamate dai nostri i Sette Buoi (*Hanc Aglaosthenes qui Naxica conscripsit, ait Cynosuram esse, unam de Iovis nutricibus ex Idaeis nymphis; [...] Nonnulli etiam Helicen et Cynosuram nymphas fuisse Iovis nutrices dicunt; et hac re etiam pro beneficio in mundo collocatas, et utrasque Arctos appellatas esse, quas nostri Septemtriones dixerunt*). È interessante notare che la parte delle nutrici Elice e Cinosura di Giove diventate costellazioni qui sembra un'eco della versione di Arato vista sopra. 6) In *Astr.* 2.4 troviamo tanti punti in comune con la versione di Esiodo: Arcade è figlio di Giove e Callisto. Quando Licaone ospitò Giove, gli apparecchiò il figlio fatto a pezzi: voleva sapere se il suo ospite era veramente un dio. Per questo misfatto fu trasformato in un lupo e tutta la sua famiglia fu distrutta con un fulmine (*De hoc fertur ut sit Arcas nomine, Callistus et Iovis filius, quem dicitur Lycaon, cum Iuppiter ad eum in hospitium venisset, cum alia carne concisum pro epulis apposuisse. Studebat enim scire, si deus esset, qui suum hospitium desideraret; quo facto non minore poena est affectus. Nam statim Iuppiter, mensa proiecta, domum eius fulmine incendit; ipsum autem in lupi figuram convertit*). Giove ricompose il figlio e lo affidò a un uomo dell'Etolia. Quando divenne un giovinetto, mentre cacciava nei boschi, incontrò la madre trasformata in orsa. Non avendola riconosciuta, decise a ucciderla: la inseguì sino al tempio di Giove Liceo, dove secondo la legge degli Arcadi era vietato entrare, pena la morte (*At pueri membra collecta et composita in unum dedit cuidam Aetolorum alendum. Qui adulescens factus in silvis cum venaretur, inscius vidit matrem in ursae speciem conversam; quam interficere cogitans persecutus est in Iovis Lycaei templum, quo ei qui accessisset, mors poena erat Arcadum lege*). Giove ebbe pietà, davanti alla loro morte inevitabile: li rapì e li trasferì tra le stelle (*Itaque cum utrumque necesse esset interfici, Iuppiter eorum misertus, ereptos inter sidera collocavit, ut ante diximus*). Infine, Igino spiega il nome Artofilace: perché di fatto lo si vede seguire l'Orsa e custodirla (*Hic autem e facto sequens Ursam perspicitur; et Arctum servans Arctophylax est appellatus*).

Nel II sec. d.C. abbiamo le tracce del mito in Pausania. Il periegeta, nella sua opera *Viaggio in Grecia*, parla in tre luoghi diversi della storia di Callisto. Nel primo libro, Pausania descrive due statue di due donne vicino dello scultore Dinomene: Io e Callisto

(1, 25, 1). Da questo breve passo, sappiamo delle informazioni fondamentali della versione pausaniana: figlia di Licaone, ha avuto l'amore di Zeus e fu trasformata in un'orsa per la gelosia di Era (γυναῖκας δὲ πλησίον Δεινομένης Ἴω τὴν Ἰνάχου καὶ Καλλιστὼ τὴν Λυκάονος πεποίηκεν, αἷς ἀμφοτέραις ἐστὶν ἐς ἅπαν ὅμοια διηγήματα ἔρωσ Διὸς καὶ Ἥρας ὀργὴ καὶ ἀλλαγὴ τῇ μὲν ἐς βοῦν, Καλλιστοῖ δὲ ἐς ἄρκτον)¹¹⁰. In 8, 3, 6-7, il periegeta racconta la vicenda secondo «quel che dicono i Greci»: Zeus si innamorò di Callisto, e congiunse a lei (Ἐπὶ δὲ τῷ γένει παντὶ τῷ ἄρσενι θυγάτηρ Λυκάονι ἐγένετο Καλλιστώ. ταύτη τῇ Καλλιστοῖ — λέγω δὲ τὰ λεγόμενα ὑπὸ Ἑλλήνων — συνεγένετο ἐρασθεὶς Ζεύς)¹¹¹. Era, scoperta la tresca, trasformò la fanciulla in un'orsa. Artemide, per fare un favore a Era, uccise l'orsa. Zeus ordinò a Ermes di salvare il figlio che Callisto portava in grembo e trasformò Callisto nella costellazione dell'Orsa Maggiore (Ἥρα δὲ ὡς ἐφώρασεν, ἐποίησεν ἄρκτον τὴν Καλλιστώ, Ἄρτεμις δὲ ἐς χάριν τῆς Ἥρας κατετόξευσεν αὐτήν. καὶ ὁ Ζεὺς Ἑρμῆν πέμπει σῶσαι τὸν παῖδά οἱ προστάξας, ὃν ἐν τῇ γαστρὶ εἶχεν ἡ Καλλιστώ. Καλλιστὼ δὲ αὐτὴν ἐποίησεν ἀστέρως καλουμένην ἄρκτον μεγάλην)¹¹². Inoltre, Pausania rimanda anche ai versi omerici come riferimento (*Od.* 5. 272-273: abbiamo citato sopra), ma dice che «la costellazione potrebbe aver quel nome semplicemente in omaggio a Callisto: gli Arcadi, infatti, ne mostrano la tomba» (ἥς καὶ Ὅμηρος ἐν Ὀδυσσεύως ἀνάπλωι παρὰ Καλυψοῦς μνήμην ἔσχε: Πηλιάδας τ' ἐσορῶντα καὶ ὀψὲ δύοντα Βοώτην / ἄρκτον θ', ἣν καὶ ἄμαξαν ἐπίκλησιν καλέουσιν.” ἔχοιεν δ' ἂν καὶ ἄλλως τὸ ὄνομα οἱ ἀστέρες ἐπὶ τιμῇ τῇ Καλλιστοῦς, ἐπεὶ τάφον γε αὐτῆς ἀποφαίνουσιν οἱ Ἀρκάδες)¹¹³.

¹¹⁰ «Li vicino Dinomene scolpì le statue di due donne: Io, figlia di Inaco, e Callisto, figlia di Licaone. Le loro storie sono del tutto simili: l'amore di Zeus, la gelosia di Era e la trasformazione dell'una in vacca, dell'altra in orsa»: trad. di Rizzo 1991.

¹¹¹ «Oltre a tutta la prole maschile, Licaone ebbe una figlia, Callisto, alla quale — e non faccio che riferire quel che dicono i Greci — si congiunse Zeus, che di lei si era innamorato»: trad. di Rizzo 2004.

¹¹² «Ma Era, scoperta la tresca, trasformò Callisto in un'orsa, e Artemide, per fare un favore a Era, la uccise a colpi di freccia. Zeus, allora, mandò da lei Ermes con l'ordine di salvare il figlio che Callisto portava in grembo. Quindi la trasformò in quella costellazione che si chiama Orsa Maggiore»: trad. di Rizzo 2004.

¹¹³ «della quale (*scil.* Orsa Maggiore) anche Omero nel racconto del viaggio di Ulisse dall'isola di Calipso (*Od.* 5-272-273): “Alle Pleiadi mirando e a Boote tardo a tramontare / e all'Orsa che chiamano anche col nome di Carro”. Ma la costellazione potrebbe anche avere quel nome semplicemente in

La storia di Callisto, come nota Rizzo¹¹⁴ nel suo commento al periegeta, non è accettata come vera da Pausania, dato che questi vide la tomba della fanciulla presso Tricoloni: cfr. 8, 35, 8 Τρικολώνων [...] τάφος ἐστὶ Καλλιστοῦς, [...]. ἐπὶ δὲ ἄκρῳ τῷ χώματι ἱερόν ἐστιν Ἀρτέμιδος ἐπὶ κλήσιν Καλλίστης· δοκεῖν δέ μοι καὶ Πάμφως μαθὼν τι παρὰ Ἀρκάδων πρῶτος Ἄρτεμιν ἐν τοῖς ἔπεσιν ὠνόμασε Καλλίστην)¹¹⁵. Troviamo qui la famosa questione della teoria animale-dea per l'identificazione Artemide-Callisto¹¹⁶. Probabilmente, la storia non è accettata neanche «dagli stessi Arcadi, dal momento che Pausania dice di riferire quel che raccontavano i Greci», e, fra le tante cose che narrarono i Greci a questo proposito, riferisce la versione più lineare e semplice, quella cioè «trattata da Callimaco» come abbiamo già visto. Su questa base, Pausania aggiunge due particolari non presenti nel resto della tradizione: in questa versione, il periegeta specifica che Artemide compì l'uccisione per «un favore a Era», e che fu Hermes, ma non Zeus stesso come nella versione di Apollodoro, a salvare il bambino.

Nella breve versione di Nonno di Panopoli, abbiamo solo le informazioni basilari della storia: il luogo è l'Arcadia; Arcade è frutto dell'unione di Callisto e di Zeus; Arcade è posto dal padre tra le stelle, con il nome di Boote. Il mancato cenno del catasterismo di Callisto è la particolarità di questo racconto (*D.* 13, 295-297: οἳ τ' ἔχον Ἀρκαδίην πόλιν Ἀρκάδος, ὃν ποτε μήτηρ / Καλλιστῶ Διὶ τίκτε, πατήρ δέ μιν εἰς πόλον ἄστρων / στηρίξας ἐκάλεσσε χαλαζήεντα Βοώτην)¹¹⁷.

Il mito di Callisto ha una grande varietà di particolari nelle diverse fonti, come abbiamo visto fino a ora: Callisto (detta anche Elice, *Hyg. Fab. e Astr., Ov. Met.*) è

omaggio a Callisto: gli Arcadi, infatti, ne mostrano la tomba»: trad. di Rizzo 2004.

¹¹⁴ Rizzo 2004, p. 439.

¹¹⁵ «Da Tricoloni, [...] troviamo la tomba di Callisto [...]. Sulla cima del tumulo c'è un santuario di Artemide dall'appellativo di Calliste. E anche Panfo, secondo me, ne seppe qualcosa dagli Arcadi, giacché fu il primo che nel poema attribuì ad Artemide il nome di Calliste»: trad. di Rizzo 2004.

¹¹⁶ Per la discussione dell'identificazione Artemide-Callisto, si veda Forbes Irving 1990, pp. 45-47 e Sale 1965, pp. 11-35.

¹¹⁷ «e quelli che hanno Arcadia, città di Arcade:/ questi lo generò un tempo Callisto a Zeus, e il padre lo pose in cielo/ fra le stelle e lo chiamò Boote tempestoso»: trad. di Gonnelli 2003.

figlia di Nitteo (Asio) o di Ceteo (Ferecide) o è una ninfa (Hes. *Catalogo delle donne*¹¹⁸, Apollodoro) cacciatrice e compagna di Artemide, e non la figlia di Licaone (Hes. *Astronomia*, Callimaco, Pausania, Ov. *Met. e Fast. e Hyg. Fab. e Astr.*)¹¹⁹; è trasformata

¹¹⁸ Per l'attribuzione dei frammenti alle opere di Esiodo, accetto la ricostruzione di Sale: si veda Sale 1962, pp. 122-141.

¹¹⁹ Per la discussione della natura di Callisto in Ovidio—umana o una ninfa—gli studiosi non hanno raggiunto un accordo:

Callisto-ninfa. Nel commento dei *Fasti* dell'edizione BUR, si trova nella traduzione della *Callisto* del v. 156 (libro 2) “la ninfa Callisto” e nel commento di nuovo “la ninfa cacciatrice Callisto” (Canali 1998 e Fucecchi in Canali 1998). Anche Barchiesi 2005 registra Callisto come “ninfa cacciatrice” (p. 269). Bernini, nella sua traduzione indica Callisto “era una ninfa” (Bernini 1988, p. 59). Melville traduce *uirgine Nonacrina* (v. 409) “a country nymph of Nonacris” (Melville-Kenney 1986, p. 36). Colpo chiama Callisto “la ninfa Callisto” (Colpo 2011). In tutti questi casi, gli autori non danno spiegazioni della loro identificazione di Callisto con una ninfa. Barchiesi, nel commento di Dafne, dice che Dafne, Siringa, Io, Callisto e altre fanno parte della categoria ninfe (p. 204). Nella ricostruzione del mito in Esiodo, Sale ipotizza che Ovidio nelle *Metamorfosi* abbia seguito la tradizione esiodea attestata nel *Catalogo delle donne* perché non indica Callisto come figlia di Licaone (Sale 1962, p. 141). Ma tale premessa è falsa, dato che il poeta dice esplicitamente che Callisto è figlia di Licaone al v. 495 quando descrive la paura di Callisto-orsa davanti ai lupi: «fu terrorizzata dai lupi, sebbene tra loro ci fosse suo padre» (*per timuitque lupos, quamuis pater esset in illis*); come sappiamo la vicenda di Licaone trasformato in lupo è raccontata nel primo libro del poema; inoltre al v. 496 presenta Arcade come nipote di Licaone (*Ecce Lycaoniae proles... Arcas*), nonostante questo rapporto genealogico crei una contraddizione all'interno del poema, poiché il diluvio che chiude il primo libro avrebbe dovuto annientare tutti gli uomini tranne Deucalione e Pirra (si veda Barchiesi 2005, p. 271). In più, lo stesso studioso, in un altro suo articolo più recente (Sale 1965, p. 11), cambia idea e descrive Callisto semplicemente come «an Arcadian princess and close companion of Artemis» (p. 11).

Callisto-figlia di Licaone, una fanciulla umana. Robinson, nel suo commento dei *Fasti* per il v. 156 *sacri...chori*, dice esplicitamente che Callisto non è una ninfa: «The companions of virgin goddesses (usually all nymphs: cf. e.g. *Od.* 6, 102-105 οἱ δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὖρεα ἰοχέαιρα...τῆ δέ θ' ἄμα νόμφαι), when not hunting, spend much of their time dancing, usually with some goddess taking the lead. Diana appears with an accompanying chorus at *Met.* 2. 441. Callisto, despite tacit encouragement from the text to the contrary, is not a nymph» (Robinson 2011, p. 168). E nel commento del v. 169 *diserat et nymphis. nymphae uelamina ponunt*, lo studioso spiega il motivo per cui Callisto non è una ninfa: la fanciulla è figlia di Licaone, un mortale, quindi non può essere una ninfa, nonostante sia molto simile alle ninfe sia nelle *Metamorfosi* sia nei *Fasti*, e rimanda alla figura Callisto-ninfa nella versione di Esiodo: «Callisto, as daughter of the mortal Lycaon, is not a nymph, although in her interests and presentation both here and in the *Metamorphoses*, she is indistinguishable from them (for Callisto as a nymph, cf. Hes. fr. 163 MW). Here for once there are signs of a distinction, though we could read the reference to the nymphs as meaning ‘to the (other) nymphs’» (p.173). Nello schema della tradizione di Henrichs, Callisto in Ovidio è una vergine cacciatrice di Diana (Henrichs 1988, p. 257). O'Bryhim chiama Callisto “beautiful woman” e “virgin huntress in Diana's troop” (O'Bryhim 1990). Forbes Irving, come O'Bryhim, dice che Callisto è figlia di Licaone e una vergine cacciatrice di Artemide (Forbes Irving 1990, p. 45 e p.

in orsa da Artemide (Hes. *Astronomia*, Hyg. *Astr.* 2. 2. 1) o da Zeus (Euripide, Apollodoro, Hyg. *Astr.* 2. 1. 4) non da Era (Callimaco fr. 632 Pf, Pausania, Ovidio, Hyg. *Fab.* e *Astr.* 2. 1. 3); Zeus prende le sembianze di Artemide (Anfide, Apollodoro e Ovidio) o di Apollo (Apollodoro). Callisto è uccisa da Artemide (Apollodoro, Hyg. *Astr.* 2.1.3 e 2.1.4, Pausania) o sta per essere uccisa dal suo stesso figlio (Hes. *Astronomia*, Ovidio) se Zeus non l’avesse trasformata nella costellazione che è chiamata l’Orsa (Hes. *Astronomia*, Anfide, Hyg. *Astr.* 2.1, Ov. *Fasti*) o l’Orsa Maggiore (Pausania) o Elice

202). Rizzo, nel suo commento del mito in Pausania, fa un certo reso conto delle varianti nella tradizione, nella quale la Callisto ovidiana è “figlia di Licaone” e la Callisto in Esiodo e in Apollodoro è “la ninfa cacciatrice” (Rizzo 2004, pp. 439-440). In più, secondo la voce di Callisto, in *The Oxford Classical Dictionary* (Hornblower-Spawforth 2012) si tratta di un’alternativa esclusiva: Callisto è la principessa della mitica Arcadia oppure una ninfa. La Callisto ovidiana è ovviamente figlia di Licaone (*Met.* 2, 495-496, 526; *Fasti*, 2, 173). Se seguiamo questa definizione, possiamo notare confusione e contraddizioni in vari studiosi: Otis raccontando la storia di Callisto, prima usa il termine «nymph» («the transformation of the nymph into an animal (a bear this time) and the final resolution of the nymph’s suffering with Juno’s reluctant consent», Otis 1966, pp. 116-118) e poi riporta il passo del lamento di Giunone, dove si trova «Lycaon (Callisto’s father)» (Otis 1966, p. 119). Identica situazione si trova anche in Bömer: lo studioso tedesco, nel suo commento, prima definisce Callisto la figlia di Licaone («Ovid hat die Geschichte der Lycaontochter Callisto noch ein zweites Mal behandelt: fast. II 153-192», Bömer 1969, p. 341), e nella stessa pagina, qualche riga dopo, nel raccontare la storia, dice che la “colpa” di Callisto è diventata evidente durante il bagno, la ninfa è cacciata dal gruppo della dea («in ihrem Kreise wird Callistos "Schuld" später beim Bade offenbar, die Nymphen werden aus dem Kreise der Göttin verstoßen»). Anche Franz presenta le due condizioni come alternative assolute: Callisto è «sive *nympha*, sive *regis filia*» (Franz 1890, p. 237); in più, nella sua ricostruzione del frammento esiodico riportato da Apollodoro (3, 8, 2), Esiodo non parla mai di una Callisto-ninfa (si veda nota 14). Inoltre, secondo il commento di Scarpi al passo di Apollodoro in questione (Scarpi 1996, p. 575), il termine *vύμφη* designerebbe la “donna pronta per le nozze” ma non una ninfa nel senso di una semi-divinità (si veda nota 33). Un altro aspetto importante è l’assenza del termine “ninfa” come riferimento a Callisto nei testi di Ovidio, sia nelle *Metamorfosi* che nei *Fasti*. Al contrario si possono confrontare i casi delle ninfe Dafne (*Met.* 1, 470 *hoc deus in nympha Peneide fixit*; 504-505 *nympha, precor, Penei, mane! ... nympha, mane!*), Siringa (*Met.* 1, 691 *nymphae Syringa uocabant*; 701 *nympham*; 706 *corpore pro nymphae*;) ed Eco (*Met.* 3, 357-358 *uocalis nympha ... resonabilis Echo*; 365 *dum fugerent nymphae*).

Se accettiamo che il possibile modello del racconto ovidiano sia Callimaco (si veda Barchiesi 2005, pp. 269-270 e Otis 1966, p. 360, Robinson 2011, pp. 161-162; cfr. anche nota 53) nel quale, come abbiamo già visto, Callisto non è ninfa; se accettiamo che la definizione dell’identità di Callisto è un’alternativa esclusiva — o figlia di Licaone o una ninfa — dato che Licaone, mortale, non può dare vita a una ninfa (cfr. la voce *nymphs* in Hornblower-Spawforth 2012); se accettiamo l’idea che Ovidio è coerente nella sua scrittura per quanto riguarda il riferimento e l’evocazione alle ninfe; se accettiamo tutte queste premesse, allora oserei dire che Callisto in Ovidio non è una ninfa, ma una fanciulla umana, figlia di Licaone, e principessa dell’Arcadia.

(Arato, *Hyg. Fab.* 177) o Settentrione (*Hyg. Fab.* 177, *Ov. Met.*); in certe versioni anche il figlio è trasformato in una costellazione, chiamata Artofilace, «guardia del orso» (*Hes. Astronomia*, Anfide, *Ov. Fasti* e *Hyg. Astr.* 2.4.1) o l'Orsa Minore o Boote (*Hes. Astronomia*, Nonno)¹²⁰.

Ovidio, nota Forbes Irving¹²¹, combina tra loro diversi elementi di varie versioni della storia. Il poeta segue Anfide nel dettaglio di Zeus che seduce Callisto in forma di Artemide. Callisto, poi, viene scoperta quando fa il bagno con la dea e le ninfe ed è scacciata da Artemide, come nel frammento esiodico trådito in Pseudo-Eratostene. Dopo aver usato il motivo callimacheo di una trasformazione compiuta da Era, Ovidio vira verso il finale “esiodico”, nel quale Arcade persegue sua madre e Giove onnipotente interviene all'ultimo momento e fa salire tutti e due tra le stelle. Considerato lo stretto legame tra il mito di Io e quello di Callisto, secondo Otis¹²², Ovidio sembra rendere la metamorfosi di Callisto una vendetta di Giunone, con un rimando alla tragedia precedente. Questo cambiamento è sicuramente dovuto solo a Ovidio (cfr. Heinze 1919): il poeta separa e isola i ruoli di Diana-Artemide ed Era-Giunone e colloca la metamorfosi dopo la nascita di Arcade, poiché è la nascita del figlio a irritare Giunone; una situazione familiare, peraltro, al lettore delle *Metamorfosi*: la gelosia amorosa e l'insoddisfazione della propria fecondità da parte di Giunone (cfr. anche il caso di Semele, *Met.* 3, 259-315). Nel racconto ovidiano, Diana-Artemide non ha ruoli nella metamorfosi né nell'uccisione di Callisto: Ovidio, infatti, sembra aver cambiato il finale

¹²⁰ Bisogna ovviamente tenere presente che, come segnala Henrichs, l'appello alle autorità precedenti da parte di fonti tardi possa essere ingannevole: le attribuzioni restano purtroppo incerte, in assenza di conferme indipendenti generalmente indisponibili. Ad esempio, non è sempre possibile decidere se le *auctoritates* venissero chiamate in causa genericamente come fonti dell'intera vicenda o solo di qualche dettaglio particolare. «Il mito di Callisto è un caso evidente di questo tipo», afferma Henrichs, dato che le sue fonti hanno un'ampia distribuzione cronologica e una grande varietà. Da qui le difficoltà incontrate dei “mitografi” moderni, i quali si sono concentrati sulla meccanica ricostruzione delle versioni perdute del mito di Callisto, quelle di “Esiodo” e di Callimaco in particolare, senza raggiungere un accordo (Henrichs 1988, pp. 242-277).

¹²¹ Forbes Irving 1990, p. 204.

¹²² Otis 1966, p. 357.

in modo che il figlio Arcade non venga minacciato da Artemide insieme alla madre (come in Pseudo-Esiodo) ma sia lui stesso ad aver il ruolo di uccidere Callisto (come in una delle varianti apollodoree).

Non possiamo essere sicuri dell'originalità assoluta di Ovidio in tutti i casi, ma la sua procedura generale è chiara: come notano Barchiesi, Otis e Robinson¹²³, Callimaco è probabilmente la sua fonte principale¹²⁴ anche se il poeta potrebbe aver preso alcuni dettagli da alcune versioni precedenti (ad es. Anfide). Ovidio, senza dubbio, 1) ha aggiunto tanti aspetti caratteristici alla sua propria narrazione, 2) ha sfruttato per il mito di Callisto alcuni motivi ricorrenti anche in altre vicende (come la gelosia di Giunone per i figli avuti da Giove con donne mortali), 3) ha inventato ed elaborato i rapporti e legami tra i personaggi, 4) ha modificato il tono e il contenuto psicologico delle sue fonti per adattare al suo stile "empatico"¹²⁵.

Callisto nelle *Metamorfosi*:

Giove controlla l'Arcadia dopo il disastro di Fetonte (2, 401-416):

*At pater omnipotens ingentia moenia caeli
circuit et ne quid labefactum uiribus ignis
corruat explorat; quae postquam firma suique
roboris esse uidet, terras hominumque labores
perspicit. Arcadiae tamen est impensor illi
cura suae; fontesque et nondum audentia labi
flumina restituit, dat terrae gramina, frondes
arboribus, laesasque iubet reuirescere siluas.*

¹²³ Si veda nota 51. Henrichs, invece, pensa a una fonte ellenistica diversa da Callimaco (Henrichs 1988, p. 263).

¹²⁴ Come già menzionata a nota 51, Barchiesi e Otis sostengono che Callimaco sia la fonte principale di Ovidio nel caso di Callisto.

¹²⁵ Si veda Otis 1966, p. 360.

*dum redit itque frequens, in uirgine Nonacrina
haesit et accepti caluere sub ossibus ignes.
non erat huius opus lanam mollire trahendo
nec positu uariare comas. ubi fibula uestem,
uitta coercuerat neglectos alba capillos,
et modo leue manu iaculum, modo sumpserat arcum,
miles erat Phoebes, nec Maenalon attigit ulla
gratior hac Triuia; sed nulla potentia longa est.*

“Ma il padre onnipotente ispeziona tutt’intorno le immense mura del cielo per controllare che nessun punto, danneggiato dal fuoco, rischi di crollare. Non appena li vede saldi al loro posto, si mette a esaminare la terra e i bisogni degli uomini. Per lui, più pressante è la sua Arcadia. Ridona vigore alle fonti e ai fiumi che non osano ancora scorrere, ridona l’erba alla terra e le fronde agli alberi e restituisce il verde ai boschi straziati. Nel suo frequente andirivieni, gli ferma lo sguardo una vergine Nonacrina e un fuoco gli brucia fin dentro le ossa. Lei non si preoccupava di cardare la lana per renderla morbida né si curava di cambiare foggia all’acconciatura dei capelli. Tratteneva la veste con una fibbia e cingeva la chioma scomposta con un nastro bianco e poi, con un dardo leggero in mano e un arco, faceva il soldato di Febe: più cara a Trivia nessuna mise mai piede sul Menalo; ma nessuna protezione può durare a lungo.”¹²⁶

Nell’apertura del mito, Ovidio chiarisce innanzitutto il luogo dove si svolge la vicenda: *Arcadiae tamen est impensior illi / cura suae*. Il legame tra Giove e «il suo posto preferito» è basato sulla tradizione callimachea secondo cui Zeus è nato in Arcadia, in terra parrasia (*Jov.* 10-11: ἐν δέ σε Παρρασίη Ῥεΐη τέκεν, ἧχι μάλιστα /

¹²⁶ Nel presente lavoro, le traduzioni del testo delle *Metamorfosi* sono il risultato di un confronto tra le traduzioni contenute nei vari volumi pubblicati nella collana Lorenzo Valla (L. Koch e G. Chiarini) e la traduzione di G. Faranda Villa per i tipi della BUR (1994).

ἔσκειν ὄρος θάμνοισι περισκεπές)¹²⁷. Questa versione della nascita di Giove è piuttosto rara e contraddice il racconto standard dell'infanzia di Giove a Creta (cui si allude in un altro passo delle *Metamorfosi*: 8,99 *Certe ego non patiar Iovis incunabula, Creten*).

Nel commento, Barchiesi nota che *impensior* è «molto più raro del comparativo avverbiale *impensius*: non sono attestati esempi prima di questo passo»¹²⁸. Lo studioso, inoltre, rileva che al grado positivo tale epiteto in poesia si trova «solo riferito a *libido*» (ad es. Lucrezio, 5, 964: *vel violenta viri vis atque impensa libido*): la qual cosa, credo, può far guardare all'uso di *impensior* come a un preludio della vicenda amorosa.

gramina, frondes / arboribus, laesasque iubet reuirescere siluas costruisce una serena scena bucolica, la quale, rispetto alla catastrofe dello stupro sessuale di Giove che vi avrà luogo, determina un contrasto, come nota Barchiesi, frequente nelle *Metamorfosi*. Ma la particolarità di questa scena si trova nel fatto che Giove non solo sceglie il luogo della violenza sessuale, come succede nel caso di Io, ma è lui stesso a rendere il paesaggio idilliaco e sereno.

L'inizio della vicenda è segnato da diversi contrasti. Nell'espressione *uirgine Nonacrina / haesit et accepti caluere sub ossibus ignes*, si nota subito un «crollo» della solennità divina: da azioni “serie” quali quelle espresse da *ingentia moenia caeli ... explorat* e *terras hominumque labores / perspicit*, il *pater omnipotens* cade improvvisamente in un capriccio carnale. Inoltre, la metafora del fuoco d'amore che brucia costruisce un bizzarro richiamo e un chiaro contrasto con il disastroso incendio causato da Fetonte, ridurre i danni del quale, come sappiamo, era la missione originale del dio. In più, un'allusione sessuale si riconosce anche nella locuzione *sub ossibus ignes*: si confrontino espressioni quali *ignis mollibus ardet in medullis* (Catullo, 45, 16), *magnum cui versat in ossibus ignem* (Verg. *Geor.* 3, 258), *ossibus implicet ignem* (Verg. *A.* 1, 660), e *in ossibus ignes* (Properzio, 3, 17, 9). Callisto non è nominata bensì allusa tramite l'aggettivo Nonacrina, “proveniente dalla località arcade di Nonakris”, già attestato in Callimaco (*SH* 250, 9-10; *Hec.* fr. 352 Pf = 140 Hollis). Un altro contrasto

¹²⁷ «In terra Parrasia ti generò Rea, dove più fitto / il monte era coperto di macchia»: trad. di D'Alessio 1996.

¹²⁸ Barchiesi 2005, p. 270.

notevole e addirittura provocatorio è l'uso di *miles* per Callisto, un personaggio femminile, dato che la fanciulla sta per diventare «una preda sessuale»¹²⁹.

La descrizione fisica della fanciulla e del suo stile (411-414) da una parte — *ubi fibula uestem, / uitta coercuerat neglectos alba capillos*, i capelli in disordine legati solo con un nastro — ci fa ricordare la figura di Dafne: *uitta coercebat positos sine lege capillos* (1, 477), da un'altra — *modo leue manu iaculum, modo sumpserat arcum*, con il dardo e l'arco in mano — vira verso una identificazione con Diana. Questa combinazione di stili in Callisto rimanda, in un certo senso, al suo tragico destino di essere contemporaneamente una preda sessuale da parte di un dio e un soldato di Diana, dea della castità. Inoltre, la *uitta*, per il lettore romano, è un evidente richiamo alla castità: come spiega Ovidio stesso nella *Ars amatoria* (1, 31: *Este procul, uittae tenues, insigne pudoris*) e in *Remedia amoris* (385-386: *Thais in arte mea est; lasciuiua libera nostra est; / Nil mihi cum uitta; Thais in arte mea est*), la benda per i capelli è il segno per distinguere la matrona da una donna di piacere, e questa distinzione è «un punto fondamentale delle leggi Giulie sulla moralità pubblica» (Servio, *ad Aen.*, 7, 403 «*crinale uittas*», *quae solae matronarum erant, nam meretricibus non badantur*). In quest'ambiente culturale, la scelta di *uitta* da parte del poeta ci dimostra, chiaramente, la sua volontà di esasperare la gravità dello stupro di Giove anche in chiave sociale¹³⁰.

L'innamoramento e lo stupro di Giove (417-440):

*ulterius medio spatium sol altus habebat
cum subit illa nemus, quod nulla ceciderat aetas;
exiit hic umero pharetram lentosque retendit
arcus, inque solo quod texerat herba iacebat
et pictam posita pharetram ceruice premebat.
Iuppiter ut uidit fessam et custode uacantem,*

¹²⁹ Si veda Barchiesi 2005, p. 271.

¹³⁰ Barchiesi 2005, p. 271.

*«hoc certe furtum coniunx mea nesciet» inquit,
 «aut si rescierit, sunt, o sunt iurgia tanti!»
 protinus induitur faciem cultumque Dianae
 atque ait: «o comitum, uirgo, pars una mearum,
 in quibus es uenata iugis?» de caespite uirgo
 se leuat et «salue numen, me indice» dixit,
 «audiat ipse licet, maius Ioue». Rridet et audit
 et sibi praeferrere se gaudet et oscula iungit
 nec moderata satis nec sic a uirgine danda.
 qua uenata foret silua narrare parantem
 impedit amplexu, nec se sine crimine prodit.
 illa quidem contra, quantum modo femina posset
 (adspiceres utinam, Saturnia: mitior esses),
 illa quidem pugnat; sed quem superare puella,
 quisue Iouem poterat? superum petit aethera uictor
 Iuppiter; huic odio nemus est et conscia silua,
 unde pedem referens paene est oblita pharetram
 tollere cum telis et quem suspenderat arcum.*

“Il sole, alto nel cielo, aveva già superato il suo culmine, quando lei si addentrò in un bosco intoccato nei secoli. Qui si tolse dalle spalle la faretra, allentò l’arco e si stese sul suolo erboso, appoggiando la nuca sulla faretra a colori. Quando Giove la vede, spossata e indifesa, si dice «Certo che mia moglie non verrà a sapere quest’avventura; se mai la saprà, ebbene, vale la pena di affrontare un litigio!». Subito assume l’aspetto e l’abito di Diana e in questo modo si rivolge alla fanciulla: «O tu che fai parte della schiera delle mie compagne, per quali gole hai cacciato?». La fanciulla si leva dal prato e risponde: «Salve, o dea, che nella mia considerazione superi Giove, e non importa che egli in persona mi senta!». Giove ascolta e sorride: si diverte a essere preferito a sé stesso e le bacia la bocca senza il ritegno dovuto a una vergine. Mentre lei si accinge a narrargli in che bosco ha cacciato, lui l’interrompe abbracciandola e si svela in pieno

stupro. La fanciulla, certo, resiste, quanto almeno può farlo una donna (o Saturnia, se potessi vederla, saresti più tenera!), lei, certo, combatte, ma quale ragazza può farcela contro Giove? Giove, il vincitore, ritorna alle sedi degli dèi, mentre lei prova odio per il bosco e la selva a lui complice, e scappa di là, dimenticandosi di raccogliere la faretra con le frecce e di riprendere l'arco appeso a un albero.”

In questo passo, troviamo una ripresa della «scenografia idillica» dell'episodio di Io: «*umbras / altorum nemorum*» (*et nemorum monstraverat umbras*), / «*dum calet et medio sol est altissimus orbe*» (1, 590-592). Si nota una diminuzione delle «strategie seduttive e persuasive» rispetto ai due episodi precedenti di violenza sessuale — tentato da Apollo a Dafne e riuscito da Giove a Io — probabilmente per evitare ripetizioni.

nemus, quod nulla ceciderat aetas: il bosco intoccato rispecchia la verginità di Callisto. Questo elemento crea un forte contrasto con il termine usuale per le trasgressioni, il ***furtum*** nominato cinque versi dopo: come nota Barchiesi, nel caso di Giove ***furtum*** è quasi un «tecnicismo», si potrebbe confrontarlo con *saepe etiam Iuno, maxima caelicolum, / coniugis in culpa flagrantem concoquit iram / noscens omnivoli plurima furta Iovis* (Catullo, 68, 138-140) e *canere antiqui dulcia furta Iovis* (Propertio, 2, 30, 28).

Nel dialogo con Giove, Callisto inizia con ***salve***: un saluto tipico in riferimento a figure divine: lo troviamo anche in Catullo (64, 22: *heroes, salvete, deum genus, o bona matrum / progenies, salvete iterum*), in Virgilio (*A.* 8, 301: ***Salve, vera Iovis proles***) e in Livio (1, 7, 10: «*Iove nate, Hercules, salve*»).

La vicinanza fra ***superare*** e ***superum*** crea un ambiguo e «lascivo gioco di parole» che può essere interpretato in questo modo: ***superare ... Iouem superum*** (superare Giove che sta sopra). Ma con un punto interrogativo dopo ***poterat***, come vediamo in Barchiesi, si lega ***superum*** ad ***aethera***. Non è da escludere che questo giocoso equivoco sia voluto nel descrivere la scena dell'amplesso.

Qui troviamo un commento del poeta — ***adspiceres utinam, Saturnia: mitior esses*** — che sottolinea, in modo esplicito, la mancanza di responsabilità soggettiva da parte di Callisto e anticipa il contrasto tra questa innocenza della fanciulla e l'odio e la

punizione da parte di Giunone.

Callisto scacciata da Diana per lo stupro (441-465):

*Ecce, suo comitata choro Dictynna per altum
Maenalon ingrediens et caede superba ferarum
aspicit hanc uisamque uocat; clamata refugit
et timuit primo ne Iuppiter esset in illa.
sed postquam pariter nymphas incedere uidit,
sensit abesse dolos numerumque accessit ad harum.
heu quam difficile est crimen non prodere uultu!
uix oculos attollit humo nec, ut ante solebat,
iuncta deae lateri nec toto est agmine prima,
sed silet et laesi dat signa rubore pudoris;
et, nisi quod uirgo est, poterat sentire Diana
mille notis culpam. (nymphae sensisse feruntur.)
orbe resurgebant lunaria cornua nono
cum dea uenatu et fraternis languida flammis
nacta nemus gelidum, de quo cum murmure labens
ibat et attritas uersabat riuus harenas.
ut loca laudauit, summas pede contigit undas;
his quoque laudatis «procul est» ait «arbiter omnis;
nuda superfusus tingamus corpora lymphis».
Parrhasis erubuit. cunctae uelamina ponunt,
una moras quaerit; dubitanti uestis adempta est,
qua posita nudo patuit cum corpore crimen.
attonitae manibusque uterum celare uolenti
«i procul hinc» dixit «nec sacros pollue fontes»
Cynthia deque suo iussit secedere coetu.*

“Ed ecco la dea di Ditte, accompagnata dalla schiera delle sue fedeli, arriva sulla cima del Menalo. È orgogliosa delle bestie abbattute. Vede la fanciulla e la chiama a sé; quella scappa al richiamo, temendo in un primo momento che, sotto, si nascondesse Giove; ma vedendo le ninfe al suo fianco, capisce che non c’è inganno e si mescola al gruppo. Come è difficile non svelare nel volto una colpa! Quasi non stacca lo sguardo da terra, né si accosta alla dea come prima, incedendo prima tra tutte; tace, invece, e rivela l’oltraggio subito al pudore. Se Diana non fosse stata vergine, avrebbe notato la sua colpa da mille indizi. Infatti, si narra che le ninfe lo notarono subito. Nove volte il disco lunare rinacque dalla falce, la dea, cacciando, affaticata dalla vampa dei raggi fraterni, si imbatté in un fresco bosco, dove scorreva un ruscello mormorante che portava con sé le sue morbide sabbie. Dato che le piacque il posto, immerse la punta del piede nell’acqua; poiché anche questa fu di suo gradimento, chiamò: «Non ci guarda nessuno, tuffiamoci dunque in quest’acqua!». La fanciulla Parrasia arrossì: tutte si tolgono le vesti e solo lei indugia. Ma la veste le viene strappata di dosso e insieme al corpo nudo compare anche la sua colpa. Attonita, cerca con le mani di nascondere il ventre; ma Cinzia grida «Vattene via, non contaminare questa sacra sorgente!» e la caccia dalla sua compagna.”

In questa parte della storia, Diana scopre il segreto di Callisto e la caccia dal suo gruppo. La scena del bagno rivelatore «ricorda una versione della storia di Dafne non utilizzata da Ovidio ma conservata in Partenio, *Erotikà Pathemata* 15»¹³¹. Il poeta combina elementi di diverse versioni e addirittura di diverse vicende per costruire una narrazione totalmente nuova. Il “taglia e cuci” che il poeta opera sui suoi modelli non lascia tracce: il poeta riesce a organizzare la materia del mito con attenzione alla continuità, scegliendo ogni dettaglio nell’ottica del suo tema¹³².

L’epiteto *Dictynna* di Diana etimologicamente è legato al δίκτυον (rete) e rimanda al «mito della cacciatrice perseguitata Briomartis»¹³³.

¹³¹ Barchiesi 2005, p. 272.

¹³² Si veda O’Byrhim 1990, p. 76.

¹³³ Barchiesi 2005, pp. 272-273.

rubore pudoris; / et, nisi quod uirgo est, poterat sentire Diana / mille notis culpam: il rossore «virginale» può essere considerato un «segno di *pudor*», che può scaturire da varie circostanze: la difesa del pudore, la vergogna per la sua violazione, l'imbarazzo di dover dimostrare la prova dello stupro e anche il disonore per aver mentito la propria identità non-vergine¹³⁴. L'informazione che le ninfe si sono già accorte dello stupro (*nymphae sensisse feruntur*) è stata variamente interpretata: ad esempio, per giustificare la consapevolezza attribuita da Ovidio alle ninfe, O'Bryhim¹³⁵ sostiene che esse non sono vergini, e per giustificare ulteriormente il motivo per cui le ninfe non-vergini non contaminino la fonte sacra (visto che non sono cacciate da Diana), sostiene che la vera contaminazione, il vero motivo per cui Diana caccia Callisto è la gravidanza a nove mesi; questa interpretazione sembra poco attendibile, dato che nei *Fasti* (come vedremo meglio avanti), il poeta, attraverso le parole con cui Diana espelle Callisto (173-174: «*Virgineos, periura Lycaoni, coetus/ Desere nec castas pollue [...] aquas!*»), attesta esplicitamente che le ninfe, insieme alla dea stessa, compongono «cori virginei», e che Callisto è scacciata perché non è più una vergine. Barchiesi si limita a dire che le ninfe capiscono perché sono «ben più smalziate di Diana»¹³⁶. Un altro tipo di interpretazione, sostenuta da Bömer, sembra conciliare le due versioni precedenti: nel suo commento¹³⁷, lo studioso tedesco spiega che laddove Diana è una vergine divina, e quindi l'azione di Callisto le è estranea, le ninfe, invece, in quanto oggetto di continue attenzioni da parte dei Satiri¹³⁸, non sono vergini, sebbene

¹³⁴ Cfr. Vocabolario *IL*, la voce di *pudor, pudoris*, p. 1039 e Barchiesi 2005, p. 272.

¹³⁵ O'Bryhim 1990, pp. 77-80.

¹³⁶ Barchiesi 2005, p. 273.

¹³⁷ «Ein typisches Ovidianum auf dem Gebiete der frivolen Erotisierung im Bereiche der Götterwelt (II 415): Einerseits ist Diana wesenhaft göttliche virgo; als solcher ist ihr die Tat der Callisto fremd; sie bemerkt sie deswegen nicht. Die Nymphen, andererseits, sind zwar in ihrer Gesamtheit auch Göttinnen, aber, ihrem Wesen nach und "constantly molested by Satyrs" (Fränkel 1945, p. 215, 42), nicht virgines wie Diana, natürlich mit Ausnahme derjenigen, die zum chorus der Diana gehören (denn wer von ihnen gegen das Gebot verstößt, wird ausgestoßen, wie Callisto) -- oder sollten es wenigstens sein. In Wirklichkeit sind sie es nicht, sagt Ovid: Denn sie haben ja, was nur eine erfahrene Frau, eine virgo aber nicht kann, sie haben die Veränderung bemerkt, die mit Callisto vor sich gegangen ist ("oder zumindest erzählt man sich davon")»: Bömer 1969, pp. 352-353.

¹³⁸ Si veda Fränkel 1945, p. 215, 42.

dovessero (almeno quelle del corno di Diana).

Il momento cruciale del racconto è il disvelamento della «riluttante nudità» di Callisto, che può essere confrontata con la nudità di Diana nel terzo libro (165-185): qui, con la dettagliata descrizione di ogni esitazione della fanciulla — *Parrhasis erubuit [...] una moras quaerit [...] nudo patuit cum corpore crimen* — il narratore usa un ritmo lento e che ben rende l'i dilazione tentata da Callisto.

tingamus è coerente con la conclusione «eziologica astrale» (530: *ne... tingatur*), infatti, come sappiamo, a Callisto sarà vietato di bagnarsi sia come fanciulla violentata nella fonte pura sia come costellazione nelle acque sacre del mare. L'epiteto *Parrhasis* riferito a Callisto, come *Nonacrina* (409), probabilmente ha un modello callimacheo (fr. inc. 802 Pf). E infine, «la rimozione forzata delle vesti»¹³⁹ — *dubitanti uestis adempta est, / qua posita nudo patuit cum corpore crimen* — sottolinea ancora una volta la passività, quindi in un certo senso anche l'innocenza, della figura di Callisto: essa, da sola sulla scena della storia, prima ha subito uno stupro, poi è costretta a esibirne gli effetti, in seguito è scacciata per un crimine compiuto da un altro.

La nascita del figlio di Callisto e l'ira di Giunone (466-475):

*Senserat hoc olim magni matrona Tonantis
distuleratque graues in idonea tempora poenas.
causa morae nulla est, et iam puer Arcas (id ipsum
indoluit Iuno) fuerat de paelice natus.
quo simul obuertit saeuam cum lumine mentem,
«scilicet hoc unum restabat, adultera» dixit,
«ut fecunda fores fieretque iniuria partu
nota Iouisque mei testatum dedecus esset.
haud impune feres; adimam tibi namque figuram
qua tibi quaque places nostro, importuna, marito».*

¹³⁹ Barchiesi 2007, p. 273.

“La consorte del grande Tonante era conscia di questa cosa da tempo, ma aveva rimandato la crudele punizione per il momento opportuno. Non c’è più motivo di remora: alla concubina è già nato il piccolo Arcade (è questo che fa male a Giunone). Bastò che la dea volgesse la rabbia dell’animo con lo sguardo, disse: «Non ci mancava che questo, adultera! Che tu fossi incinta e col tuo parto si rivelasse l’offesa a me e la vergogna di Giove, che è mio consorte! Non fuggirai alla mia vendetta: ti toglierò la bellezza che ti lusinga e grazie alla quale tu hai la sfrontatezza di piacere a mio marito»”.

Rispetto alla storia di Io, Giunone sembra qui aver cambiato la strategia¹⁴⁰: da *nec tempora distulit irae* (1, 724), ora con Callisto, la dea *senserat hoc olim [...]* *distuleratque graues in idonea tempora poenas*. E il momento opportuno per la vendetta è la nascita di Arcade — *causa morae nulla est, et iam puer Arcas* — troviamo anche un commento di Ovidio: *id ipsum indoluit Iuno*, che ci conferma il vero motivo della rabbia di Giunone: la concubina ha partorito un figlio. Questo particolare dettaglio anticipa il lamento di Giunone per il caso di Semele (3, 268-270: *concipit (id deerat!) manifesta que crimina pleno / fert utero et mater, quod uix mihi contigit, uno / de Iove uult fieri*)¹⁴¹ e rende coerente la figura di Giunone: una moglie gelosa e indignata.

Il collegamento con il caso di Semele non è ancora finito: il termine *matrona Tonantis*, che sviluppa «in senso solenne e romano» il tradizionale formulario «sposa e sorella di Zeus» (*Tonans* è «l’epiteto culturale»¹⁴² di *Iuppiter*, così come *matrona* lo è di *Iuno*), è confrontabile con *Iouisque / et soror et coniunx* nel lamento di Giunone per il tradimento di Giove con Semele (3, 265-266).

Inoltre, questo termine con l’uso di *paelex* tre versi dopo crea un contrasto tra la legittima *matrona* e la *paelex* che danneggia il matrimonio: tale contrasto esprime il risentimento polarizzato da parte di Giunone, che, oltre il ruolo di «dea crudele

¹⁴⁰ Cfr. Barchiesi 2005, p. 273.

¹⁴¹ Per la questione del mito di Semele, si veda il capitolo *Semele, Giove e la nascita di Bacco*.

¹⁴² Barchiesi 2005, p. 274.

dell'epos», assume, in modo interessante, anche la responsabilità di progettare i matrimoni. E la forte espressione **adultera**, assente «nell'epos preovidiano»¹⁴³, rafforza ancora l'effetto dell'uso di **paelex**.

La trasformazione in orsa (476-495):

*dixit et adversa prensis a fronte capillis
strauit humi pronam. tendebat brachia supplex:
brachia coeperunt nigris horrescere uillis
curuarique manus et aduncos crescere in unguis
officioque pedum fungi laudataque quondam
ora Ioui lato fieri deformia rictu.
neue preces animos et uerba precantia flectant,
posse loqui eripitur; uox iracunda minaxque
plenaque terroris rauco de gutture fertur.
mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursa,
adsiduoque suos gemitu testata dolores
qualescumque manus ad caelum et sidera tollit
ingratumque Iouem, nequeat cum dicere, sentit.
a quotiens, sola non ausa quiescere silua,
ante domum quondamque suis errauit in agris!
a quotiens per saxa canum latratibus acta est
uenatrixque metu uenantum territa fugit!
saepe feris latuit uisis, oblita quid esset,
ursaque conspectos in montibus horruit ursos
pertimuitque lupos, quamuis pater esset in illis.*

“Dicendo così, l'affrontò, tirandole i capelli sulla fronte e la costrinse a piegarsi

¹⁴³ Barchiesi 2005, p. 273.

verso terra. La vittima tendeva supplichevolmente le braccia: ma queste cominciarono a ricoprirsi di peli neri e irti, le mani si incurvano, fungendo da piedi forniti di unghioni adunche, e la bocca, un tempo ammirata da Giove, si deforma e si allarga in un largo muso. Per evitare che potesse commuovere l'animo con parole e preghiere, le viene tolta la parola; dalla gola arrochita usciva solo una voce minacciosa e piena di rabbia, che mette terrore. Ma la coscienza rimane la stessa, pur trasformata in un'orsa. Prova a manifestare la sua angoscia con i lamenti, protende le mani al cielo e alle stelle, pensa che Giove sia un ingrato anche se non lo può esprimere. Ah, quante volte non osa fermarsi nella selva deserta, vagando davanti alla casa che un tempo era sua, e per i campi! Ah, quante volte è inseguita dal latrato dei cani sulle rocce, la cacciatrice, per timore di caccia, scappa! Spesso alla vista di belve si nasconde, dimenticando del proprio aspetto; pur essendo un'orsa, trema se vede gli orsi sui monti. E prova terrore per i lupi, tra i quali c'è pure suo padre.”

La metamorfosi sembra un «racconto dell'orrore»: Ovidio segnala i singoli dettagli fisici e non rivela l'esito della trasformazione — la forma dell'*ursa* — fino all'ultimo momento (485). Il lettore è costretto, in un certo senso, a provare la sensazione di ogni passaggio della trasformazione. Ma la tragedia non finisce qui: a lei è rimasto l'intelletto umano. *mens antiqua ... mansit* esprime «un principio paradossale che governa molte altre metamorfosi del poema»¹⁴⁴, in particolare quelle di Licaone, Io e Atteone. La tradizione della permanenza della mente umana nella metamorfosi da uomo ad animale risale a Omero: nell'*Odissea*, i compagni di Ulisse sono mutati in porci da Circe e hanno «teste, voce, setole e corpo dei porci» (*Od.* 10, 239-240: οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνὴν τε τρίχας τε / καὶ δέμας), ma la mente è rimasta «salda come in passato» (240: αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος, ὡς τὸ πάρος περ) e perciò possono «piangere nel porcile» (241: ὧς οἱ μὲν κλαίοντες ἐέρχατο); e nell'*Iliade*, Niobe «mutata in pietra dagli dèi, cova la sua sofferenza» (*Il.* 24, 617: ἔνθα λίθος περ ἐοῦσα θεῶν ἐκ κήδεα πέσσει).

¹⁴⁴ Barchiesi 2005, p. 274.

Durante la metamorfosi, notiamo innanzitutto due ripetizioni: *bracchia... bracchia* e *preces... precantia*. La prima è «uno stilema patetico di tradizione neoterica», ma anche un modo per richiamare attenzione del lettore sul processo della metamorfosi; la seconda (nonostante il parallelo di 14, 365: *concipit illa preces et uerba precantia dicit*) è «sospetta». Alla luce dei versi successivi (483-488), si potrebbe forse giustificare la ripetizione appellandosi a una voluta sottolineatura de «il passaggio da voce umana a sonorità bestiale»: Callisto, pur non avendo più la possibilità di dire *uerba precantia*, non poteva comunque rinunciare a inarticolate *preces*.

Una volta compiuta l'animalizzazione, l'«apostrofe patetica» all'eroina può essere divisa in due parti: la prima *a quotiens, sola non ausa quiescere silua, / ante domum quondamque suis errauit in agris!* ricorda la storia di Io per i riferimenti alla durezza della vita animalesca e alla “nostalgia” quando si avvicina ai punti di riferimento della passata vita umana (1, 630-641: *frondibus arboreis et amara pascitur herba, / proque toro terrae non semper gramen habenti / incubat infelix limosaque flumina potat. [...]* *uenit et ad ripas ubi ludere saepe solebat, / Inachidas ripas, nouaque ut conspexit in unda / cornua pertimuit seque exsternata refugit*). La seconda parte dell'apostrofe — *a quotiens per saxa canum latratibus acta est / uenatrixque metu uenantum territa fugit!* — menziona il tema della cacciatrice che non osa cacciare, confrontabile con la storia di Atteone (3, 206-229: *Dum dubitat, uidere canes [...] ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus, / (heu!) famulos fugit ipse suos*). Questo elemento spiega anche la paura dell'orsa per il lupo-padre (*pertimuitque lupos, quamuis pater esset in illis*). La condizione di Callisto-orsa è interessante e anche «doppiamente spiazzante» per il lettore, dato che la fanciulla, divenuta un'orsa nonché figlia di un uomo divenuto lupo, ha una «naturale paura» dei lupi e rischierà di finire uccisa da suo figlio, durante una battuta di caccia¹⁴⁵. Inoltre, è interessante notare un contrasto tra Callisto-cacciatrice e Callisto-orsa: la prima, un essere umano, ha volontariamente scelto come stile di vita di stare nei boschi e lontana dalla vita umana, e la seconda, un'animale che appartiene alla vita selvaggia, invece *non ausa quiescere silua*.

¹⁴⁵ Si veda Barchiesi 2005, pp. 274-275.

La nuova forma animalesca di Callisto è, secondo Forbes Irving¹⁴⁶, “ispirata” dal suo carattere anti-erotico: gli orsi sono generalmente considerati animali sessualmente attivi, ma il punto sottolineato altrove da Ovidio è il loro aspetto sgradevole (cfr. *Fasti*, 2, 179-180: *utque ferae vidit turpes in paelice voltus, / “huius in amplexus Iuppiter” inquit ‘eat!’*). Si potrebbe notare qui una deliberata ironia sul nome di Callisto, «la bellissima», che, per la sua esperienza sessuale, è trasformata in un’orsa orribile e antierotica.

L’incontro tra l’orsa e il figlio dopo quindici anni, la trasformazione in stelle da parte di Giove (496-507):

*Ecce Lycaoniae proles ignara parentis,
Arcas adest, ter quinque fere natalibus actis;
dumque feras sequitur, dum saltus eligit aptos
nexilibusque plagis silvas Erymanthidas ambit,
incidit in matrem, quae restitit Arcade uiso
et cognoscenti similis fuit. ille refugit
immosque oculos in se sine fine tenentem
nescius extimuit propiusque accedere auenti
uulnifico fuerat fixurus pectora telo;
arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque
sustulit et uolucris raptos per inania uento
imposuit caelo uicinaque sidera fecit.*

“Ed ecco un giorno arriva Arcade, nipote di Licaone, che non sa nulla di sua madre e ha quasi quindici anni; mentre insegue le fiere, mentre sceglie i luoghi più adatti e colloca nei boschi Erimantidi reti intrecciate tutto intorno, si imbatté in sua madre, che

¹⁴⁶ Per la questione di Callisto-orsa, si veda Forbes Irving 1990, pp. 67-68 e pp. 73-74.

si fermò alla vista di Arcade come se lo conoscesse. Ma lui, del tutto ignaro, fuggì via per la paura di quegli occhi fissi su lui, incessanti e immobili e dato che la belva si stava per avvicinarli, si preparava a configgerle nel petto un dardo mortale. L'onnipotente non volle: evitò il delitto, sollevando contemporaneamente i due nel vuoto sul vento; li portò nel cielo, trasformandoli in due costellazioni vicine.”

L'atmosfera tragica del quasi-compiuto matricidio è sottolineata dall'atteggiamento della madre e dalla reazione del figlio: la madre *restitit Arcade uiso / et cognoscenti similis fuit*. L'espressione *cognoscenti similis* sottolinea l'essere umano «dentro» un'animale, è un richiamo del contrasto tra mente umana e corpo bestiale notato sopra. Ma il figlio, del tutto ignaro, *refugit/ immotosque oculos in se*. Non solo, il figlio, dato che non può riconoscere l'essere umano dentro la forma dell'orsa, percepisce gli *immos oculos* come la «naturale fissità dello sguardo di un predatore minaccioso» e *uulnifico fuerat fixurus pectora telo*. Bisogna notare due usi rari in questo passo: in poesia augustea, l'uso di *auéo* è attestato in Orazio, e in Ovidio solo qui e mai in elegia o in Virgilio; e *uulnifico*, prima di questo passo, è attestato solo in Virgilio (*Aen.* 8, 446: *uolnificusque chalybs uasta fornace liquescit*). Al culmine della tensione, interviene Giove prima della catastrofe — *arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque* — per impedire una lotta tragica tra madre e figlio: il padre degli dèi, nonostante non sani l'infelicità della vicenda, «allontana la trasgressione dalla scena umana, e finisce per farne uno spettacolo eterno fra le stelle»¹⁴⁷. Bisogna notare il carattere riassuntivo della descrizione dell'intervento di Giove: il doppio senso del verbo *sustulit* — sia “levò in alto”, “fece salire”, sia “annullò”, “tolse in mezzo”; la fretta, a sua volta, è sottolineata dall'accumulo polisindetico in *-que (pariterque ipsosque nefasque)*.

Il fatto che l'intervento divino non sani l'infelicità della vicenda si vede anche nell'uso ironico di *raptos...fecit*, che, inoltre, dato il suo contesto negativo, richiama sardonicamente il catasterismo tipico della poesia laudativa alessandrina, ad esempio

¹⁴⁷ Barchiesi 2005, p. 276.

[.]ασε? δὲ πνοιῆ μ?ε, δι' ἡέρα δ' ὕγρον ἐνείκας / Κύπρ]ιδος εἰς κόλπους ἔθηκε¹⁴⁸ in Callimaco (fr. 110, 55-56 Pf).

La richiesta a Teti e all'Oceano dall'infuriata Giunone (508–530):

*Intumuit Iuno postquam inter sidera paelex
fulsit, et ad canam descendit in aequora Tethyn
Oceanumque senem, quorum reuerentia mouit
saepe deos, causamque uiae scitantibus infit:
«quaeritis aetheriis quare regina deorum
sedibus hic adsim? pro me tenet altera caelum.
mentiar, obscurum nisi nox cum fecerit orbem,
nuper honoratas summo, mea uulnera, caelo
uideritis stellas illic, ubi circulus axem
ultimus extremum spatioque breuissimus ambit.
et uero, quisquam Iunonem laedere nolit
offensamque tremat, quae prosum sola nocendo?
o ego quantum egi! quam uasta potentia nostra est!
esse hominem uetui: facta est dea. sic ego poenas
sontibus impono, sic est mea magna potestas.
uindicet antiquam faciem uultusque ferinos
detrahat, Argolica quod in ante Phoronide fecit.
cur non et pulsa ducit Iunone meoque
conlocat in thalamo socerumque Lycaona sumit?
at uos si laesae tangit contemptus alumnae,
gurgite caeruleo septem prohibete Triones
sideraque in caelum stupri mercede recepta*

¹⁴⁸ «isque per aetherias me tollens auolat umbras/ et Veneris casto collocat in gremio»: trad. di Catullo, in Pfeiffer 1965.

pellite, ne puro tingatur in aequore paelex».

“Dopo aver visto l’amante di Giove rifulgere fra le stelle, Giunone si riempì d’ira e discese al mare per cercare la candida Teti e il vecchio Oceano, verso i quali gli dèi provano grande rispetto. Quando questi le chiesero il perché del suo viaggio, lei rispose: «Mi domandate perché, io, la regina degli dèi, attraversando gli spazi dell’etere, sia venuta qui? Un’altra è al mio posto a dominare in cielo. Che io sia smentita se non vedrete, quando la notte abbuierà l’universo, delle stelle a cui da poco, al mio disdoro, è stato attribuito l’onore del sommo cielo. Sono lì, dove l’ultimo cerchio abbraccia con un piccolissimo anello l’estremità dell’asse. D’ora in poi, chi mai esisterà a ferire Giunone, o avrà paura di offenderla, se io sono unica che, volendo punire qualcuno, gli faccio dei favori invece? Ah, che ho fatto! Come è terribile la mia potenza! Non voglio che resti umana: e diventa una dea. Così punisco i colpevoli, questo è il mio grande potere! Le rivendichi pure la sua antica bellezza, le tolga il suo pelo di belva, come già ha fatto con l’Argiva nipote di Foroneo! Perché ancora non ripudia Giunone e infila lei nel letto al posto mio, prendendosi per suocero Licaone? Ma voi almeno, se vi risentite per l’insulto a me, vostra figlia adottiva, allontanate l’onda azzurra dalle stelle dell’Orsa, scacciate quegli astri saliti in cielo come ricompensa di uno stupro, la concubina non deve bagnarsi nelle acque pure del mare».”

Alla fine della vicenda, Giunone perseguita Callisto anche fra le stelle. Il verbo iniziale *Intumuit* non è attestato prima di Ovidio come «indicazione psicologica», invece è «un termine medico». Da questo uso, si potrebbe concepire lo stato d’animo di Giunone descritto da Ovidio, e in un certo senso preavvisa l’aggressività dimostrata nella sua tirata. Questo stile alto e violento è «un tipo di stile definito *tumidum* nella retorica antica», per questo concetto si potrebbe confrontare un passo di Seneca in *Suasoriae* ([...] *Tumidum est: ὄρεος ὄρος ἀποσπᾶται.* [...] 1, [12]). Inoltre, anche *infit*, di uso arcaico e attestato solo qui in Ovidio, conferma questa tonalità del discorso. Tutto il passo *Intumuit Iuno postquam inter sidera paelex / fulsit, et ad canam descendit in aequora Tethyn / Oceanumque senem, quorum reuerentia mouit / saepe deos,*

causamque uiae scitantibus infit si adatta allo «scenario cosmico» di tonalità alta della situazione, ma allo stesso tempo, dimostra anche un contrasto tra la solennità e «le meschine ragioni dell'intervento divino».

Per realizzare la vendetta, Giunone chiede aiuto a Teti, sua nutrice, e Oceano: *ad canam descendit in aequora Tethyn*. Il legame tra Giunone e Teti è spiegato già da Omero: Ὠκεανόν τε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν, / οἳ μ' ἐν σφοῖσι δόμοισιν ἐὺ τρέφον ἠδ' ἀτίταλλον / δεξάμενοι Πείας (*Il.* 14, 201-203)¹⁴⁹. L'epiteto *canam* «oscilla» tra una descrizione visiva del mare, come sin da Ennio in *Annales* 505 (*Labitur uncta carina per aequora cana celocis*), e una venerabile evocazione della sua età dato che è nata prima di tutti gli dèi attuali, come vediamo, ad esempio, in Valerio Flacco (2, 36 *Tethys grandeaqua*).

regina deorum è coerente a formule solenni sia in greco (*hHom.* 12, 2: ἀθανάτων βασίλειαν; *Pi. Nem.* 1, 59: θεῶν βασιλέα), sia nella cultura romana, in cui *Iuno regina* è appellativo ufficiale della dea «come parte della triade capitolina e destinataria di templi e preghiere»: si vedano, ad esempio, *Cic. Dom.* 144 *Iuno Regina* (*Dom.* 144) e *Liv.* 3, 17, 3; 5, 21, 3 etc. (*Iuno regina*).

In questo discorso di Giunone, si possono trovare tante prove dell'implacabile odio ma anche della tristezza avvertiti dalla dea. Il pronome *altera* è «aggressivamente ambiguo», dato che *alter* in Ovidio può significare generalmente «un'altra», ma può anche significare «quell'altra», e questo è un uso idiomatico nel «linguaggio della gelosia e della rivalità amorosa»¹⁵⁰. Qui Giunone sfrutta questo senso equivoco per evitare il nome di Callisto. Questo modo di Giunone di tenere a distanza l'odiosa rivale è ripetuto subito dopo: *septem ... Triones*, la costellazione è formata da sette stelle, il cui nome latino *Triones* vuol dire «Buoia Aratori». Qui la dea si rifiuta di nominare sia Callisto che addirittura la versione del nome della costellazione da lei derivante (*Arctos, Ursa*).

In seguito, l'espressione *prosum sola nocendo* crea un'amara e densa ironia sulla

¹⁴⁹ «l'Oceano, principio dei numi, e la madre Teti, / che nelle case loro mi nutrirono e crebbero, / affidata da Rea»: trad. di Calzecchi Onesti 1990.

¹⁵⁰ Si veda Barchiesi 2005, p. 278.

base del «nesso tra *Iuno* e *iuuare*». Il tono di *sic ego poenas / sontibus impono* è «giuridico e formale», e, insieme all'espressione dura e prosaica *stupri mercede*, crea un aspro contrasto con l'«innocenza» — la mancanza di responsabilità soggettiva — di Callisto. L'uso di *pulsa*, con la variante *expulsa* è un vero e proprio tecnicismo nel senso di «divorziare» (ad esempio Cic. *Clu*, 14: *in eadem domo sibi ornari et sterni expulsa atque exturbata filia iubet*), ed è coerente alla tonalità giuridica e solenne del discorso; inoltre, ci da un'idea della preoccupazione nutrita dalla dea per la sua posizione matrimoniale, e aggiunge un ulteriore motivo per la sua rabbia e il suo odio.

Il culmine di questo odio è dimostrato da *stupri mercede recepta / pellite, ne puro tingatur in aequore paelex*: la definizione da parte di Giunone della vicenda come uno *stuprum* (termine che, dopo Nevio *Bellum Poenicum* fr. 46, 2, fr. 47, 2, Strzlecki, compare solo qui in tutto l'epos romano) rende chiara la brutalità dell'odio della dea per la storia amorosa tra suo marito e Callisto.

Il nome Elice di Callisto (8, 206-208):

[...] *Nec te spectare Booten
aut Helicen iubeo strictumque Orionis ensem:
me duce carpe viam.*

“«[...] Non incantarti a guardare Boote o Elice o la spada sguainata di Orione: tira diritto seguendo la mia guida»”.

Booten è l'Aratore, che vegliava su *Helice*, l'Orsa Maggiore, nel «suo ruolo acquistato di Ἀρκτοφύλαξ, “guardiano dell'Orsa”»¹⁵¹. La costellazione Artofilace è nota anche come Boote (corrispondente all'Orsa Minore), questi due nomi corrispondono ai due nomi della costellazione adiacente — l'Orsa Maggiore o Grande

¹⁵¹ Si veda Kenney 2011, p. 328

Carro¹⁵².

Callisto nei *Fasti*

In questo caso, può essere interessante confrontare il trattamento dello stesso mito da parte di Ovidio, perché i due racconti sono sviluppati in modo ben diverso. Attraverso l'analisi dei testi, vedremo meglio i complementi reciproci della storia tra le due versioni ovidiane. Secondo Robinson, il mito nei *Fasti* ha come modello Eratostene (e possibilmente Esiodo) e, rispetto alla narrazione nelle *Metamorfosi*, presenta un resoconto altamente condensato delle disgrazie di Callisto, e la narrazione nei *Fasti* è considerata una versione più inquietante e più patetica di conseguenza¹⁵³: Johnson la definisce «una versione più scioccante, più brutta» e offre solo «una serie di immagini spiacevoli»¹⁵⁴. È vero che siamo davanti a «una serie di immagini spiacevoli», nota Robinson, e le improvvise transizioni e i salti temporali creano un effetto sorprendente.

Il mito di Callisto è il primo dei quattro stupri nel secondo libro dei *Fasti*: dopo la sventura di Callisto, vediamo il tentativo Fauno su Omfale (303-358), lo stupro di Lara (583-616) e poi la tragedia di Lucrezia (721-852). Newlands considera queste storie collegate perché si tratta sempre di attacchi e punizioni ingiustificati¹⁵⁵. Il racconto di Callisto potrebbe essere considerato come un'anticipazione del tema del silenzio che governa tutto il libro (si veda 185) soprattutto il tema di «stupro e silenzio»¹⁵⁶.

Il giuramento di Callisto (2, 153-160):

*Tertia nox veniat: Custodem protinus Ursae
aspicies geminos exeruisse pedes,*

¹⁵² Si veda Kidd 1997, p. 27.

¹⁵³ Robinson 2011, p. 163.

¹⁵⁴ Johnson 1996, pp. 9-24.

¹⁵⁵ Si veda Newlands 1995.

¹⁵⁶ Robinson 2011, p. 163.

Inter hamadryadas iaculatricemque Dianam
Callisto sacri pars fuit una chori.
Illa deae tangens arcus: «quos tangimus arcus,
Este meae testes uirginitatis», ait.
Cynthia laudauit «promissa» que «foedera serua
Et comitum princeps tu mihi», dixit, «eris».

“Fra le Amadriadi e la cacciatrice Diana, Callisto faceva parte del sacro coro. Ella, toccando l’arco della dea, disse: «Arco che tocco, sii tu testimone della mia verginità». La dea di Cinto la elogiò, disse: «Serba fede alla promessa e tu sarai la prima del mio gruppo».”

L’espressione *custos Ursae* è traduzione letterale del greco Ἀρκτοφύλαξ. L’uso di *custos* qui crea un contrasto con la descrizione di Callisto a *Met.* 2 422, dove la giovane appare a Giove *fessam et custode uacantem*. La costellazione è identificata con Arcade, il figlio di Callisto, secondo la versione di Esiodo (fr. 163 MW), di Anfide (fr. 46) e di uno dei racconti di Igino (*Astr.* 2.4.1)¹⁵⁷. Altre fonti identificano la costellazione con Icaro, nel quale caso il mito del catasterismo collega la costellazione non con l’Orsa Maggiore ma con il Cane Minore (il cane di Icaro) e con Virgo (sua figlia Erigone): cfr. Hyg. *Astr.*, 2. 4. 2-6; Igino registra anche un’identificazione con Filomelo, che ha inventato l’aratro ed è diventato Boote (*Astr.* 2. 4. 7)¹⁵⁸.

La parola rara *iaculatrix* è solo attestata in Ovidio ed è sempre collegata a Diana (cfr. *Her.* 20, 229 *iaculatrix Phoebe*; *Met.* 5, 375 *iaculatricemque Dianam*): il termine risale all’epiteto *ιοχέαιρα* della dea in Omero (*Il.* 5, 53, 447 Ἄρτεμις *ιοχέαιρα*).

Il dettaglio più considerevole della variante del racconto di Callisto narrata nei *Fasti* rispetto alle *Metamorfosi* è il giuramento da parte della giovane di conservare la

¹⁵⁷ Secondo, come abbiamo già visto sopra nella tradizione, Igino distingue l’Orsa Minore dalla costellazione Artofilace, «guardia dell’orsa», e secondo l’astronomico, Artofilace è collegata alla storia di Arcade.

¹⁵⁸ Cfr. Robinson 2011, p. 165.

verginità. Secondo Robinson, il giuramento di Callisto a Diana di rimanere vergine richiama la richiesta dalla dea a Zeus di rimanere vergine in *Call. Dian.* 3, 6: ‘δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν¹⁵⁹: si potrebbe notare una brusca ironia per il fatto che, mentre garantisce la eterna virginità a Diana, Zeus è responsabile per la perdita di quella di Callisto. Questo giuramento serve a concentrarsi sul rapporto tra Diana e Callisto, il giuramento è rimesso in ballo quando la fanciulla è scacciata dal coro¹⁶⁰. Inoltre, è interessante notare che il dettaglio di *tangens arcus* nel giuramento ci fa ricordare che, nelle *Metamorfosi*, dopo essere stuprata, Callisto, impaurita e vergognata, ha quasi perso il suo arco mentre scappava. In più, la promessa di serbare verginità, sottintesa nel racconto delle *Metamorfosi*, è qui esplicitamente espressa. Inoltre, le parole di Diana *promissa ...foedera serua/ Et comitum princeps tu mihi...eris* ci ricordano la descrizione *nec Maenalon attigit ulla/ gratior hac Triuiiae* (*Met.* 2, 415-416) e danno, in un certo senso, ulteriore spiegazione al motivo per cui esiste questo legame affettuoso tra la dea e la fanciulla e di conseguenza il motivo per cui, la perdita della castità, rappresenta per Diana un imperdonabile tradimento. Si nota una somiglianza tra le parole pronunciate qui da Diana che prospetta a Callisto la ricompensa per il mantenimento della virginità *comitum princeps tu mihi...eris* e le parole rivolte alla fanciulla da Giove (nelle sembianze di Diana) proprio allorquando in *Met.* 2, 246 sta per privarla della castità (*Met.* 2, 426: *o comitum, uirgo, pars una mearum*).

Lo stupro di Giove e l’espulsione da parte di Diana (161-174):

Foedera seruasset si non formosa fuisset.

Cauit mortales, de Ioue crimen habet.

Mille feras Phoebe siluis uenata redibat

Aut plus aut medium sole tenente diem.

¹⁵⁹ «Dammi di conservare, babbo, verginità eterna»: trad. di D’Alessio 1996.

¹⁶⁰ Si veda Robinson 2011, p. 169.

*Vt tetigit lucum (densa niger ilice lucus,
 In medio gelidae fons erat altus aquae):
 «Hic», ait, «in silua, uirgo Tegeaea, lavemur!»
 Erubuit falso uirginis illa sono.
 Dixerat et nymphis. Nymphae uelamina ponunt,
 Hanc pudet et tardae dat mala signa morae.
 Exuerat tunicas, uteri manifesta tumore
 Proditur indicio ponderis ipsa suo.
 Cui dea: «Virgineos, periura Lycaoni, coetus
 Desere nec castas pollue», dixit, «aquas!»*

“La fanciulla, alla promessa, avrebbe serbato fede, se non fosse stata bella. Era cauta con i mortali ma accolse la colpa da Giove. Dopo aver cacciato mille fiere, la dea tornava dalla foresta, il sole era a metà del giorno o poco oltre. Come toccò il bosco (oscuro bosco di foschi lecci, e in mezzo si trovava una profonda fonte dall’acque fresche), disse: «In questa selva, o vergine Tegea, ci bagneremo!». La fanciulla arrossì per il falso nome di vergine. L’invito era anche per le ninfe, e le ninfe si tolgono le vesti. La fanciulla si vergogna, e dà un cattivo segno nel suo lento attardarsi. Si spoglia delle tuniche, ma tutto è rivelato dal ventre rigonfio, indizio del peso nel suo grembo. La dea le disse: «Lascia i cori virginei, spergiura figlia di Licaone, non contaminare le caste acque!»”.

La descrizione fisica della fanciulla qui è riassunta in una parola *formosa*, e sappiamo che la bellezza è il motivo per cui Giove la stupra. Per evitare la ripetizione del resoconto dell’amplesso già descritto nelle *Metamorfosi*, Ovidio in questo caso si limita ad accennare solo alla conclusione: è stato Giove e non un uomo mortale a privare la fanciulla della castità. Bisogna notare il termine che il poeta ha usato qui: *de Ioue crimen habet*; la parola *crimen* è usata anche al v. 462 delle *Metamorfosi* (*qua posita nudo patuit cum corpore crimen*), dove, però, il giudizio negativo del poeta su Giove è amplificato dalla descrizione dettagliata della resistenza di Callisto, dei suoi sentimenti

di paura e di vergogna che suscitano la compassione del lettore; Ovidio, come si è detto, inserisce anche un suo commento (*adspiceres utinam, Saturnia: mitior esses* al v. 435), per dimostrare la totale mancanza di responsabilità soggettiva di Callisto. Invece, nel racconto dei *Fasti*, in una narrazione così riassuntiva, la sottolineatura dello “accoglimento” della «colpa» da parte della fanciulla rappresenta una novità rispetto all’atmosfera dell’altro poema.

Un altro termine ricorrente in entrambe le versioni è *silua*: nei *Fasti*, però, è collegato solo a Diana e alle sue parole: *Phoebe siluis uenata redibat... «in silua... lavemur!»*, invece nelle *Metamorfosi*, è la fanciulla a stare nel bosco intoccato (*nemus, quod nulla ceciderat aetas*), e come abbiamo già visto sopra, il bosco intoccato riflette la condizione inviolata della vergine Callisto. Questo cambiamento potrebbe essere considerato una spia del passaggio da una Callisto incolpevole nelle *Metamorfosi* a una Callisto colpevole nei *Fasti*, come già dimostrato parzialmente dalle diverse sfumature dell’uso di *crimen* nei due poemi. Questo cambiamento si nota anche nella scena della nudità della fanciulla: ci ricordiamo bene che, nelle *Metamorfosi*, la veste è stata strappata a Callisto dalle ninfe, in questo senso, lei è costretta a mostrare il suo corpo nudo (*dubitanti uestis adempta est, / qua posita nudo patuit cum corpore crimen*); invece nei *Fasti*, è stata lei stessa a spogliarsi (*Exuerat tunicas*), anche se non bisogna negare la pressione derivatale dal fatto che le ninfe si erano già spogliate.

Dixerat et nymphis. Nymphae uelamina ponunt: la questione di Callisto come figlia di Licaone, e dunque non come una ninfa, si veda meglio alla nota 92.

erubuit...illa: nelle *Metamorfosi*, Ovidio offre una vivace impressione delle emozioni di Callisto, invece qui nei *Fasti*, abbiamo poca informazione di questo tipo: qui è uno dei pochi momenti in cui possiamo sentire qualcosa che riguarda lo stato d’animo della fanciulla attraverso i sintomi fisici.

Nelle parole di Diana offesa quando scaccia via Callisto, si nota qualche informazione in più rispetto alla versione nelle *Metamorfosi*: la dea rinfaccia alla fanciulla la sua condizione di *periura*, «spergiura», richiamando la promessa e il giuramento fatte da Callisto all’inizio. In più, Diana ordina a Callisto di *Virgineos... coetus/ Desere*. Nemmeno questa dura ingiunzione si trova nella versione delle

Metamorfosi: l'allusione alla verginità del coro, insieme all'uso della *iunctura castas aquas* (nelle *Met.* si parla di *sacros fontis*), sottolinea ancora una volta il peso della *crimen* di Callisto per aver infranto in questa versione la promessa sulla sua castità.

La nascita del figlio e la punizione di Giunone — trasformazione in orsa e la salvezza di Giove — trasformazione in costellazione (175-192):

Luna nouum decies implerat cornibus orbem:
Quae fuerat uirgo credita, mater erat.
Laesa furit Iuno, formam mutatque puellae.
Quid facis? Inuito est pectore passa Iouem.
Vtque ferae uidit turpes in paelice uoltus,
«Huius in amplexus, Iuppiter», inquit, «eas!»
Vrsa per incultos errabat squalida montes
Quae fuerat summo nuper amata Ioui.
Iam tria lustra puer furto conceptus agebat,
Cum mater nato est obuia facta suo.
Illa quidem, tamquam cognosceret, adstitit amens
Et gemit: gemitus uerba parentis erant,
Hanc puer ignarus iaculo fixisset acuto,
Ni foret in superas raptus uterque domos.
Signa propinqua micant. Prior est quam dicimus Arcton,
Arctophylax formam terga sequentis habet.
Saeuit adhuc canamque rogat Saturnia Tethyn
Maenaliam tactis ne lauuet Arcton aquis.

“La luna aveva formato dieci volte con le corna il suo disco, e quella che era stata ritenuta vergine, diventò madre. Giunone si era offesa, le mutò l'aspetto di fanciulla. Che cosa fai? Ella ha patito Giove contro la sua volontà. E come nell'adultera vide la bruttezza di belva, disse: «Giove, vai a cercare questa in amplessi!». L'orsa orrida, che

poco prima era amata dal sommo Giove, errava per selvagge montagne. Ormai il figlio concepito di nascosto contava tre lustri, quando la madre lo incontra. Ella, fuori di sé, si fermò e gemette come se lo conoscesse: i suoi gemiti erano parole da madre. Il figlio, del tutto ignaro, l'avrebbe colpita con aguzzo dardo, se non fossero stati rapiti entrambi nelle dimore celesti. Le due stelle risplendono vicine, chiamiamo la prima Orsa, la seconda Artofilace che ha l'aspetto di chi segue a tergo. La Saturnia incrudelisce ancora e chiede alla candida Teti di impedire all'Orsa menalia di toccare le sue acque e di bagnarsi."

In questo passo, si tratta soltanto di riassumere le informazioni che vediamo già nelle *Metamorfosi*: l'errare nei boschi dell'orsa, l'incontro tra madre e figlio, la trasformazione in stelle di tutti e due e il divieto di bagnarsi nel mare richiesto da Giunone.

Quid facis? Inuito est pectore passa Iouem ricorda il commento del narratore in *Met. 2, 435 adspiceres utinam, Saturnia: mitior esses.*

adstitit amens... et genuit: Callisto, come figura che soffre in silenzio, anticipa le storie di Lara e quella di Lucrezia narrate da Ovidio in questo libro; anche se sul silenzio di Callisto Ovidio insiste di più in *Met. 2, 482 neue preces animos et uerba precantia flectant, / posse loqui eripitur.*

Dato che nei *Fasti*, Ovidio non specifica l'agente del catasterismo (anche se sappiamo dal racconto nelle *Metamorfosi* che è stato Giove), la parola ***raptus*** è significativa in tale contesto (cfr. Verg. *A. 1, 28: rapti Ganymedis honores*). Tradizionalmente, nota Robinson, le azioni di Giove sono rappresentate come un salvataggio e un rendere onore a Callisto¹⁶¹. Vi sono studiosi che sostengono la possibilità che sia più una punizione che una ricompensa¹⁶². Ma nelle *Metamorfosi* (2, 508-517) vediamo esplicitamente che Giunone vede il catasterismo di Callisto come

¹⁶¹ Robinson 2011, p. 177.

¹⁶² Newlands 1995, p. 157; Johnson 1996, p. 189. E inoltre, Johnson suggerisce che possiamo considerare Giunone responsabile per la loro trasformazione alle stelle, «freezing Callisto and Arcas in this terrible moment of fear and pain for all eternity» (p. 189).

una ricompensa.

ne lauēt Arcton: Callisto è esclusa da Giunone dalle acque del mare, così come è stata esclusa dalle acque del bagno di Diana. Come nota Robinson, il linguaggio di questo passo (*rogat Saturnia ... ne lauēt*) è considerevolmente più mite rispetto alla declamazione di Giunone a Teti in *Met.* 2, 508-530, dove, anche dopo quindici anni passati, la sua furia è ancora amara. O'Bryhim suggerisce che, come risultato di questa esclusione dall'acqua, Callisto rimanga contaminata in eterno e questa è la vera punizione inflitta da Giunone¹⁶³.

Callisto nella *Commedia* dantesca

Nella *Commedia*, Dante riprende due volte il mito di Callisto: la prima nell'ultima cornice dei lussuriosi nel canto XXV del *Purgatorio* e la seconda quando il pellegrino si meraviglia per la grandiosa dimensione dell'eterno nel canto XXXI del *Paradiso*.

Il canto XXV del *Purgatorio* è «uno dei più ardui canti della *Commedia*»¹⁶⁴, dato che si tratta di spiegare la generazione dell'anima e la sua condizione dopo la morte. Infatti, «quasi a preludio della arduità concettuale del canto», le rime e il lessico iniziali mirano a suggerire un tono «aspro»: dalle rime *storpio-Scorpio*, *merigge-s'affigge-trafigge* all'affollarsi in questi pochi versi di forme che «non ricorrono altrove nella *Commedia*»¹⁶⁵. Il canto può essere diviso in tre parti: salita alla VII cornice, quesito di Dante e spiegazione di Virgilio; lezione di Stazio sull'anima umana e sulla formazione dei corpi aerei; l'ultima cornice dei lussuriosi e gli esempi di castità.

Il problema dell'origine e della natura dell'anima umana, secondo Nardi¹⁶⁶, è «uno degli argomenti filosofici sui quali la mente di Dante si è più volte soffermata a meditare, e intorno ai quali ci ha fatto noto il frutto delle sue meditazioni». La dimostrazione qui esposta da Dante sulla generazione del corpo umano e dell'infusione dell'anima, come

¹⁶³ O'Bryhim 1990, p. 80.

¹⁶⁴ Padoan 1981.

¹⁶⁵ Padoan 1981, p. 578.

¹⁶⁶ Nardi 1958.

nota Padoan¹⁶⁷, ad ogni modo, «non assume aspetti originali», bensì perlopiù ricalca teorie elaborate da alcuni maestri della Scolastica.

Dante, Virgilio e Stazio stanno salendo dalla sesta cornice del purgatorio, dove i golosi espiano la loro colpa, scarnificati dalla fame e dalle sete. Se già precedentemente Dante aveva espresso meraviglia che *l'odor d'un pomo / sì governasse, generando brama* (Pg 23, 34-35), ora il dubbio viene approfondito ed espresso più compiutamente: le anime non hanno bisogno di cibo, quindi come è possibile che questi golosi appaiono macerati e dimagriti per la fame? Di tale perplessità Virgilio non offre propriamente la soluzione e cede la parola a Stazio per una spiegazione più compiuta.

Stazio espone in questo canto la stessa dottrina sulla generazione dell'anima già esposta nel *Convivio* (4, 21), ma lo fa con «più ordine, con maggior precisione, vivacità e determinatezza espressiva, sì che il concetto elaborato filosoficamente si traduce in immagine poetica»¹⁶⁸; Stazio chiarisce l'opera della *virtù informativa* che avvia la fecondazione e guida lo sviluppo embrionale alla unione con l'intelletto possibile: «quando l'umano seme cade nel suo recettaculo [...] esso porta seco la virtù de l'anima generativa e la virtù del cielo e la virtù degli elementi legati, cioè la complessione; e matura e dispone la materia a la virtù formativa, la quale diede l'anima del generante; e la virtù formativa prepara li organi a la virtù celestiale, che produce de la potenza del seme l'anima in vita. La quale, incontanente prodotta, riceve da la virtù del motore del cielo lo intelletto possibile; lo quale potenzialmente in sé adduce tutte le forme universali, secondo che sono nel suo produttore, e tanto meno quanto più dilungato da la prima intelligenza è».

Il sangue, sotto la guida della *virtù informativa* derivata dal cuore, viene trasportato alle membra attraverso le vene. Una parte di questo sangue rimane intatta nel cuore, come superfluo, e da esso si genera lo sperma. Ma questo non è ancora sperma atto alla generazione, e «ha bisogno di una nuova digestione per diventarlo»¹⁶⁹: il sangue, il superfluo, durante la cosiddetta *digestio spermatica* avvenuta nei vasi

¹⁶⁷ Padoan 1981, pp. 577-578.

¹⁶⁸ Nardi 1958, p. 508.

¹⁶⁹ Nardi 1979, p. 48.

seminali, perde il colore rosso e diventa bianco e disposto alla generazione di un nuovo organismo. Il seme maschile funge da “principio attivo”, cioè coagula il sangue fornito dalla madre, “principio passivo”, e lo avvia. La *virtù informativa*, derivata dall’anima del generante e da cui è attraverso la virtù celestiale è laddove l’anima delle piante ha compiuto tutto il suo sviluppo e non è capace di ulteriore perfezione, la virtù attiva del seme umano, invece, dopo essere divenuta anima vegetativa, è in grado di diventare anima sensitiva, dato che all’anima del generante, che «tende a trasfondere nel generato la propria forma», è derivata questa virtù attiva. Perciò l’anima vegetativa, nell’animale e nell’uomo, non si limita ad attuare nell’embrione le funzioni puramente vegetative, ma si sviluppano verso l’anima sensitiva. Fin qui la dottrina di Dante non si discosta da quella corrente ai suoi tempi, ma poi, per quanto riguarda l’intervento divino e la compiutezza dell’anima umana, attinge, invece, ad Alberto Magno. Bisogna innanzitutto distinguere la dottrina dantesca da quella di S. Tommaso e da quella di Averroè: per l’Aquinata, la *virtù informativa* è cosa diversa dall’anima che informa l’embrione e, compiuta la sua funzione, si dissolve, come nei diversi stati dello sviluppo: l’anima vegetativa tratta dalla potenza della materia nell’embrione non diventa mai sensitiva, ma a un certo punto dello sviluppo embrionale, si dissolve nello stesso momento in cui dalla potenza della materia è tratta l’anima sensitiva che le succede, e finalmente quando l’organismo embrionale sta per giungere al termine dello sviluppo, Dio interviene e crea l’anima razionale e l’anima sensitiva si dissolve come quella vegetativa; per il commentatore arabo, l’intelletto è separato dall’anima ed è unico per tutta la specie umana. Nessun altro, come nota Nardi¹⁷⁰, «nel medioevo sostenne che l’intelletto possibile è disgiunto dall’anima», se non Averroè e i suoi seguaci. Ed «è precisamente nelle polemiche pro e contro la tesi d’Averroè, che si formò quella dottrina semiavverroistica»¹⁷¹, iniziata da Alberto e accolta da Dante in questo canto della *Commedia* e nel *Convivio*. Nel tentativo di non sfuggire il nucleo di verità che la tesi di Averroè contiene e di conciliarla con la tesi comune, al posto dell’intelletto separato,

¹⁷⁰ Nardi 1958, p. 512.

¹⁷¹ Nardi 1958, pp. 512-513.

Dante «sostituisce la luce divina che, raggiando sull'anima sensitiva, la eleva al grado di anima razionale»¹⁷². Per Dante, l'anima umana con le tre potenze fondamentali, l'anima vegetativa, sensitiva e razionale, è una sola sostanza semplice; l'anima sensitiva e lo *spirito nuovo*, cioè l'intelletto razionale infuso da Dio, sono unite in una sola sostanza, cioè la forma del corpo vivente. L'anima umana è una cooperazione tra agenti naturali e azione creatrice di Dio, proprio per questa unità, dopo la morte, la virtù informativa che aveva organizzato il corpo terreno nel seme materno, si irradia nell'aere vicino, si “riorganizza” in un corpo leggero e riacquista lo *status* di anima vegetativa e sensitiva con tutti i cinque sensi¹⁷³. Con questa conclusione, la dottrina dantesca, attraverso la lezione di Stazio, risponde alla domanda del pellegrino «come l'anima, separata dal corpo terreno, possa nell'oltretomba soffrire le passioni proprie dell'organismo mortale»¹⁷⁴.

Dopo la lezione di Stazio, sono saliti all'ultima *tortura*:

*E già venuto all'ultima tortura
s'era per noi, e vòlto ala man destra,
ed eravamo attenti ad altra cura:
quivi la ripa fiamma in fuor balestra,
e la cornice spira fiato in suso
che la riflette e via da lei sequestra;
ond'ir ne convenìa dal lato schiuso,
ad uno ad uno, e io temea il foco
quinci, e quindi temea cader giuso.
Lo duca mio dicea: «Per questo loco
si vuol tenere agli occhi stretto il freno,
però ch'errar potrebbesi per poco». (Pg 25, 109-120)*

¹⁷² Nardi 1979, p. 65.

¹⁷³ Nardi 1979, p. 58.

¹⁷⁴ Nardi 1979, p. 46.

L'ingresso sembra pericoloso, dato che «in quel girone, la parete sprigiona una fiamma, e il bordo proietta verso l'alto una corrente d'aria che la respinge e allontana da sé»¹⁷⁵, lasciando solo una stretta striscia di pavimento non occupata dal fuoco. Quindi i tre poeti devono procedere uno alla volta lungo il ciglio, e Dante a sinistra teme il fuoco e a destra teme di cadere nell'abisso: qui *si vuol tenere agli occhi stretto il freno, / però ch'errar potrebbesi per poco*. La necessità di guardare attentamente dove si mettono i piedi deriva dal fatto che è facilissimo bruciarsi o cadere. È del tutto evidente, come nota Inglese, «il soprasenso “morale” dell'ammonimento: la lussuria nasce da uso sregolato della vista»¹⁷⁶. E vi è un ulteriore soprasenso, notato da Padoan: «è facile errare qui, come è facile indulgere alla passione d'amore»¹⁷⁷.

*«Summae Deus clementie...» nel seno
al grande ardore allora udì cantando,
che di volger mi fé caler non meno,
e vidi spirti per la fiamma andando:
per ch'io guardav'a loro e a' mie' passi,
compartendo la vista a quando a quando.
Appresso il fine ch'a quell'inno fassi,
gridavano alto: «Virum non cognosco!»;
indi ricominciavan l'inno bassi.
Finitolo, anco gridavano: «Al bosco
si tenne Diana, ed **Elice** caccionne
che di Venere avea sentito il tòsco!».
Indi al cantar tornavano; indi donne
gridàvaro e mariti che fuor' casti
come virtute e matrimonio imponne.*

¹⁷⁵ Inglese 2016^b, p. 311.

¹⁷⁶ Inglese 2016^b, p. 311.

¹⁷⁷ Padoan 1981, p. 582.

*E questo modo credo che lor basti
per tutto il tempo che 'l foco li abbruscia:
con tal cura convien, con cotai pasti
che la piaga da sezzo si ruscia. (Pg 25, 121-139)*

Dal mezzo delle fiamme si sentono cantare gli spiriti che si muovono nel fuoco: i penitenti di lussuria cantano l'inno «*Summe Deus clementie*» nel quale «si chiede soccorso a Dio contro le tentazioni del sesso, evocando la fiamma purificatrice»¹⁷⁸. In questo momento, Dante indirizza lo sguardo alternativamente agli spiriti e alla via, visto che non riesce a distrarsi completamente dal desiderio di guardare verso le fiamme. Dopo un recitativo a voce alta -- *Virum non cognosco*, le parole della Vergine all'arcangelo Gabriele subito dopo l'Annunciazione, con il quale si accenna al concepimento verginale di Maria, il «supremo esempio di castità»¹⁷⁹ -- le anime eseguono un altro recitativo desunto, però, non da un testo sacro ma dalle *Metamorfosi* ovidiane, e in particolare dal mito di Callisto: l'esempio casto di Diana è contrapposto a Elice, scacciata dalla dea in quanto colpevole di aver ceduto all'amore. Le anime dei lussuriosi cantano successivamente un inno in cui gli esempi di castità sono tratti parallelamente dalla Bibbia e dalla mitologia classica, come di consueto nel poema dantesco.

Oltreché nel canto XXV del *Purgatorio*, la ripresa ovidiana del mito di Callisto si trova anche nel canto XXXI del *Paradiso*, quando Dante si meraviglia per la schiera dei beati. Questo canto può essere diviso in cinque parti: la visione da parte del pellegrino, il volo degli angeli, la candida rosa; lo stupore provato da Dante mentre osserva «La forma general di paradiso»; l'apparizione di san Bernardo come guida; l'ascesa di Beatrice fra i beati; il trionfo della Vergine Maria.

All'inizio del canto, come nota Petrocchi¹⁸⁰, invece di una «insistita spezzatura

¹⁷⁸ Inglese 2016^b, p. 311.

¹⁷⁹ Inglese 2016^b, p. 312.

¹⁸⁰ Petrocchi 1974.

ragionativa» presentata da una serie di congiunzioni (1: *dunque*; 4: *ma*; 19: *Né*; 22: *che*), le figurazioni di luce e di colore vanno oltre il filo del racconto e lo ampliano in una visione così grande che «non è più condizionata dal precedente moto dalla linea corrente della “fiumana” alla “circular figura”», ma questa visione comunque è retta dai suoi fondamentali punti di riferimento ottico dell’opposizione di personaggi immobili e quei correnti: i beati statici e gli angeli in movimento sono entrambi immessi in una composita scenografica della Chiesa trionfante, e in più, questi due elementi sono «geometrici» in questo disegno «che non è soltanto di linee, ma di volumi e di colori». La presentazione della rosa celeste è «duplicata», tra canto XXX e canto XXXI, e comprende gli oggetti della vista dell’Empireo analoghi in tutti e tre momenti -- la *fiumana* (*Pd* 30, 64), il *giallo dela rosa sempiterna* (30, 124) e *la forma general di paradiso* (31, 52) – queste immagini floreali e luminose sono arricchite anche da un ulteriore significato «anch’esso duplice»: luce significa grazia e fiore rappresenta amore¹⁸¹.

La presentazione empirea è un punto fondamentale in questo canto, anzi, in tutta la terza cantica: Petrocchi nota un forte richiamo della Scolastica di tradizione tomistica nella visione dantesca dell’Empireo, nonostante l’uso abbondante di «concetti e immagini della mistica benedettina e francescana», che suggerisce a Dante «una serie di considerazioni di tipo razionalistico che non hanno più rapporto col mondo dell’esperienza mistica». Il Dante del *Paradiso* non è un mistico *stricto sensu*, ma un «poeta-filosofo» che «utilizza gli elementi della letteratura mistica per rappresentare un caso di *visio in somnis* a lui occorso o di cui finge l’accadimento»¹⁸². E Scott segnala una contraddizione tra la dottrina cristiana e la descrizione dantesca dell’Empireo: la dichiarazione di san Paolo sull’inaccessibilità di Dio – quel Dio che nessun mortale ha mai visto *nec videre potest* (*I Tim.* 6, 16) – e l’audacia di *vedere* praticata da Dante (*Pd* 30, 95-96: *sì ch’i’ vidi / ambo le corti del ciel manifeste*). Questa questione può essere risolta, secondo Scott e Chiavacci Leonardi, dalla natura del tutto eccezionale della

¹⁸¹ Petrocchi 1974, pp. 235-236.

¹⁸² Petrocchi 1974, p. 238.

grazia elargita da Dio a Dante e alla sua missione: la spiegazione del poeta stesso (*Pg* 16, 40-42: *E, se Dio m'ha in sua grazia rinchiuso / tanto che vuol ch'i' veggia la sua corte / per modo tutto fuor del modern'uso*) e il messaggio mandato attraverso le parole di Cacciaguida (*Pd* 15, 28-30: *O sanguis meus! o superinfusa / gratia Dei! Sicut tibi cui / bis unquam celi ianua reclusa?*). Ancora riguardo alla rappresentazione dantesca dell'Empireo, Scott discute un'altra contraddizione teologica: a Dante pellegrino, infatti, è concessa la visione dei beati nello stato perfetto del Giudizio Universale, cioè «dopo la risurrezione della carne»; il poeta attribuisce al pellegrino la possibilità «miracolosa e unica» di vedere la gloria dei corpi dei beati come appariranno solo nell'ultimo giorno. Come ben nota Scott, Dante «non accenna minimamente al fatto che tale visione dev'essere per forza di natura profetica, né tantomeno che essa è contraria a tutta la dottrina escatologica cristiana»¹⁸³. Si tratta di «una grande invenzione teologica e poetica insieme», secondo Scott: in Dante, «tempo ed eterno corrono paralleli», cioè, «quella realtà ultima e finale è di fatto già presente nell'eterno». Nonostante la sostanza fondamentale della terza cantica sia costruita dall'elemento teologico-mistico, lo studioso ci ricorda che lo scopo del poema è «essenzialmente pratico», in quanto fine ultimo del *poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra* (*Pd* 25, 1-2) è quello di *remove* *viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis* (*Ep.* 13, 15).

L'apparizione di san Bernardo e l'allontanamento di Beatrice fanno parte degli «eventi narrativi, estranei» alle istanze dell'esperienza mistica della terza cantica, i quali comunque non faranno perdere il valore «di speciale ammissione alle mistiche nozze dell'Agnello» ma permangono «sotto l'angolo visuale del romanzo allegorico-didattico»¹⁸⁴. La sostituzione delle guide qui, nonostante le sorprese narrative e le nuove tematiche dottrinarie, è organizzata in «perfetta simmetria» con il cambiamento di guida nei canti XXX e XXXI del *Purgatorio*: la scomparsa di Virgilio lì e di Beatrice qui; la presenza degli angeli sia nel paradiso terrestre che nel paradiso celeste; e, infine,

¹⁸³ Scott 2002, p. 475.

¹⁸⁴ Petrocchi 1974, p. 241.

Dante che si volge in entrambi i casi verso la guida, ma «essa s'è dileguata dal fianco del poeta»; e tuttavia, è necessario ricordare che la scomparsa di Virgilio è definitiva e invece qui la beata sarà sempre presente¹⁸⁵.

Sarà interessante osservare, alla fine del canto, gli «sguardi» dei tre personaggio, Maria, Bernardo e Dante, che «s'incrociano in un mirabile giuoco prospettico». Cioè gli occhi della Vergine emettono bellezza ridente, Bernardo, appena vede gli sguardi del pellegrino immersi nell'ardente sorriso della Madonna, rivolge la sua vista luminosa a Maria, questo sguardo è così affettuoso che rende gli occhi di Dante ancora più desiderosi di ammirarla. Bisogna segnalare una simmetria delle due duplicità all'inizio e alla chiusura del canto: la duplicità della scena iniziale comprende il volo angelico e i beati immobili, la luce-grazia e il fiore-amore; e quella della scena finale è rappresentata da una parte dalla ripetizione dei aggettivi possessivi delle immagini di luce disposti «chiasticamente»: *miei* (139) - *suo* (140) - *suoi* (141) - *miei* (142) e dall'altra dal duplice “movimento” degli sguardi incrociati: Bernardo-Dante, Dante-Maria, Bernardo-Maria e Dante-Maria. E, come la scena iniziale della rosa candida è in piena armonia, anche qui il ripetere “suo” e “mio” non disturba, perché fa della vista della Madonna, del santo e del pellegrino quasi «una luce sola»¹⁸⁶.

Dopo un rapido sguardo ai punti principali del canto, passiamo alla ripresa del mito di Callisto, inserita nell'ambito di un paragone tra lo stupore del poeta alla visione del Paradiso e quello dei barbari davanti a Roma:

*Se ' barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Elice si cuopra
rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
veggendo Roma e l'ardüa sua opra
stupefacénsi, quando Laterano
ale cose mortali andò di sopra -*

¹⁸⁵ Si veda Petrocchi 1974, p. 242.

¹⁸⁶ Petrocchi 1974, p. 253.

ìo che al divino dal'umano,
 al'eterno dal tempo era venuto,
 e di Fiorenze in popol giusto e sano,
 di che stupor dovea esser compiuto!
 Certo tra esso e 'l gaudio mi facea
 libito non udire e starmi muto.
 E quasi peregrin che si ricrea
 nel tempio del suo voto riguardando,
 e spera già ridir com'ello stea,
 sì per la viva luce passeggiando
 menava ìo li occhi per li gradi,
 mo sù, mo giù e mo recirculando:
 vedeva visi a carità sùadi,
 d'altrui lume fregiati e di suo riso,
 e atti ornati di tutte onestadi. (Pd 31, 31-51)

Dal 31 *Se 'barbari* al 40 *di che stupor dovea esser compiuto!*, ci troviamo davanti a «una delle immagini più potenti del poema»¹⁸⁷. Bisogna innanzitutto notare la terza terzina del passo -- *ìo che al divino dal'umano, / al'eterno dal tempo era venuto, / e di Fiorenze in popol giusto e sano* -- la forma dieretica *ìo* al 37 è «eccezionale nel poema»¹⁸⁸ e questa terzina riassume difatti «l'intera trama della *Commedia*»¹⁸⁹, un fatto sottolineato soprattutto dall'uso della «triplice antitesi»¹⁹⁰: *divino-umano, eterno-tempo* e *Fiorenze-popol giusto e sano*. Lanza nota che «qui non si tratta genericamente di un popolo “giusto e sano”, ma del popolo “giusto e sano per eccellenza”»¹⁹¹, in più, Inglese specifica che *Fiorenze* «sostituisce Babilonia nel confronto mistico con la

¹⁸⁷ Scott 2002, p. 479.

¹⁸⁸ Inglese 2016^c, p. 380.

¹⁸⁹ Scott 2002, p. 480.

¹⁹⁰ Inglese 2016^c, p. 380.

¹⁹¹ Lanza 1996, p. 757, n. 39.

Gerusalemme celeste»¹⁹². L'immagine dei barbari visitatori, scesi a Roma dalle regioni settentrionali, che sono rimasti stupiti davanti alla vista della grandezza di Roma, comprende degli elementi importanti: l'Europa settentrionale è indicata «mediante una delle solite perifrasi astronomiche dantesche», ed è qui che entra in gioco il nostro mito di Callisto-Orsa Maggiore e Arcade-Boote; e la *Roma e l'ardüa sua opra /... quando Laterano / ale cose mortali andò di sopra* (34-36) che i barbari guardavano stupiti era la Roma prima delle invasioni barbariche. Ai tempi di Dante, come ricorda Scott¹⁹³, la Basilica Laterana ospitava un gruppo di statue in cui comparivano Romolo e Remo, la statua stupenda di Marco Aurelio e una testa colossale di un imperatore che «teneva in mano il globo terrestre». L'opinione comune ai tempi di Dante era che la statua di Marco Aurelio «illustrasse la maestà di Costantino, primo imperatore cristiano». Nonostante per Dante l'Impero possedesse *totam suam virtutem* senza che la Chiesa esistesse o esercitasse la sua virtù (*Mon.* 3, 13, 3), un imperatore cristiano poteva rendere senz'altro ancora più esaltante e onorevole il ricordo dei *mirabilia Romae urbis*. Il paragone tra lo stupore dei barbari davanti alla grande Roma e la meraviglia di Dante pellegrino davanti alla «forma general di paradiso» è reso ancora più rappresentativo ed efficace se pensiamo al collegamento tra la storia di Roma e l'avvento di Cristo, e non di meno alla perfezione dell'Impero Romano così come concepita da Dante. Scott cita, inoltre, un passo del *Convivio*, nel quale Dante esprime il suo sentimento di profonda ammirazione per Roma, di cui parla sempre con molta riverenza: «Certo di ferma sono oppinione che le pietre che ne le mura sue stanno siano degne di reverenza, e lo suolo dov'ella siede sia degno oltre quello che per li uomini è predicato e aprovalo» (5, 4). Se ricordiamo che Dante doveva avere conoscenza dell'incendio che nel 1308, proprio all'inizio dell'esilio del papato trasferitosi ad Avignone, aveva distrutto la basilica e il palazzo del Laterano, quest'apoteosi dell'antica Roma imperiale, «composta verso la fine della vita del poeta»¹⁹⁴ attraverso questi versi, risulta ancora più nostalgica e desolata.

¹⁹² Inglese 2016^c, p. 380.

¹⁹³ Scott 2002, p. 480.

¹⁹⁴ Scott 2002, p. 480.

Riscrittura e ricezione: la Callisto ovidiana in Dante

Come già notato più volte sopra, il mito ovidiano di Callisto si trova in due canti del poema dantesco. In un certo senso, possiamo dire che questi due luoghi danteschi, insieme, costruiscono il quadro del mito, cioè, sono due parti, o meglio, due fasi diverse della vicenda.

Vediamo innanzitutto la riscrittura nella seconda cantica:

Al bosco

*si tenne Diana, ed **Elice** cacciònne*

che di Venere avea sentito il tòsco! (Pg 25, 130-132)

In questa ripresa, Dante riassume quasi l'intera storia di Callisto e la presenta in una sola scena, quella più significativa e indicativa, nella quale Callisto è scacciata via da Diana per aver perso la castità. L'accenno al luogo (*bosco*) riporta fedelmente l'ambiente in cui si svolge la vicenda ovidiana nelle *Metamorfosi*: questo elemento, ricorrente per tutta la vicenda, è strettamente collegato non solo alla fanciulla e alla perdita della sua castità, ma anche alla dea e soprattutto alla scoperta dello stupro: quando Giove si innamora di Callisto, la fanciulla sta entrando in un *nemus* (418) a riposare (420: *iacebat herba*); in seguito, i boschi diventano complici dello stupro di Giove (438: *nemus est et conscia silua*). E la scoperta dello stupro che Dante descrive nella sua terzina ha luogo in un *nemus gelidum* (455), dove Diana chiama le sue compagne a fare il bagno insieme. Scacciata dal corteo di Diana e trasformata da Giunone in un'orsa, Callisto non osa fermarsi nella *silua* (489), che pure sarebbe il suo nuovo 'habitat'. In più, quindici anni dopo, sono le *siluas Erymanthidas* (499) il luogo dove il figlio Arcade incontra la madre orsa.

Ma in Ovidio, il *bosco* non è un semplice elemento contestuale: il bosco e la selva, sembrerebbero simboleggiare la castità. Non si può fare a meno di pensare ai 417-418

delle *Metamorfosi*, nei quali la fanciulla, vergine e inviolata, si infila in un bosco intoccato nei secoli. Il collegamento tra la castità e il bosco intoccato è piuttosto evidente in questa scena. Dante, nel suo canto, accoglie questa metafora ovidiana del *bosco* come luogo e simbolo della vita casta scelta da Diana, da cui Callisto in quanto peccatrice viene scacciata. Inoltre, il fatto che, Callisto è scacciata proprio da *questo* bosco dove «Diana volle vivere [...] per serbarsi casta»¹⁹⁵, sottolinea ancora una volta il legame tra la castità e il *bosco* sentito da Dante.

Inoltre, nella riscrittura, il verbo *cacciò* riporta fedelmente la scena culmine della vicenda ovidiana: Diana, adirata perché Callisto ha perso la sua verginità, la scaccia dal suo corteo per evitare la contaminazione delle fonti sacre. Ricordiamo ancora le parole della dea in tutte e due versioni:

«i procul hinc» dixit «nec sacros pollue fontes» (Met. 2, 464)

«Virgineos, periura Lycaoni, coetus

Desere nec castas pollue», dixit, «aquas!» (Fasti 2, 173-174)

Dante accoglie lo stesso motivo ovidiano per l'allontanamento della fanciulla, cioè la perdita della castità. Ma un dato fondamentale della vicenda ovidiana di Callisto è cambiato nella riscrittura dantesca: la definizione dell'azione di Callisto. In Dante, è Callisto ad assaggiare «il veleno dell'amore sensuale»¹⁹⁶, senza alcun riferimento all'inganno e alla violenza di Giove:

ed Elice

che di Venere avea sentito il tòsco

Invece, come abbiamo già visto, nelle *Metamorfosi*, Ovidio ci dimostra un tono

¹⁹⁵ Inglese 2016^b, p. 312.

¹⁹⁶ Inglese 2016^b, p. 312.

decisamente diverso. Notiamo innanzitutto la definizione data dal poeta all'azione di Giove:

nec se sine crimine prodit (433)

E non possiamo fare a meno di pensare alla forte e disperata resistenza di Callisto allo stupro (434-437):

illa quidem contra (434)

illa quidem pugnat (436)

Si pensi anche alla lunga descrizione della paura e della vergogna della fanciulla dopo il *crimen* (438-463): Callisto vede i boschi, complici dello stupro, con *odio* (438) e *refugit* (443) quando si sente chiamata dalla vera Diana perché *timuit* (444) che sia Giove. Quando si riunisce al gruppo, *uix oculos attollit humo nec* (448). Al momento di doversi spogliare per fare il bagno insieme alla dea e alle ninfe, la fanciulla *erubuit* (460) e *una moras quaerit* (461). Infine, sono le ninfe a spogliare lei che *attonitae manibusque uterum celare uolenti* (463). In più, sia nelle *Metamorfosi* che nei *Fasti*, Ovidio esprime, in modo esplicito, la mancanza di responsabilità soggettiva da parte di Callisto, apostrofando Giunone in prima persona:

aspiceres utinam, Saturnia: mitior esses (*Met.* 2, 435)

quid facis? invito est pectore passa Iovem (*Fasti* 2, 178)

Come abbiamo già notato sopra, i commenti da parte del poeta possono essere considerati una sottolineatura del contrasto tra l'innocenza della fanciulla e l'odio e la punizione da parte di Giunone.

Si può senz'altro notare qui un cambiamento nella riscrittura dantesca rispetto alla versione ovidiana: non è più uno stupro prima ingannevole e poi violento da parte del dio, è una relazione amorosa illegittima. La figlia di Licaone non è più una fanciulla innocente, una pura vittima, è divenuta, invece, una fanciulla colpevole per la sua azione amorosa. Questo cambiamento è notevole, dato che, in Ovidio, l'irrazionale crudeltà di Giunone ha un ruolo fondamentale nella rappresentazione dell'innocenza di Callisto, e, questo suscita, in un certo senso, l'emozione dei lettori per l'ingiustizia che ha sofferto la fanciulla e prepara la ricompensa del catasterismo deciso da Giove. Come per Ovidio, bisogna anche notare gli indizi che Dante lascia nella sua riscrittura: che cosa cerca e che cosa non gli interessa. Il poeta fiorentino assume il punto di vista di Diana per sfruttarlo come *exemplum* di lussuria punita, e per questo troviamo in Dante solo l'opposizione tra la casta e inviolabile divinità e la peccaminosa fanciulla mortale: Callisto dantesca diventa funzionale a sottolineare per contrasto la splendida castità di Diana. Può essere interessante notare che, nella tradizione medievale, sono attestate sia una versione moralmente neutra del mito di Callisto, la cui storia è presentata in termini per così dire oggettivi (Mitografo Vaticano II, 58)¹⁹⁷, sia una variante moralmente connotata in cui si insiste sul peccato di Callisto (cfr. Giovanni del Virgilio, *Allegorie Librorum Ovidii Metamorphoseos*, par IV, 73-78)¹⁹⁸.

Dante non racconta la parte della metamorfosi in orsa realizzata da Giunone né l'incontro tra Arcade e la madre orsa, e di conseguenza neanche il catasterismo operato

¹⁹⁷ *De Gigantum sanguine natus est Lycaon, tyrannus Arcadiae. Ejus filiam Calliston quum in comitatu Dianae Juppiter vidisset, in amorem ejus incidit, et a reliquis segregatam Nymphis, in Dianam mutatus, compressit et gravidam fecit. Cujus quum crimen tumens uterus proderet, indignata Diana comitatu suo eam reppulit. Illa autem, exactis decem mesibus, enixa est parvulum, qui Arctos cognominatus est. Indignata Juno, quod pellex sua ex Jove etiam mater esset, Calliston vertit in ursam. Cujus filius Arctos quum esset in adultam aetatem productus, imprudens in matrem incidit, ursam credens, ac misso telo eam perimere voluit. Non sustulit Juppiter, ignorantem matricidium perpetrare, statimque eos inter sidera collocavit.*

¹⁹⁸ *Quarta transmutatio est de Calistone in ursam. Iupiter revera fuit rex cretensis qui philocaptus in quadam nomine Calistone transmutavit se in Dianam, et in eius forma tandem defloravit eam. Quo Iun irata transmutavit eam in ursam. Quod ideo fictum est quia virgo amissa virginitate, est sicut ursam. Genuit autem filium qui cum esset XV annorum fuit sibi dictum quod erat filius meretricis. Quapropter voluit matrem interficere. Quod deus averti, et convertit tam filium quam matrem in sidera.*

da Giove. La storia dantesca non è completa, le parti mancanti possono essere recuperate dall'accenno alle costellazioni contenuto nella terza cantica:

*Se 'barberi, venendo da tal plaga
che ciasun giorno d'Elice si cuopra
rotante col suo figlio ond'ella è vaga (Pd 31, 31-33)*

In questa scena, si tratta soltanto di una semplice indicazione geografica. Ma Dante comunque sfrutta l'occasione per completare la storia di Callisto, attraverso l'allusione al catasterismo della madre e del figlio, mutati in stelle che non tramontano mai, come nella versione ovidiana. Inoltre, l'espressione *Elice [...] col suo figlio ond'ella è vaga* può essere considerata un riassunto della descrizione ovidiana dello sguardo di Callisto/orso verso il figlio – *restituit Arcade uiso / et cognoscenti similis fuit [...] immotosque oculos in se* (500-502) – e dei tentativi di avvicinarsi (503), quando lo incontra quindici anni dopo la metamorfosi.

Rispetto all'articolato racconto ovidiano, la versione di Dante si focalizza su due scene: l'espulsione di Callisto da Diana (ovviamente con un'allusione alla causa, cioè all'amore tra la giovane e il dio) e la madre e il figlio trasformati in costellazioni. Dante elimina i crudi dettagli della metamorfosi in orsa presenti nelle *Metamorfosi* e mostra direttamente, nella terza cantica, il risultato della seconda trasformazione, la costellazione. L'omissione di alcune sezioni della narrazione ovidiana non è casuale: il racconto dantesco, infatti, è esclusivamente concentrato a esaltare la castità e l'inviolabilità della dea. Attraverso Callisto, il poeta fiorentino spera di poter raccontare «*illa que de regno celesti retinere potuit, et hoc dicit esse 'materiam' sui operis*» (*Epistola a Cangrande*, 85). La presenza della fanciulla impudica nella storia dantesca, pertanto, funziona solo come riflesso dello splendore della casta Diana: le sue sofferenze e la possibile ingiustizia della punizione non hanno posto in questa versione del racconto.

Giove ed Europa

Nella chiusura del secondo libro delle *Metamorfosi*, la vicenda amorosa di Europa e Giove realizza una certa simmetria riguardo alla questione Oriente-Occidente. Come il primo libro, anche il secondo termina con un mito collocato in Oriente, e non solo, questa volta «siamo addirittura alle origini del nome Europa». Narra Ovidio, che Giove, innamoratosi di Europa, escogita un piano per unirsi a lei: ordina quindi a suo figlio Mercurio di spingere l'armento di Agenore verso la spiaggia, dove la fanciulla è solita recarsi con le sue compagne. A questo punto, il re degli dèi si trasforma in un toro candido. La fanciulla, conquistata dalla bellezza del toro-Giove, si avvicina. Piano piano il suo timore si scioglie per la mansuetudine dell'animale e alla fine la fanciulla osa addirittura sedersi sulla schiena del toro. È arrivato il momento in cui il dio realizza il suo piano di rapimento: subito corre velocemente verso il mare, lascia la terra e la spiaggia. Il racconto, insieme al secondo libro, si chiude in un momento di tensione: non sapremo dove andrà a finire il viaggio dei due fino al libro VII, dove in un certo senso Ovidio riprende la storia di Europa raccontando le vicende di Minosse e di Radamanto, i figli generati a Creta dall'unione tra la fanciulla e il dio (cfr. 7, 456 sgg.; 8, 6 sgg., 152 sgg.; 9, 437-441). Sin da Erodoto, «il ratto di Europa viene visto come una sorta di prologo ai rapporti tra Oriente e Occidente»: Ovidio, per l'organizzazione strutturale del poema, lo colloca alla fine del secondo libro con il doppio scopo di ricapitolare il tema della conquista erotica da parte degli dèi che domina i primi due libri, e di introdurre, con «un tono leggero», la saga tebana su cui è incentrato il libro III. Il nostro poeta, evitando «la naturale continuazione» di questa vicenda a Creta, passa con il libro III alla «genealogia fenicia dei signori di Tebe». Questo “salto”, «questa elaborata transizione», che il poeta ha intenzionalmente creato, serve soprattutto per spostare l'attenzione da Atene a Tebe che sono entrambi protagonisti «della letteratura mitologica greca e della tragedia attica». Attraverso questa ostentata disorganicità, inoltre, Ovidio dimostra il suo rifiuto di fornire una «trattazione completa

della genealogia e delle origini»: quello che importa al poeta sono soltanto «le storie e le immagini spettacolari» scelte da lui stesso¹⁹⁹.

La figura di Europa nel mito:

La tradizione della figura di Europa risale sino a Omero, nell'episodio dell'inganno di Era a Zeus: ci troviamo in un momento cruciale della guerra di Troia; Era, che parteggia per i Greci, nel tentare di capovolgere le sorti della guerra che, in questa fase della storia, sono favorevoli ai Troiani, si rivolge ad Afrodite per procurare Zeus un forte desiderio nei suoi confronti. Grazie all'intervento di Afrodite, il re degli dèi dichiara di ardere per il desiderio di Era come mai gli era capitato e inizia a enumerare le sue conquiste amorose: tra queste spicca Europa, che però non è indicata per nome ma come “figlia di Fenice” e madre di Minosse e di Radamante (*Il.* 14, 321-322: οὐδ' ὅτε Φοίνικος κούρης τηλεκλειτοῖο, / ἦ τέκε μοι Μίνων τε καὶ ἀντίθεον Ῥαδάμανθον)²⁰⁰. Bisogna notare che, in questo breve accenno, non troviamo i dettagli della vicenda standard di Europa: Zeus che si muta in toro e il viaggio della coppia attraverso mare sono assenti dal racconto di Omero.

In Esiodo, troviamo più testimonianze riguardo alla figura di Europa. Esiodo ci offre due versioni dell'origine di Europa: in un passo della *Teogonia*, Europa fa parte insieme ad Asia di «una stirpe sacra di figlie» nate dall'unione di Teti e Oceano (337-361: Τηθὺς δ' Ὠκεανῶ [...] τίκτη δὲ θυγατέρων ἱερὸν γένος [...] Εὐρώπη [...] τ' Ἀσίη [...])²⁰¹: interessante notare questa parentela tra Europa e Asia già in Esiodo; e invece nei frammenti del *Catalogo delle donne*, troviamo l'origine “omerica” di Europa: figlia di Fenice. Inoltre, da questi frammenti possiamo costruire una storia più dettagliata con particolari comuni sia alle versioni successive che alla versione di Omero: nel fr. 140

¹⁹⁹ Barchiesi 2005, pp. 307-308.

²⁰⁰ «o la figlia di Fenice ampia fama, / che mi diede Minosse e Radamanto divino»: trad. Calzecchi Onesti 1990.

²⁰¹ «Tetis generò ad Oceano [...] Generò una sacra stirpe di figlie [...] (tra le quali vi sono) Europa [...] ed Asie [...]»: trad. di Cassanmagnago 2009.

M-W (Schol. AB Hom. *M* 292 [I, 427; III, 506 Dindorf]), Zeus vede la fanciulla insieme a delle ninfe cogliere fiori e si trasforma in un toro. Ingannata la fanciulla, la prende sul suo dorso e portatala fino a Creta si unisce a lei. In seguito, Zeus la dà in sposa al re di Creta ed ella genera Minosse, Sarpedone e Radamento (Εὐρώπην τὴν Φοίνικος Ζεὺς θεασάμενος ἔν τιμι λειμῶνι μετὰ νυμφῶν ἄνθη ἀναλέγουσαν ἠράσθη, καὶ κατελθὼν ἥλλαξεν ἑαυτὸν εἰς ταῦρον καὶ ἀπὸ τοῦ στόματος κρόκον ἔπνει· οὕτως τε τὴν Εὐρώπην ἀπατήσας ἐβάστασε, καὶ διαπορθμεύσας εἰς Κρήτην ἐμίγη αὐτῇ, εἴθ' οὕτως συνώκισεν αὐτὴν Ἀστερίωνι τῷ Κρητῶν βασιλεῖ. γενομένη δὲ ἔγκυος ἐκείνη τρεῖς παῖδας ἐγέννησε Μίνωα, Σαρπηδόνα Ῥαδάμανθυν)²⁰². La stessa versione del mito è anche raccontata in Bacchilide (fr. 10 Snell). Tornando a Esiodo, nel fr. 141 M-W, leggiamo ulteriori particolari: Europa è ingannata da Zeus e attraversa il mare e giunge a Creta, qui il dio le dona un monile d'oro e poi si unisce a lei. Per la prima volta, inoltre, abbiamo una breve descrizione fisica di Europa: caviglie sottili e belle chiome (1-10: ...) πέρησε δ' ἄρ' ἄλμυρὸν ὕδωρ / ...] Διὸς δμηθεῖσα δόλοισι. / τῇ δὲ μίγη φιλόττι] πατὴρ καὶ δῶρον ἔδωκεν / ὄρμον χρύσειον, τὸν ῥ' [...] / ...ἔμ]ελλε τανισφύρω Εὐρωπείηι, / ...] πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶ τε / ... νύ]μφης πάρα καλλικόμοιο). Come nelle altre due versioni esiodee, i figli nati dall'unione sacra sono tre — Minosse, Sarpedone e Radamento (11-14: ἡ δ' ἄρα παῖδ]ας [ἔτικτ]εν ὑπερμενεί Κρονίωφι / πο]λέων ἡγητόρας ἀνδρῶν, / Μίνω τε κρείοντα] δίκαιόν τε Ῥαδάμανθυν / καὶ Σαρπηδόνα δῖον] ἀμύμονά τε κρατερ[όν τε)²⁰³.

Nel V secolo, il mito di Europa continua anche in altri generi letterari come la storiografia e la tragedia. Erodoto, nelle sue *Storie*, inserisce la vicenda di Europa in un elenco di reciproci rapimenti di fanciulle fra “europei” e “asiatici” al fine di spiegare il

²⁰² «Zeus, vista Europa, la figlia di Fenice, intenta in un prato con delle fanciulle a raccogliere fiori, se ne innamorò e, là sceso, si trasformò in toro e dalla bocca mandava odore di zafferano; ingannata così Europa, la fece salire in groppa e, trasportatala a Cretesi. Quella, gravida, partorì tre figlie, Minosse, Sarpedone e Radamanto»: trad. di Cassanmagnago 2009.

²⁰³ «(Europa?) attraversò il salso mare soggiogata dalle astuzie di Zeus. Il padre a lei diede in dono un aureo monile [...]. Il padre degli uomini e degli dèi stava per (arrivare?) a Europa dalle caviglie sottili dalla fanciulla dai bei capelli. E lei generò figli al potente Cronide, capi di molti guerrieri: Minosse possente e il giusto Radamanto e il divino Sarpedone, forte e senza macchia».

germe del conflitto politico-militare tra Greci e Persiani: lo storico racconta. La lotta fra i due mondi, giunta al culmine proprio all'inizio del V secolo con le due guerre persiane, deriverebbe dal ratto di Io da parte dei persiani e dalla successiva risposta dei Greci che si concretizza nel rapimento di Europa. Nella versione di Erodoto, l'elemento divino è assente, Zeus-toro non compare proprio: la vicenda è limitata al mondo umano (1, 2, 1: οὕτω μὲν Ἴουῖν ἐς Αἴγυπτον ἀπικέσθαι λέγουσι Πέρσαι, οὐκ ὡς Ἑλληνές, καὶ τῶν ἀδικημάτων πρῶτον τοῦτο ἄρξαι. μετὰ δὲ ταῦτα Ἑλλήνων τινάς (οὐ γὰρ ἔχουσι τοῦνομα ἀπηγήσασθαι) φασὶ τῆς Φοινίκης ἐς Τύρον προσσχόντας ἀρπάσαι τοῦ βασιλέως τὴν θυγατέρα Εὐρώπην)²⁰⁴.

Diversamente dalla versione “alternativa” di Erodoto e anche dalle versioni precedenti, Eschilo in *I Carii ovvero Europa* (*TrGF* 3 F 99, 1-23) disegna il quadro di una “strategia di conquista”: Zeus, senza fare alcuno sforzo, fa compiere il furto a un toro donato con questo doppio fine al padre di Europa; la vicenda, poi, si conclude con la fanciulla incinta di due figli del dio ma non in Creta bensì in Licia (ταύρω τε λειμῶν ξένια πάμβοτος πάρα. / τοιόνδε μὲν Ζεὺς κλέμμα πρεσβύτου πατρὸς / αὐτοῦ μένων ἄμοχθον ἤνυσεν λαβεῖν. / τί οὖν; τὰ πολλὰ κείνα διὰ παύρων λέγω. / γυνὴ θεῶ μειχθεῖσα παρθένου σέβας/ἤμειψε, παίδων δ' ἐζύγη ξυνάονι. / καὶ τρις γοναῖσι τοὺς γυναικείους πόνους / ἐκαρτέρησ' ἄρουρα, κοῦκ ἐμέμψατο / τοῦ μὴ 'ξενεγκεῖν σπέρμα γενναῖον πατρός. / ἐκ τῶν μεγίστων δ' ἠρξάμην φυτευμάτων / Μίνω τεκοῦσα *** / Ῥαδάμανθυν [...])²⁰⁵.

²⁰⁴ «I Persiani, dunque, affermano che Io giunse in Egitto in tal modo, diversamente da quanto asseriscono i Greci, e che questo fatto segnò l'inizio di una serie di torti reciproci. In seguito, dicono ancora i Persiani, alcuni Greci (di cui essi non sono in grado di fare il nome), sbarcati a Tiro, in Fenicia, rapirono la figlia del re, Europa: costoro sarebbero stati dei Cretesi. A questo punto erano pari: ma poi i Greci si resero responsabili della seconda offesa»: trad. di Bevilacqua, in Colonna - Bevilacqua 2006.

²⁰⁵ «Il toro aveva a sua disposizione, dono ospitale, un prato ricco di nutrimento. A questa bestia Zeus, rimanendo nel medesimo luogo, fece compiere un furto privo di fatica, sottraendomi al vecchio padre. Che dunque? Narrerò in poche parole quelle lunghe vicende. Io donna, congiuntami a un dio, rinunciavi al fiore della verginità e mi unii al padre dei miei figli. E tre volte nei parti superai le doglie femminili: il germe di un grande genitore non spregiò il terreno, così da non germogliare. Io cominciai con rampolli grandissimi, generando Minosse [...] Radamanto [...]»: trad. di Morani-Morani 1995.

Successivamente nel periodo ellenistico, gli stravolgimenti del mito di Europa-Giove sembrano aver avuto uno sviluppo maggiore, tanto che il ratto si trasforma in un'unione sentimentale. Tra questi occorre notare il caso di Teofrasto. Il filosofo parla di un platano, in Creta nel territorio Gortina, al quale non cadono mai le foglie, e sotto il quale, si dice, vi fu l'incontro amoroso tra Zeus ed Europa (Thphr. *HP*, I, 9, 5: ἐν Κρήτῃ δὲ λέγεται πλάτανόν τινα εἶναι ἐν τῇ Γορτυναίᾳ πρὸς πηγῇ τιμὴ ἢ οὐ φυλλοβολεῖ· μυθολογοῦσι δὲ ὡς ὑπὸ ταύτῃ ἐμίγη τῇ Εὐρώπῃ ὁ Ζεὺς)²⁰⁶.

Il primo dettagliato e completo racconto di Europa lo offre Apollodoro. A differenza di tutte le versioni precedenti, il mitografo presenta Europa come figlia di Agenore, pur non dimenticandosi dell'altra tradizione e della discendenza di Europa da Fenice (3, 1, 1: [...] Ἀγήνωρ δὲ παραγενόμενος εἰς τὴν Φοινίκην γαμεῖ Τηλέφασσαν καὶ τεκνοῖ θυγατέρα μὲν Εὐρώπην, παῖδας δὲ Κάδμον καὶ Φοίνικα καὶ Κίλικα. τινὲς δὲ Εὐρώπην οὐκ Ἀγήνωρος ἀλλὰ Φοίνικος λέγουσι)²⁰⁷. Zeus, innamoratosi della fanciulla, si trasforma in un toro e la fa salire sulla schiena grazie al suo profumo e la trasporta attraverso il mare fino a Creta (ταύτης Ζεὺς ἐρασθεῖς, ἴρόδου ἀποπλέων, ταῦρος χειροήθης γενόμενος, ἐπιβιβασθεῖσαν διὰ τῆς θαλάσσης ἐκόμισεν εἰς Κρήτην)²⁰⁸. Per quanto riguarda i figli nati da questa unione, Apollodoro segue la versione di Erodoto ma non quella omerica: essi sono Minosse, Sarpedone e Radamanto; il mitografo inoltre specifica che secondo Omero Sarpedone è figlio di Zeus con Laodamia (ἢ δέ, ἐκεῖ συνευνασθέντος αὐτῇ Διὸς, ἐγέννησε Μίνωα Σαρπηδόνα Ῥαδάμανθυν· καθ' Ὅμηρον δὲ Σαρπηδὼν ἐκ Διὸς καὶ Λαοδαμείας τῆς Βελλεροφόντου)²⁰⁹. Il racconto inoltre ha anche un seguito, con la ricerca di Europa scomparsa da parte dei suoi fratelli, i quali, però, falliscono e vengono cacciati da casa dal padre (ἀφανοῦς δὲ Εὐρώπης γενομένης

²⁰⁶ «Dicono che in Creta siavi un platano nel territorio di Gortina presso una fonte, al quale non cadono mai le foglie; e si favoleggia che sotto questo giacesse Zeus con Europa»: trad. di Ferri Mancini 1901.

²⁰⁷ «[...] Agenore si reca in Fenicia, sposa Telefassa e ha una figlia, Europa, e tre figli, Cadmo, Fenice e Cilice. Alcuni dicono che Europa non è figlia di Agenore, ma di Fenice»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

²⁰⁸ «Di lei si innamorò Zeus: prese la forma di un toro mansueto, che emanava un profumo di rose, se la fece salire in groppa e la trasportò per mare a Creta»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

²⁰⁹ «Qui (Zeus) si unì a lei ed essa generò Minosse, Sarpedonte e Radamanto; secondo Omero però, Sarpedonte era figlio di Zeus e di Laodamia figlia di Bellerofonte»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

ὁ πατήρ αὐτῆς Ἀγήνωρ ἐπὶ ζήτησιν ἐξέπεμψε τοὺς παῖδας, εἰπὼν μὴ πρότερον ἀναστρέφειν πρὶν ἂν ἐξεύρωσιν Εὐρώπην)²¹⁰.

La versione di Mosco non è meno ricca di particolari: Europa, inizialmente addormentata da sola nella stanza, è turbata da strani sogni. Ella in sogno vede due donne in lotta, personificazioni di due continenti opposti (6-9: τῆμος ὑπωροφίοισιν ἐνὶ κνώσσουσα δόμοισι / Φοίνικος θυγάτηρ ἔτι παρθένος Εὐρώπεια / ὠίσατ' ἠπείρους δοιάς περὶ εἶο μάχεσθαι, / ἄσσιον ἀντιπέρην τε: φυὴν δ' ἔχον οἶα γυναῖκες)²¹¹; una delle due afferma che la fanciulla diventerà un dono da Zeus per lei (15: ἐκ Διὸς αἰγιόχου γέρας ἔμμεναι Εὐρώπειαν)²¹². Spaventata, la fanciulla si sveglia e corre per la spiaggia dove si trovano le sue compagne (28: ἀνόρουσε, φίλας δ' ἐπεδίξεθ' ἐταίρας)²¹³. Raccolgono i fiori, ognuna con il suo canestro. Quello di Europa è più prezioso, completamente d'oro, e presenta la storia di Io (37-44: αὐτὴ δὲ χρύσειον τάλαρον φέρειν Εὐρώπεια [...] ἐν μὲν ἔην χρυσοῖο τετυγμένη Ἴναχίς Ἰώ)²¹⁴. Zeus vede Europa, si trasforma in toro per conquistarla (74-79: ἦ γὰρ δὴ Κρονίδης ὥς μιν φράσαθ', ὥς ἐόλητο [...] κρύψε θεὸν καὶ τρέψε δέμας καὶ γείνετο ταῦρος)²¹⁵. Il toro, emesso un prolungato muggito si inginocchia e invita la fanciulla a salire sul dorso (97-100: αὐτὰρ ὁ μελίχιον μυκήσατο: φαῖό κεν αὐλοῦ / Μυγδονίου γλυκὺν ἦχον ἀνηπύοντος ἀκούειν. / ὤκλασε δὲ πρὸ ποδοῖν, ἐδέρκετο δ' Εὐρώπειαν / αὐχέν' ἐπιστρέψας καὶ οἱ πλατὺ δείκνυε νῶτον)²¹⁶. Europa sale e il toro parte veloce verso il mare (108-110: νότοισιν ἐφίζανε μειδιόωσα [...] ταῦρος [...] ὠκὺς δ' ἐπὶ πόντον ἵκανεν)²¹⁷ e «la sua veste profonda si gonfiava sulle sue spalle» (129: κολπῶθη δ' ὤμοισι πέπλος βαθὺς Εὐρωπείης). Il

²¹⁰ «Quando Europa scomparve, suo padre Agenore mandò i figli a cercarla, dicendo loro di non ritornare prima di averla trovata»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

²¹¹ «Dormendo in un'alta stanza, la vergine Europa, figlia di Fenice, credeva di vedere due Regioni opposte in lotta per lei, che avevano l'aspetto di due donne».

²¹² «da Zeus, Europa, diventerà il dono».

²¹³ «si alzò, andò in cerca delle care compagne gloriose».

²¹⁴ «il canestro di Europa è fatto d'oro [...] In oro scolpita Io, figlia di Inaco».

²¹⁵ «il figlio di Crono, appena la vide, fu ferito nel cuore [...] nascose la sua divinità e mutò in un toro».

²¹⁶ «esso muggì dolcemente, tu avresti detto di sentire il suono dolce di un flauto Migdonio, si abbassò ai piedi, avendo girato il collo, guardava Europa e le mostrava la sua larga schiena».

²¹⁷ «ridendo, salì sul dorso, il toro, veloce, andò verso il mare».

viaggio è accompagnato dalle Nereidi, da Poseidone e dai Tritoni che risuonano un canto nuziale (118-124: Νηρεΐδες δ' ἀνέδυσαν ὑπέξ ἁλός, αἱ δ' ἄρα πᾶσαι / κητείοις / νότοισιν ἐφήμεναι ἐστιχόωντο. / καὶ δ' αὐτὸς βαρύδουπος ὑπεΐραλος Ἐννοσίγαιος / κῦμα κατιθύνων ἀλῆς ἠγεῖτο κελεύθου / αὐτοκασιγνήτω: τοὶ δ' ἄμφι μιν ἠγερέθοντο / Τρίτωνες, πόντοιο βαρύθροοι ἀλπητῆρες, / κόχλοισιν ταναοῖς γάμιον μέλος ἠπύοντες)²¹⁸. I due giungono a Creta dove si uniscono, ed Europa diventa madre (162-166: Φαίνεται μὲν δὴ / Κρήτη, Ζεὺς δὲ πάλιν σφετέρην ἀνελάζετο μορφήν, / λῦσε δὲ οἱ μήτηρ, καὶ οἱ λέχος ἔντυον Ὠραι. / ἢ δὲ πάρος κούρη Ζηνὸς γένετ' αὐτίκα νύμφη, / καὶ Κρονίδη τέκνα τίκτε καὶ αὐτίκα γίνετο μήτηρ)²¹⁹. Si potrebbe dire che Mosco ha fornito uno dei più completi e dettagliati racconti di questo mito. Infatti, questa versione ha avuto grande influenza sulle opere successive dedicate a Europa e, in particolare, su Orazio, Ovidio²²⁰ e Nonno di Panopoli. Inoltre, la critica ha riconosciuto anche il modello compositivo e i *pattern* narrativi che Mosco ha desunto dalla tradizione epica precedente, come Omero e Apollonio Rodio²²¹. Qui, ci limitiamo a notare soltanto due punti interessanti: il sogno di Europa all'inizio e la *hierogamia* alla fine: nel sogno iniziale, si trova un accenno al futuro rapimento di Europa da parte di Zeus («diventerà il dono da Zeus»). Questo particolare può essere visto come un richiamo a varie tradizioni letterarie: si potrebbe confrontare con il sogno di Nausicaa (*Od.* 6, 15-49), con il sogno di Atossa (*Aesch. Pers.* 181-187) per le personificazioni di due regioni, e con quello di Medea (*AR*, 3, 619-680) per la previsione del destino²²². Nella *hierogamia* finale, troviamo le prove che «l'*Europa* di Mosco è stata considerata un poema

²¹⁸ «Le Nereidi galleggiano sul mare tutte schierate sui dorsi delle balene. Lo stesso Poseidone rendeva calmo il mare, e faceva strada attraverso il mare per il fratello. Intorno a lui, vi era la grande schiera dei Tritoni, abitanti del profondo Oceano: essi facevano risuonare un canto nuziale sopra le grandi conchiglie».

²¹⁹ «apparì Creta, Zeus assunse di nuovo il suo aspetto, le sciolse la mitra. Le Stagioni prepararono il letto. Ella che fino a quel momento era stata vergine, diventò subito la sposa di Zeus, generò figli a Zeus e subito diventò madre».

²²⁰ Per quanto riguarda alla ricezione ovidiana di Mosco sulla propria scrittura del mito, vedremo meglio avanti nel commento del poema.

²²¹ Cfr. Schmiel 1981.

²²² Schmiel 1981, p. 266.

sensuale»²²³: appena arrivati a Creta, Zeus svela la sua identità divina alla fanciulla e si presenta in sembianze umane; subito dopo, il dio «scioglie il cinto alla fanciulla», le Ore «preparano il talamo». Da parte di Europa, possiamo vedere anche l'innamoramento e le emozioni provate per il toro: tali dettagli sensuali sono ben presenti in tutta la vicenda. Inoltre, la particolare attenzione riservata ai sensi, ai profumi, ai colori e al tatto, può confortare questa tesi: si nota soprattutto il profumo emanato dai fiori raccolti dalle compagne: ma Europa, invece di raccogliere i fiori di croco come le amiche, raccoglie rose rosse che sono destinate agli amanti²²⁴.

Giunti al primo secolo d.C., oltre Ovidio, anche Orazio ha trattato, nelle sue *Odi*, il mito di Europa: la vicenda del rapimento della fanciulla è simile alle versioni precedenti, ma con un tono e una struttura e degli accenti decisamente diversi: l'espressione *fraudes* è utilizzata per concludere tutta la storia (*Odi* 3, 27, 25-28: *Sic et Europe niveum doloso / credidit tauro latus et scatentem / beluis pontum mediasque fraudes / palluit audax*). A Creta, la fanciulla è tormentata dai sensi di colpa per aver scelto di unirsi con Giove e chiede aiuto al padre lontano: il toro inizialmente amato da Europa è descritto come un nemico odioso, e lei, convinta di essere colpevole, invoca la morte (37-48: *levis una mors est / virginum culpa. vigilansne ploro / turpe commissum an vitiis carentem / ludit imago / vana, quae porta fugiens eburna / somnium ducit? meliusne fluctus / ire per longos fuit an recentis / carpere flores? / si quis infamem mihi nunc iuvenum / dedat iratae, lacerare ferro et / frangere enitar modo multum amati / cornua monstri*). Ma la risposta del padre è piuttosto dura e crudele: invita la figlia a suicidarsi (57-60: «*Vilis Europe*» *pater urget absens: / «quid mori cessas? potes hac ab orno / pendulum zona bene te secuta/ laedere collum*). A questo punto, improvvisamente interviene Venere. La dea salva la situazione tragica invitando la fanciulla a riflettere sul suo destino: la fanciulla è stata sposa di Giove, e in seguito, sarà capostipite di un popolo (69-76: *Mox ubi lusit satis, «abstineto» / dixit «irarum calidaeque rixae, / cum tibi invisus laceranda reddet / cornua taurus. / uxor invicti Iovis*

²²³ Schmiel 1981, p. 270.

²²⁴ Schmiel 1981, p. 270.

esse nescis. / mitte singultus, bene ferre magnam / disce fortunam; tua sectus orbis / nomina ducet.»). Le parole di Afrodite chiudono il racconto, che non lascia spazio alla risposta di Europa. Nella versione oraziana, la figura di Europa è totalmente negativa, pentita per una scelta «sbagliata e affrettata». Si nota una certa caratteristica peculiare di «ispirarsi al mondo della tragedia»: le parole di Europa costruiscono un chiaro richiamo alla *Medea* di Euripide, con la quale, come abbiamo già notato sopra, condivide anche il destino di «eroina abbandonata e lontana dalla famiglia paterna»²²⁵. Tutti i sentimenti amorosi verso il toro-Giove si trasformano in pura vergogna e puro odio. La risposta del padre porta al culmine l'atmosfera tragica. Però, il racconto di Orazio termina in un altro modo: invece della solita unione matrimoniale tra Europa e Giove, appare Venere che assume il ruolo di «*deus ex machina*»: tale espediente del θεὸς ἀπὸ μηχανῆς è «un retaggio del teatro antico»²²⁶, attraverso cui il poeta latino cerca di «creare lo scioglimento della vicenda per ricostruire l'eziologia di un territorio»²²⁷.

Nello stesso periodo, Igino ha anche fatto accenno a questo mito, secondo una redazione “regolare”: Giove, trasformato in un toro, porta Europa da Sidone a Creta e da lei genera Minosse, Sarpedone e Radamante (*Fab. 178: Europa: Europa Argiopes et Agenoris filia Sidonia: hanc Iupiter in tabrum conversus a Sidone transportavit et ex ea procreavit Mino[n]em Sarpedonem Rhadamanthum [...]*).

Plinio il Vecchio, nella sua *Naturalis Historia*, riprende il particolare di Teofrasto del platano famoso, a Gortina nell'isola di Creta, cui non cadono le foglie, e sotto il quale avvenne la sacra unione di Europa e Giove (12, 5: *Est gortynae in insula Creta iuxta fontem platanus una insignis utriusque linguae monimentis, numquam folia dimittens, statimque ei Graeciae fabulositas superfuit Iovem sub ea cum Europa concubuisse, ceu vero non alia eiusdem generis esset in Cypro*).

Nel secolo successivo, Luciano nel dialogo fra i venti Zefiro e Noto rammenta il mito di Europa (*Dialoghi Marini*, 15): Zeus, innamorato di Europa, arriva a Sidone in forma di toro e si avvicina al lido a giocare con la fanciulla e le compagne (ἢ μὲν

²²⁵ Harrison 1988.

²²⁶ Harrison 1988, p. 429.

²²⁷ Harrison 1988, p. 433.

Εὐρώπη κατεληλύθει ἐπὶ τὴν ἠϊόνα παίζουσα τὰς ἡλικιώτιδας παραλαβοῦσα, ὁ Ζεὺς δὲ ταύρω εἰκάσας ἑαυτὸν συνέπαιζεν αὐταῖς)²²⁸, con un aspetto bellissimo come nel racconto di Mosco — candido pelo, corna piccole, verso mite (κάλλιστος φαινόμενος: λευκός τε γὰρ ἦν ἀκριβῶς καὶ τὰ κέρατα εὐκαμπῆς καὶ τὸ βλέμμα ἡμερός: ἐσκίρτα οὖν καὶ αὐτὸς ἐπὶ τῆς ἠϊόνος καὶ ἐμυκᾶτο ἥδιστον)²²⁹. La fanciulla gli sale sulla schiena e celere il toro si incammina verso il mare; le vesti di Europa, come in Mosco e in Ovidio, si gonfiano per la corsa veloce (ὥστε τὴν Εὐρώπην τολμῆσαι καὶ ἀναβῆναι αὐτόν. ὡς δὲ τοῦτο ἐγένετο, δρομαῖος μὲν ὁ Ζεὺς ὄρμησεν ἐπὶ τὴν θάλατταν φέρων αὐτὴν καὶ ἐνήχετο ἐμπεσών, ἡ δὲ πάνυ ἐκπλαγῆς τῷ πράγματι τῆ λαιᾶ μὲν εἶχετο τοῦ κέρατος, ὡς μὴ ἀπολισθάνοι, τῆ ἑτέρα δὲ ἠνεμωμένον τὸν πέπλον συνεῖχεν)²³⁰. Durante il viaggio, sono accompagnati dagli Amorini, dalle Nereidi, dai Tritoni, da Posidone, da Anfritrite e da Afrodite (παρηκολουθοῦμεν Ἔρωτες [...] Νηρηίδες [...] Τριτώνων [...] Ποσειδῶν [...] Ἀμφιτρίτην [...] Ἀφροδίτην [...]). Giunti a Creta, Zeus conduce verso l'antro Ditteo la fanciulla, la quale sa per che cosa vi è condotta (ἐπεὶ δὲ ἐπέβη τῆ νήσῳ, ὁ μὲν ταῦρος οὐκέτι ἐφαίνετο, ἐπιλαβόμενος δὲ τῆς χειρὸς ὁ Ζεὺς ἀπῆγε τὴν Εὐρώπην ἐς τὸ Δικταῖον ἄντρον ἐρυθριῶσαν καὶ κάτω ὀρῶσαν: ἠπίστατο γὰρ ἤδη ἐφ' ὅτῳ ἄγοιτο)²³¹. È interessante notare due dettagli in questo racconto: il luogo della sacra unione, l'antro Ditteo, è solo ricordato da Luciano; e la descrizione del «folto corteo di divinità che accompagna la corsa del toro» ci fa ricordare i versi di Mosco, dove appare anche un corteo divino. Bisogna notare in Luciano la presenza delle Nereidi, citate precedentemente soltanto in Mosco²³², ancora come «una componente attiva del *thiasos*

²²⁸ «In campagna delle coetanee Europa era scesa alla spiaggia per giocare e Zeus, assunte le sembianze di un toro, giocava con loro»: trad. di Lami- Maltomini 1989.

²²⁹ «bellissimo d'aspetto: era tutto bianco, le belle corna ricurve e lo sguardo mite. E così saltava anche lui sulla spiaggia e muggiva ch'era una delizia»: trad. di Lami- Maltomini 1989.

²³⁰ «tanto che Europa prese coraggio e gli montò in groppa. A questo punto Zeus si lanciò di corso verso il mare portandola con sé, vi si gettò e si mise a nuotare, e lei, tutta sbigottita, con la sinistra si teneva a un corno per non scivolar giù e con l'altra teneva stretto il peplo gonfia dal vento»: trad. di Lami- Maltomini 1989.

²³¹ «Ma dopoché mise piede sull'isola, il toro non si vide più e Zeus, presala per mano, conduceva Europa verso l'antro Ditteo, tutta rossa e con gli occhi abbassati: sapeva ormai per cosa v'era condotta»: trad. di Lami- Maltomini 1989.

²³² Cfr. Barringer 1991.

marino» nel contesto cronologico²³³. Le Nereidi in questo caso hanno sia il ruolo «di protettrici del viaggio verso Creta e di assistenti delle preparazioni matrimoniali» sia la funzione di «eventuali accompagnatrici di Europa nella sua transizione da vergine fanciulla a donna matura»²³⁴.

Il racconto di Achille Tazio sin da subito è originale, nonostante il contenuto del mito sia invariato: nel narrare l'intricata storia d'amore tra i giovani Leucippe e Clitofonte, l'autore in persona, prima di riportare la vicenda di Clitofonte, si sofferma a descrivere un dipinto. Questo dipinto presenta il momento del rapimento di Europa: la fanciulla, ancora incredula per l'incontro con il toro, siede sul suo dorso. Il toro nuota verso Creta (Εὐρώπης ἢ γραφή, Φοινίκων ἢ θάλασσα, Σιδῶνος ἢ γῆ. Ἐν τῇ γῆ λειμῶν καὶ χορὸς παρθένων: ἐν τῇ θαλάττῃ ταῦρος ἐνήχετο, καὶ τοῖς νότοις καλὴ παρθένος ἐπεκάθητο, ἐπὶ Κρήτην τῷ ταύρῳ πλέουσα)²³⁵. Le compagne, pallide in volto, tendono le braccia verso il toro già lontano da loro (τὸ πρόσωπον ὠχραί, σεσηρυῖαι τὰς παρειάς, τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀνοίξασαι πρὸς τὴν θάλατταν, μικρὸν ὑποκεχηνυῖαι τὸ στόμα, ὥσπερ ἀφήσειν ὑπὸ φόβου μέλλουσαι καὶ βοήν: τὰς χεῖρας ὡς ἐπὶ τὸν βοῦν ὄρεγον)²³⁶. Europa è seduta su un fianco del toro con i piedi uniti, tenendosi afferrata con la mano sinistra a un corno (Ἡ παρθένος μέσοις ἐπεκάθητο τοῖς νότοις τοῦ βοός, οὐ περιβάδην, ἀλλὰ κατὰ πλευράν, ἐπὶ δεξιᾷ συμβᾶσα τὸ πόδε, τῇ λαιᾷ τοῦ κέρως ἐχομένη, ὥσπερ ἠνίοχος χαλινοῦ: καὶ γὰρ ὁ βοῦς ἐπέστραπτο ταύτῃ μᾶλλον πρὸς τὸ τῆς χειρὸς ἔλκων ἠνιοχούμενος)²³⁷. Achille Tazio realizza una descrizione fisica piuttosto dettagliata della fanciulla, la quale troviamo solo in un frammento di Esiodo come notato sopra. Il corpo di Europa traspare attraverso una tunica bianca e il mantello purpureo (Χιτῶν

²³³ Barringer 1991, p. 660.

²³⁴ Barringer 1991, pp. 661-662.

²³⁵ «Il quadro raffigurava Europa: con il mare dei Fenici e la terra di Sidone. Sulla terra un prato e un gruppo di fanciulle; sulla superficie del mare nuotava un toro, e sul dorso del toro sedeva una bella fanciulla, che navigava con il toro verso Creta».

²³⁶ «Pallide in volto, le guance tirate, gli occhi spalancati sul mare, la bocca socchiusa, quasi che per paura stessero addirittura per emettere un grido; protendevano le braccia verso il toro».

²³⁷ «La fanciulla sedeva in mezzo al dorso del toro, non a cavalcioni, ma su un fianco, i piedi riuniti verso destra, tenendosi afferrata con la sinistra a un corno, come un auriga alle briglie; e difatti il toro, come guidato da briglie, era rivolto piuttosto da questa parte, seguendo la tradizione della mano».

ἀμφὶ τὰ στέρνα τῆς παρθένου μέχρις αἰδοῦς: τὸν τεῦθεν ἐπεκάλυπτε χλαῖνα τὰ κάτω τοῦ σώματος: λευκὸς ὁ χιτῶν, ἡ χλαῖνα πορφυρᾶ, τὸ δὲ σῶμα διὰ τῆς ἐσθῆτος ὑπεφαίνετο)²³⁸. Il toro, tirato da Eros che è accompagnato da delfini ed Eroti, attraversa rapidamente il mare, il peplo della fanciulla è sconvolto dal vento (Ἡ δὲ ἐπεκάθητο τῷ ταύρῳ δίκην πλεούσης νεώς, ὥσπερ ἰστίῳ τῷ πέπλῳ χρωμένῃ. Περὶ δὲ τὸν βοῦν ὠρχοῦντο δελφῖνες, ἔπαιζον Ἔρωτες: εἶπες ἂν αὐτῶν γεγράφθαι καὶ τὰ κινήματα. Ἔρωσ εἶλκε τὸν βοῦν [...])²³⁹.

Il racconto di Nonno di Panopoli (*Dionisiache*, 1, 46-57) chiude la tradizione letteraria del mito di Europa: nel ricostruire la genealogia di Dioniso, figlio di Zeus e Semele, il poeta epico ricorre al mito di Europa. Come in Achille Tazio, la vicenda è ambientata a Sidone, e la figura di Eros assume anche un carico particolare. Invece di un solo componente dell'unione sacra in Achille Tazio come abbiamo appena visto, in Nonno, Eros sembra l'entità sovrana che fa muovere tutta la vicenda. È il fanciullo stesso a condurre Europa sul dorso del toro per aiutare Zeus a perseguire i suoi fini amorosi. Il toro, nel frattempo, già curva il collo e s'inginocchia per accoglierla (Σιδονίης ποτὲ ταῦρος ἐπ' ἠόνος ὑψίκερος Ζεὺς / ἱμερόεν μύκημα νόθῳ μιμήσατο λαιμῷ / καὶ γλυκὸν εἶχε μύωπα: μετοχμάζων δὲ γυναῖκα, / κυκλώσας παλάμας περὶ, γαστέρα δίζυγι δεσμῷ, / βαιὸς Ἔρωσ κούφιζε, καὶ ἐγγύθεν ὑγροπόρος βοῦς / κυρτὸν ὑποστορέσας λοφίην ἐπιβήτορι κούρη, / δόχμιος ὀκλάζων, κεχαλασμένα νῶτα τιταίνων, / Εὐρώπην ἀνάειρε)²⁴⁰. Il toro, delicatamente «tenendo un'andatura moderata», porta la fanciulla, impaurita, a navigare per il mare «senza scosse e senza bagnarsi» (διεσσυμένοιο δὲ ταύρου / πλωτὸς ὄνυξ ἐχάραξε βατῆς ἀλὸς ἄσοφον ὕδωρ / ἴχνεσι

²³⁸ «Una tunica attorno al tronco della fanciulla fino alle pudende; da qua un mantello velava la parte inferiore del corpo: bianca la tunica, purpurea il mantello. Il corpo traspariva attraverso i vestiti».

²³⁹ «Ella sedeva sul toro come su di una nave in cammino, servendosi del peplo come vela. Attorno al toro danzavano delfini, giocavano Eroti; si sarebbe detto che ne fossero dipinti perfino i movimenti. A tirare il toro era Eros [...]».

²⁴⁰ «Una volta un toro sulla costa di Sidone - Zeus in realtà dalle alte corna - / muggiva d'amore - falsa quella gola! - / tormentato da un ben dolce assillo. Ed ecco che il piccolo Eros solleva la donna, / circondandole la vita con le mani in un doppio legame / e il bue nell'acqua lì accanto/ abbassando la schiena curva per far salire la fanciulla, / ginocchia piegate, un po' di lato, spianato il dorso, / solleva Europa»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

φειδομένοισιν: ὑπὲρ πόντοιο δὲ κούρη / δείματι παλλομένη βοέω ναυτίλλετο νότω / ἀστεμφῆς ἀδίαντος)²⁴¹.

Europa nelle *Metamorfosi*

La narrazione del mito di Europa nel poema ovidiano assume un ruolo fondamentale non soltanto nella trasmissione del repertorio mitologico antico ma anche nell'ispirare costantemente i poeti successivi. Il nostro poeta ha avuto come modello gli epilli di Mosco²⁴², i quali nel periodo del poeta latino costituivano ancora il fondamento per l'interpretazione del mito. Come Mosco, anche Ovidio dedica ampio spazio alla descrizione dettagliata della vicenda: il bell'aspetto del toro — il pelo bianco che ricorda la neve intatta e non calpestata, il collo muscoloso e le corna minute che sembrano «un lavoro d'artista» (856); il suo tenero atteggiamento — il dolce muggito, lo sguardo pacifico, il baciare alle mani della fanciulla. Inoltre, Ovidio ha anche ereditato una forte «tensione erotica» dal poeta ellenistico²⁴³.

A differenza della maggior parte delle versioni precedenti, il racconto ovidiano finisce nel momento della fuga come un quadro fisso: atterrita la fanciulla sulla schiena del toro alzato, la mano destra stringe un corno, la sinistra si posa sulla groppa, si gonfiano e palpitano le vesti al vento. Nessun accenno a che cosa accadrà, alla fine della fanciulla: la scena si chiude con il dubbio irrisolto.

L'ordine di Giove a Mercurio (836-845):

seuocat hunc genitor nec causam fassus amoris

«fide minister» ait «iussorum, nate, meorum,

²⁴¹ «Con uno slancio il toro si trova a solcare / con le unghie naviganti la superficie silenziosa del mare, come su un sentiero, / tenendo un'andatura moderata; così la fanciulla, tremante di paura, / naviga in mare sulle spalle del bue / senza scosse e senza bagnarsi»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

²⁴² Segal in Barchiesi 2005, p. XCIV.

²⁴³ Barchiesi 2005, p. 310.

*pelle moram solitoque celer delabere cursu,
quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra
suspicit (indigenae Sidonida nomine dicunt),
hanc pete quodque procul montano gramine pasci
armentum regale uides ad litora uerte».
dixit, et expulsi iamdudum monte iuueni
litora iussa petunt, ubi magni filia regis
ludere uirginibus Tyriis comitata solebat.*

“Suo padre lo prende da parte, senza confessare che amore lo muove, e gli dice: «Figlio mio, fedele messaggero dei miei ordini, scaccia ogni indugio e scendi giù con il tuo volo veloce come al solito, c’è a sinistra una terra da cui si contempla tua madre, dalla gente al posto chiamata Sidone. Va’ laggiù, quando vedrai un armento del re pascolare lontano, sull’erba dei monti, spingilo verso la spiaggia». L’ha appena detto, e già i tori, cacciati dal monte, si avvicinano alla spiaggia voluta, dove la figlia del gran re soleva giocare con le compagne, le fanciulle di Tiro.”

Il verbo *seuocat* fa ricordare, solo qui nel poema ovidiano, una «macchinazione politica»: attraverso gli ordini a Mercurio, Giove dimostra la sua identità di «manipolatore degli uomini e degli dèi». Il fatto di non confessare neanche il motivo al figlio, *nec causam fassus amoris*, sottolinea ancora una volta la sua furbizia e da un altro lato anche la sua autorità assoluta. Inoltre, Barchiesi segnala il linguaggio «volutamente contorto»: *nec causam amoris*, normalmente «il motivo dell’amore», qui invece significa «l’intenzione amorosa»²⁴⁴.

Questa autorevolezza continua a essere presente nei versi successivi: Koch traduce *fide minister iussorum meorum* in «fedele strumento dei miei ordini», e sin dal primo ordine, *pelle moram solitoque celer delabere cursu*, la disponibilità da parte di Mercurio è data per scontata da Giove: questo sembra un richiamo all’episodio di Io,

²⁴⁴ Barchiesi 2005, p. 308.

nel quale Giove ordina al figlio di uccidere Argo (*Met.* 1, 669-670: *ferre potest natumqua uocat quem lucide partu / Pleias enixa est letoque det imperat Argum*). Come il solito gioco ovidiano, bisogna anche notare che dietro questo stile «solenne» del dio si nasconde «un rinvio alla trama comica dell’*Amphitruo* di Plauto». In più, è proprio del ruolo di Mercurio occuparsi di bovini e «l’abigeato è una specialità di Ermes» (cfr. *Met.* 1, 676-677; 2, 680-707).

I versi dopo costruiscono una certa «mappa astrale» personale del dio Mercurio: *matrem tellus a parte sinistra / suspicit* indica la costellazione di Maia, derivata dal nome della madre di Mercurio. L’allusione alle stelle come bussola, del resto è opportuna dato che i Fenici, dai quali discende Europa, sono «un popolo famoso per la sua abilità nell’orientarsi con le stelle» (cfr. 3, 44-45).

dixit, et expulsi iamdudum monte iuuenci / litora iussa petunt, ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat: Mercurio giunge a Sidone ed esegue l’ordine con la sua solita velocità. Dopodiché il dio esce di scena e ricompare al verso 627 del libro VIII.

Trasformatosi in un toro, Giove si avvicina a Europa (846-868):

*non bene conueniunt nec in una sede morantur
maiestas et amor: sceptri grauitate relict
ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis
ignibus armata est, qui nutu concutit orbem,
induitur faciem tauri mixtusque iuencis
mugit et in teneris formosus obambulat herbis.
quippe color niuis est, quam nec uestigia duri
calcauere pedis nec soluit aquaticus Auster;
colla toris exstant, armis palearia pendent,
cornua parua quidem, sed quae contendere possis
facta manu, puraque magis perlucida gemma;
nullae in fronte minae, nec formidabile lumen:
pacem uultus habet. miratur Agenore nata*

*quod tam formosus, quod proelia nulla minetur.
sed quamuis mitem metuit contingere primo;
mox adit et flores ad candida porrigit ora.
gaudet amans et, dum ueniat sperata uoluptas,
oscula dat manibus; uix iam, uix cetera differt!
et nunc adludit uiridique exsultat in herba,
nunc latus in fuluis niueum deponit harenis;
paulatimque metu dempto modo pectora praebet
uirginea plaudenda manu, modo cornua sertis
impedienda nouis.*

“Non vanno d’accordo né sanno convivere maestà e amore: lasciando la dignità dello scettro, il padre e il re degli dèi, la cui mano è armata dai fuochi a tre punte, lui che con un cenno squassa l’universo, riveste la forma di un toro, si mescola agli altri giovenchi, muggisce e si pavoneggia sull’erba tenera. Il suo colore è come la neve mai profanata da impronte pesanti di piedi, né sciolta dall’Austro piovoso. Sul collo appaiono in rilievo i muscoli, dalle spalle gli pende la giogaia; le corna sono piccole ma potrebbero essere considerate un’opera d’arte, sono più trasparenti di una pura gemma; sulla sua fronte non si vedono le minacce e il suo sguardo non ispira terrore ma ha un’espressione pacifica. La figlia di Agenore si stupisce che sia tanto bello e che non sia un pericolo. Eppure, in un primo momento ha paura di toccarlo, nonostante sia così mite; ma poi l’accosta e porge i fiori al muso bianco. L’innamorato gode e, aspettando il piacere che sperava, le bacia le mani; e a stento, a gran stento rimanda il resto! E ora scherzando, salta sull’erba verde, ora stende i fianchi di neve sulla bionda sabbia e, dopo aver tolto a poco a poco la sua paura, ora l’invita a battere il petto con le mani di vergine, ora l’invita a intrecciare nuove corone alle corna.”

Con un commento del poeta «sull'incongruenza fra maestà divina e amore»²⁴⁵, si mette in azione la macchinazione amorosa da parte di Giove. Tale massima — *non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* — non vale solo per la vicenda di Europa, ma anche per altre storie amorose di Giove in genere. Il contrasto tra sentimento amoroso e serietà non è un tipico *topos* epico ma si trova spesso «nell'epigramma erotico greco» (cfr. *AP.* 5, 266)²⁴⁶.

induitur faciem tauri, il padre degli uomini e degli dèi lascia la sua solennità e si trasforma in un toro. La «ricapitolazione dei poteri», *dextra trisulcis / ignibus armata est, qui nutu concutit orbem*, «condotta secondo lo stile dell'epos e dell'inno», introduce un «paradosso del suo nuovo capriccio»²⁴⁷: eliminando i solenni simboli della sovranità divina (*sceptri grauitate relicta*), il dio sceglie di trasformarsi in un animale per avere un rapporto sessuale con l'umanità. Questo “capriccio” ci ricorda la definizione di Segal: «quando gli dèi assumono una forma bestiale, l'incongruenza tende più all'umorismo che all'orrore»²⁴⁸. Inoltre, la combinazione tra un dio e un toro, descritto dettagliatamente dal poeta, «porta a un contrasto» tra la natura selvaggia dell'animale e la delicatezza fisica di questo toro miracoloso — *color niuis est, [...] colla toris exstant, [...] cornua parua [...] nullae in fronte minae, [...] pacem uultus habet*. Gli elementi come la *frons* e il *uultus* costruiscono una figura piuttosto umana e il paragone tra *cornua parua* e *facta manu* non soltanto dimostra la raffinatezza e la bellezza del toro, ma allude anche all'opera di Giove-Ovidio di conciliare la natura animale e la finezza artistica²⁴⁹: la metamorfosi è generalmente «una convivenza paradossale di realtà e artificio»²⁵⁰, e in questo caso è anche una convivenza tra un essere vivente e la percezione dell'immagine di un'opera d'arte. Il punto di vista della narrazione, nota Barchiesi, diventa quello di Europa, «che umanizza e ingentilisce l'immagine del toro», verso l'allusione a quello di Giove, dato che il racconto finisce

²⁴⁵ Segal in Barchiesi 2005, p. XC.

²⁴⁶ Cfr. Barchiesi 2005, p. 309.

²⁴⁷ Barchiesi 2005, p. 308.

²⁴⁸ Segal in Barchiesi 2005, p. XC.

²⁴⁹ Cfr. Segal in Barchiesi 2005, p. XCI.

²⁵⁰ Barkan 1986, pp. 11-12.

con la scena di Europa sul toro, «che guida il gioco perverso dall'interno del suo strano travestimento»²⁵¹.

Il contrasto di un ambiente pacifico e il rapimento successivo da parte di un potere divino e «invisibile» non si limita nella descrizione del toro mite: notevole è anche il dettaglio *in teneris herbis*, secondo Barchiesi, che «suggerisce modelli di idillio». Si potrebbe confrontare con *teneras lasciua per herbas* in Lucrezio (1, 260), con *in tenero gramine* in Orazio (*Cam.* 4, 12, 9), con *in tenera [...] herba* in Virgilio (*Ecl.* 8, 15).

In tale contesto, non stupisce che Europa *miratur* per questa creatura che accetta *flores* e *oscula dat manibus*. Il linguaggio dell'espressione *proelia nulla minetur* fa ricordare un passo virgiliano: *bellum haec armenta minantur* (*A.* 3, 540). La ripresa ovidiana sembrerebbe illogica per il fatto che il passo virgiliano tratta di «un presagio della natura bellicosa della terra italica», se non fosse collegata alla narrazione di Erodoto: il toro di Europa è un segno «poco pacifico»²⁵², dato che preannuncia la lunga contrapposizione tra Oriente e Occidente. Segal segnala una differenza radicale tra i baci di Giove e quelli di Io: «l'elemento grottesco del toro che bacia le mani della fanciulla è comico quando l'animale è un dio», ma quando si tratta di un essere umano, subito la metamorfosi di una bestia, i cui baci alle mani, come l'unico modo per comunicare con la famiglia da cui è stata separata a causa della sua apparenza animalesca, invece originano solo «*pathos*». In questo episodio, il lettore è invitato a partecipare dal punto di vista di Europa: per i personaggi umani, «lo straordinario potere di comunicazione dell'animale è delizioso e divertente»; invece nella vicenda di Io, il punto di vista è della bestia: ridotta a comunicare soltanto con il modo animale, questo modo per sé già diventa una parte della sua «sofferenza e frustrazione»²⁵³.

L'espressione *latus... niueum* introduce un «raffinato incrocio allusivo»: possiamo vedere le stesse parole in Orazio, *sic et Europe niueum doloso / credidit tauro latus* (*Carm.* 3, 27,25-26), mentre in Virgilio, questa espressione (*latus niveum molli*

²⁵¹ Barchiesi 2005, p. 309.

²⁵² Barchiesi 2005, p. 309.

²⁵³ Segal in Barchiesi 2005, p. XCI.

fultus hyacintho, *Ecl.* 6,53) viene utilizzata per indicare un altro toro della mitologia erotica che fa impazzire Pasifae per amore.

Con il «galante baciavano», il mite toro pian piano scioglie la paura della fanciulla e in *pectora praebet / uirginea plaudenda manu* il lessico porta a una giustapposizione bizzarra: da un lato, *plaudenda* «può suggerire il piacere di “applaudire”», mentre, da un altro lato, il verbo *plaudo* mette in risalto «la qualità peculiarmente animalesca dell’oggetto del suo tocco». Si tratta qui di un toro che non deve essere accarezzato come un cane, ma che si deve «colpire producendo uno schiocco» o «battere come un cavallo». Non mancano esempi nel poema ovidiano di *plaudere* nel senso di «battere le ali» di un grande uccello (cfr. 14, 507: *remos plausis circumvolat alis*; 14, 577: *cineres plausis everberat alis*). Il verbo *plaudo* suggerisce sia la miracolosa ubbidienza del toro che accetta il tocco in questo modo, sia il piacere da parte della fanciulla Europa, che «“applaudisce” per il compiacimento di un intrattenimento inatteso». Rispetto al neutro ψαῦσαι del suo modello Mosco (*Europa*, 91), Ovidio con questo verbo ha migliorato l’espressione: *plaudenda* rende esattamente quella combinazione tra forme umane e forme animali, «che è così essenziale alla delicatezza del passo»²⁵⁴.

Il toro porta via la principessa (868- 875):

*ausa est quoque regia uirgo,
nescia quem premeret, tergo considerare tauri,
cum deus a terra siccoque a litore sensim
falsa pedum primis vestigia ponit in undis:
inde abit ulterius mediique per aequora ponti
fert praedam. Pavet haec litusque ablata relictum
respicit, et dextra cornum tenet, altera dorso
imposita est; tremulae sinuantur flamine vestes.*

²⁵⁴ Segal in Barchiesi 2005, pp. XCI-XCIII.

“La principessa, infine, osa sedersi sulla groppa del toro, non sapendo chi sia colui che sta cavalcando. Allora il dio lascia la terra e la spiaggia pian piano, affonda quei piedi non suoi nell’acqua; poi, si spinge più oltre, porta la sua preda in mare aperto. Impaurita, la fanciulla si volge indietro a guardare il lido abbandonato e la sua mano destra stringe un corno, la sinistra si posa sulla schiena; le sue vesti ondeggiavano nel vento.”

Ogni gesto del toro è indispensabile alla fase finale, e come abbiamo già visto sopra, il *plaudenda* porta al momento decisivo: *ausa est quoque regia uirgo*, / [...] *tergo considerare tauri*. Incoraggiata dalla docilità del toro e dalla libertà concessa da questa creatura naturalmente selvaggia, Europa sale sul dorso. Il dio pian piano lascia la terra.

dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est: La scena della fanciulla che tiene in mano un corno del toro richiama la descrizione precedente delle corna, *cornua parua*, come un’opera d’arte frutto della “mano” del poeta, *facta manu*. In più, a questo punto, la metafora è definitivamente compiuta: «l’immagine finale della fanciulla che si aggrappa saldamente a una di queste corna segna il compimento dell’artificio accuratamente elaborato da Giove». Considerato che il racconto ovidiano finisce improvvisamente con la scena del viaggio, allora questo contatto fisico sembra anche come un’allusione dell’unione sacra che seguirà.

L’ultima scena si concentra sui vestiti della fanciulla sollevati dal vento durante il viaggio. A differenza del suo modello Mosco, che sottolinea il potere divino attraverso i dettagli della miracolosa epifania delle divinità marine (115-124) e descrive il particolare di Europa che «solleva il lembo della veste purpurea per non farlo bagnare nell’oceano», Ovidio «riduce la distanza» tra fanciulla e la bestia-dio, mantenendo «l’incontro a un livello leggero e umoristico». Interessante notare la ripresa ovidiana di Mosco per quanto riguarda questo dettaglio: come segnala Segal, «il verbo *sinuantur* è la traduzione letterale del *κολπώθη* di Mosco». Ma nella versione ovidiana, l’aggettivo *tremulae*, «tremolanti» o «leggermente increspate», crea un’atmosfera totalmente diversa: più delicata e anche più vivace rispetto a quella di Mosco che è piuttosto neutra

(πέπλος βαθύς «veste profonda»). L'espressione di Ovidio non solo mostra le vesti «tremolanti», ma allude alla vulnerabilità della vergine, che è «tremolante» lei stessa. E il verbo *sinuantur*, attraverso la descrizione delle «curve» delineate dal vento, allude anche alla forma del corpo della fanciulla. Il contrasto tra la leggerezza e la morbidezza femminile di Europa e la robustezza del toro è notevolmente pittorico²⁵⁵.

Europa nella *Commedia* dantesca

La ripresa dantesca del mito di Europa si trova nell'ascesa di Dante e Beatrice al Primo Mobile nel canto XXVII del *Paradiso*. Questo canto, come dice Scott²⁵⁶, è «uno dei punti culminanti del *Paradiso*». Si potrebbe dividere il canto in tre parti: il discorso di San Pietro (1-72), la salita al Primo Mobile (73-102), dove il poeta accenna il mito di Europa, e l'ultima profezia di Beatrice (103-148). Il filo conduttore è l'invettiva contro la corruzione del mondo terreno e il preannuncio dell'*alta Provedenza* (61) che *soccorrà tosto* (63) per stabilire di nuovo la giustizia. Infatti, afferma Scott, «il poema dantesco non può toccare il culmine del paradiso senza tornare alla terra: è un continuo alternarsi di richiami alla vita celeste e di ritorni antitetici alla corruzione terrena»²⁵⁷.

Il canto si apre con il *Gloria*, un inno di perenne presenza nella liturgia. In questo inno, Vallone nota i «cenni continui» all'Unità-Trinità, e come ovunque nei tre regni «si fondano l'interno e l'esterno, i sentimenti e i sensi». Tra questi, predomina il «vedere» nel senso di «capire» la ragione profonda del viaggio, mentre lo «udire» esprime «la vigile attenzione del viandante a lasciare traccia del suo percorso»²⁵⁸. Proprio questo spiega l'ebbrezza di Dante e la sua vera felicità che proviene dalla beatitudine eterna, in contrasto con le ricchezze materiali. Le parole del pellegrino introducono il rimprovero di Pietro, il cui colorito marziale «anticipa l'evocazione della

²⁵⁵ Segal in Barchiesi 2005, pp. XCIII- XCV.

²⁵⁶ Scott 1977.

²⁵⁷ Scott 1977, p. 196.

²⁵⁸ Vallone 1996.

spada di Roma»²⁵⁹. Nel discorso, come nota Vallone²⁶⁰, san Pietro «non fa nomi», perché un «indegno Pastore» non merita nome davanti alla «sacralità della sede pontificia», ma il bersaglio dell'invettiva si capisce facilmente: le sue parole formano un aspro attacco a Bonifacio VIII, che è il papa presente sul soglio pontificio al momento del viaggio dantesco, per aver sfruttato la sua carica per arricchirsi illecitamente; come nota Inglese²⁶¹, «la riprovazione implica certamente il successore suo, Clemente V e minaccia il papa in carica, Giovanni XXII». Nelle parole di Pietro, l'espressione *luogo mio*, ripetuta tre volte e di seguito (22-23), da un lato ha «il valore dell'assoluto mai raggiunto così intensamente» nel poema dantesco, sebbene il numero tre, per una nota «simbologia biblico-medievale», si incontra spesso, «dalle tre fiere e dalle tre donne benedette al sommo mistero della Trinità»²⁶²; dall'altro, la «triplice ripetizione» potrebbe essere considerata un'evocazione di «un versetto di Geremia contro i sacerdoti ipocriti»: *Templum Domini, templum Domini, templum Domini est* (7, 4), ma in un senso «rovesciato»²⁶³: secondo Scott, qui non si tratta di «un mero riflesso stilistico», ma rende «l'ira di Pietro e fa sì che la corte del cielo arrossisca per ira e per vergogna»²⁶⁴.

Dinanzi alla «storia universale della Chiesa»²⁶⁵, Pietro crea un contrasto tra i papi santi e martiri della Chiesa antica ed evangelica (incluso sé stesso) e i papi attuali, che invertono l'ordine morale e sfruttano «la sposa di Cristo» soltanto per il guadagno illecito. In particolare, Niccolò e Bonifacio avevano anche negato «all'imperatore il posto che gli spettava come guida suprema nella sfera delle cose temporali»²⁶⁶. Il rimprovero si chiude con il preannuncio di un futuro intervento divino così come avvenne al tempo di Scipione per difendere «la gloria del mondo» di Roma: tale

²⁵⁹ Inglese 2016^c, p. 335.

²⁶⁰ Vallone 1996, p. 27.

²⁶¹ Inglese 2016^c, p. 335.

²⁶² Vallone 1996, p. 27.

²⁶³ Si veda Inglese 2016^c, p. 335.

²⁶⁴ Scott 1977, p. 204. Cfr. Consoli 1974, p. 160.

²⁶⁵ Vallone 1996, p. 28.

²⁶⁶ Scott 1977, p. 205.

accenno alla «fondazione provvidenziale dell'impero romano», pronunciato dal primo papa nella storia, massima autorità spirituale, è estremamente significativo²⁶⁷.

Come *di vapor' gelati fiocca / in giuso l'aere nostro* (67-68), così nel regno dei beati il pellegrino vede le anime salire in alto all'Empireo. Beatrice lo invita ad abbassare lo sguardo per vedere il percorso che hanno fatto ruotando insieme all'VIII cielo. La ripresa dantesca del mito di Europa si trova proprio in questo momento in cui Dante volge lo sguardo verso terra:

*Onde la donna, che mi vide assolto
del'attendere in sù, mi disse: «Adima
il viso e guarda come tu sè vòlto».
Dall'ora ch'io avea guardato prima
io vidi mosso me per tutto l'arco
che fa dal mezzo al fine il primo clima,
sì ch'io vedea di là da Gade il varco
folle d'Ulisse, e di qua presso il lito
nel qual si fece **Europa** dolce carco;
e più mi fora scoperto il sito
di questa aiuola, ma 'l sol procedea
sotto i mie' piedi un segno e più partito. (76-87)*

Dopo che Dante ha obbedito, *la virtù che lo sguardo m'indulse / del bel nido di Leda mi divelse / e nel ciel velocissimo m'impulse* (97-99). Ora sono giunti al Primo Mobile, “luce” e “amore”, creato dalla mente del Signore, che genera tutta la struttura dell'universo e il movimento invisibile, che non può essere misurato, al contrario di tutti gli altri movimenti che hanno la loro unità di misura nel Primo Mobile, ma dà la misura agli altri; il principio del tempo si trova nel Cristallino. Con «l'immagine originale e incisiva del tempo quale albero rovesciato», Beatrice conclude il suo

²⁶⁷ Scott 1977, p. 217.

discorso riguardo la dottrina e riprende l'invettiva di Pietro contro la «cupidigia» dei papi, e «la generalizza»²⁶⁸. Le parole della santa descrivono la condizione morale corrotta dell'umanità quando si trovi priva di un'adeguata guida dell'Impero, sia quello laico che quello ecclesiastico: solo i bambini sono innocenti, ma abbandonano subito la virtù appena crescono. Chiuso il discorso della «cupidigia», Beatrice preannuncia un intervento divino che raddrizzerà la situazione e ristabilirà virtù e giustizia dove ora c'è soltanto la decadenza morale. È interessante notare qualche dettaglio della profezia: Inglese²⁶⁹ traduce «la fortuna» in “il fortunale”, “la tempesta”, che segue il tuono, «un turbine provvidenziale, violento ma salvifico». Questo turbine può essere considerato un'evocazione di quello che concluse il viaggio di Ulisse. E inoltre, la metafora delle *poppe* (146), che subiscono il colpo della *fortuna* (145) e virano «su sé stesse» e infine la flotta ritrova la giusta direzione, fa ricordare di nuovo la storia di Ulisse, ma diversamente dalla versione dell'eroe greco che si chiude con una tragica fine, la «classe» qui viene riparata e continua il viaggio verso la direzione giusta, e grazie a questo rovesciamento «vero frutto verrà dopo 'l fiore».

Riscrittura e ricezione: Europa ovidiana in Dante

Bisogna innanzitutto notare un problema aperto per quanto riguarda la ripresa del mito: secondo un'analisi geografica, considerando anche le informazioni dei canti precedenti (*Pd* 22, 133 ss.; 22, 153 ss.), Inglese²⁷⁰ ipotizza che, in questa ripresa, «il riferimento al *lito* dove Europa fu rapita da Giove non è stimabile a *un segno e più* di distanza da Gerusalemme», visto che questi due punti geografici sono approssimativamente sullo stesso meridiano, quindi sarebbe più ragionevole «una lettura negativa» del verso 83: «presso» significa qui «non giunge», il pellegrino, cioè, poteva «vedere oltre le colonne d'Ercole, l'Oceano temerariamente varcato da Ulisse, e dall'altro la sua vista *non giunge* al lito di Europa.

²⁶⁸ Cfr. Inglese 2016^c, p. 341.

²⁶⁹ Inglese 2016^c, p. 343.

²⁷⁰ Si veda Inglese 2016^c, p. 344.

Questa lettura negativa del verso non riguarda solo un problema geografico ma scioglie anche in questo senso la legittimità della ricerca di implicazioni allegorico-morali nella figura di Europa. Questa ricerca, sin dagli antichi chiosatori, tenta di interpretare la figura di Europa in senso allegorico: Scott giudica che l'accento alla passione bestiale di Europa risulta «incongruo ad alcuni studiosi» per il suo contenuto erotico²⁷¹. Già Benvenuto ha cercato di giustificare il passo, cioè *ista ridiculosa*, spiegando che la colpa non è dell'arte ma di quelli che usano male l'arte, riferendosi alla colpa di Ovidio che, essendo pagano, ha “tessuto” male questa storia innocente²⁷²; André Pézard insiste che l'*Ovidius moralizatus* forniva un'allegoria edificante per il tono, nella quale Cristo è paragonato al toro che si addossa l'umanità/Europa e i suoi peccati²⁷³. Tale espressione abbiamo visto anche nel commento di Iacopo della Lana: «Onde, secondo senso allegorico, altro non vuol dire la detta fabula che la rilevazione della umana natura del peccato per Cristo benedetto, che fue verace Iddio et uomo»²⁷⁴. Scott discute queste implicazioni allegorico-morali e conclude in una maniera più moderata rispetto agli altri studiosi citati, che «l'accento ad Ulisse e ad Europa funge da perifrasi topografica», e dopo un'analisi sulla «follia» di Ulisse, che «segna le conseguenze catastrofiche della *hybris* dell'uomo», lo studioso sembra volere allargare

²⁷¹ Scott 1977, p. 222. Lo studioso cita Pézard: «cette Phénicie mythologique et galante ressemble trop peu à la Terre Sainte, que Dante rappelait naguère au pape et aux cardinaux» (Pézard 1965, p. 1611).

²⁷² «[...] sicut fingit Ovidius libro *Metamorphoseos*, [...] *Et tu hic obiicies: qualia sunt ista ridiculosa, ne dicam obscena, quae poetae scripserunt, fingentes flagitia deorum, adulteria, furta, et caetera turpia? respondebo tibi, quod negari non potest, quin poetae finxerunt multa vana et inhonesta, sed tamen ex hoc poetria nobilissima non culpanda; culpandi potius sunt poetae in talibus. Homines enim fuerunt, et non solum homines sed pagani [...] ergo poetria pessima scientia est; culpa est non artium, sed artium male utentium.[...]*».

²⁷³ «au boeuf du sacrifice, parce qu'il se charge des péchés de l'humanité, baptisée Europa. Dante et l'auteur de l'Ovide moralisé ont pu avoir plusieurs sources communes, et pour nous obscures»: Pézard 1965, pp. 1611-1612.

²⁷⁴ «Onde Jupiter significò Dio; amava Europa, amava la creatura umana; essa Europa tramutata in vitella da Juno, essa creatura dal demonio per lo peccato caduta in irrazionalità e diventata bestia; Jupiter tramutossi in tauro, Dio fattosi uomo; fornicato con Europa, ricevute le passioni umane e quella umana natura esaltata; Cadmo per sacrificii e orazioni trovata la ditta Europa, trovato in suo essere la umana natura e conservandosi per orazioni e sacrificii. Onde secondo senso allegorico altro non volle dire quella favola che la rivelazione della umana natura del peccato per Cristo benedetto, che fue verace Dio e uomo».

i limiti geografici a quelli ideologici e tornare al gioco dell'«esasperato culto»²⁷⁵ dell'allegoria: «così Ulisse e Europa vengono a significare la gamma delle attività umane da un estremo all'altro, dalle tentazioni dell'intelletto e della volontà a quelle dei sensi»²⁷⁶.

Queste implicazioni, estreme o moderate, come ben notate da Inglese, sono «fatalmente contraddittorie fra loro»²⁷⁷. In più, la lettura negativa del verso 83 rende ancora più evidente l'inadeguatezza dell'interpretazione allegorica: la vista del pellegrino raggiungerebbe sì solo l'estremità delle tentazioni dell'intelletto (Ulisse) ma non quella dei sensi.

Occorre tornare a vedere i versi danteschi della ripresa del mito di Europa:

*e di qua presso il lito
nel qual si fece Europa dolce carco;*

In questa ripresa, Dante riassume tutta la vicenda di Europa e la descrive in una sola scena: il momento decisivo, in cui la fanciulla si azzarda a sedersi sulla groppa del toro sulla riva fenicia. L'espressione sommaria *dolce carco* richiama ovviamente la *sperata uoluptas* dell'innamorato: quello che sperava, ha finalmente avuto il suo «gradito peso» sulla schiena. Inoltre, l'aggettivo *dolce* può anche essere considerato un riflesso degli atteggiamenti affettuosi da parte del toro e insieme un'allusione alla sensazione di diletto della fanciulla. La parola dantesca *dolce* fa ricordare alcuni momenti della storia narrata da Ovidio: le *teneris herbis*, su cui il toro *mugit* e *obambulat* (851); la sua fronte, su cui non vi sono *nullae minae* né lo sguardo *formidabile* (857), ma ove regna *pacem* (858); i baci alle mani (863: *oscula dat manibus*), i salti e gli scherzi *in uiridi herba* (864); il toro, inoltre, abbandona il *latus niuem* in *fuluis harenis* (865); in questa atmosfera serena, non solo il toro, ma anche

²⁷⁵ Inglese 2016^c, p. 339.

²⁷⁶ Scott 1977, p. 222.

²⁷⁷ Inglese 2016^c, p. 339.

la fanciulla risponde con affetto: porge *flores ad candida ora* (861), gli batte il petto con *uirginea plaudenda manu* e gli intreccia *sertis nouis* alle corna (866-867). Questa conclusiva definizione della figura Europa, così rappresentativa, condensa vivamente l'intera vicenda di Ovidio, trasmettendo al lettore l'idea di un dolce innamoramento fino a questo momento della storia.

Inoltre, il verbo *si fece* ci dimostra da parte della fanciulla la volontà dell'azione, che è stata espressa esplicitamente e dettagliatamente nella versione ovidiana, con ogni cambiamento del suo stato d'animo:

miratur Agenore nata (858)

Si stupisce la fanciulla inizialmente per aver incontrato un toro così bello e mite. In questo momento, sta superando il timore e prova a fare un gesto amichevole:

sed quamuis mitem metuit contingere primo;
mox adit et flores ad candida porrigit ora. (860-861)

Con l'invito del toro ad avere contatto fisico, la paura di Europa sparisce a poco a poco:

paulatimque metu dempto modo pectora praebet
uirginea plaudenda manu, modo cornua sertis
impedienda nouis. (866-868)

Alla fine, la fanciulla ha superato ogni timore, osa sedersi sulla schiena del toro:

ausa est quoque regia uirgo,
nescia quem premeret, tergo considerare tauri (868-869)

In tutto questo processo, Ovidio descrive con pazienza ogni cambiamento in modo sottile e delicato: questo fatto può anche essere confermato dall'uso dei numerosi avverbi collegati allo stato di paura — *primo, mix, modo* — ben tre in cinque versi. Giunge la scena finale: la vergine regale sale sul toro. La riscrittura dantesca di questa scena, da un lato ha assunto l'informazione più importante—la fanciulla è salita volontariamente; dall'altro (*si fece dolce carico*), il poeta si impegna anche a costruire una perifrasi ancora più delicata della stessa scena ovidiana.

Semele, Giove e la nascita di Dioniso

Semele, la figlia più famosa di Cadmo, è amante di Giove da cui aspetta un figlio; Giunone, spinta dalla gelosia, fa sì che la principessa tebana chieda al dio di “abbracciarla nei lacci di Venere”; Semele, però, essendo umana, non sopporta il “colpo mortale” del fulmine divino e muore, dando alla luce Dioniso. Questo racconto si trova nel III libro delle *Metamorfosi*, che si apre con le vicende di Cadmo e della sanguinosa fondazione di Tebe in Beozia e continua con la morte di Atteone punito dalla dea Diana. A questo punto si inseriscono le disgrazie di Narciso e, appunto, di Semele. Infine, questa serie “tragica” si chiude con la crudele morte di Penteo, irrispettoso nei confronti del vate Tiresia e degli dèi. Come nota Barchiesi, la «struttura di questo libro è molto più unitaria del consueto e ha pochi paralleli nel poema: tutti o quasi i personaggi hanno un rapporto con la famiglia Cadmo e con i tempi più antichi della città di Tebe: una relazione genealogica, cronologica e territoriale».

In questo libro, Tebe, con i suoi dintorni, diventa il palcoscenico di tutti gli episodi e questo centro degli eventi «si configura come un vero e proprio mondo tragico»: la tendenza alla confusione e alla catastrofe percorre questo mondo, dove «il rapporto tra umano e divino» e «quello della famiglia con sé stessa o con lo stato» entra «continuamente in crisi». In particolare, nel caso di Semele è la separazione fra uomo e divino a sfumarsi.

Al centro del libro sta la figura di Dioniso. Cadmo ha un ruolo di «iniziatore della stirpe regale da cui Dioniso si staccherà, come eccezionale figura di divinità dalle origini umane»; Tiresia è presente nella storia principale di Dioniso e Penteo (e in quella di Narciso); Atteone appartiene alla famiglia di Cadmo e la modalità della sua morte — un selvaggio smembramento — comprende senz’altro un collegamento all’immaginario dionisiaco; e la nostra Semele «conduce direttamente alla nascita di Dioniso». L’importanza del dionisismo si svela massimamente nella storia di Penteo verso la fine del libro, dove, come nota Barchiesi, Ovidio sfrutta al massimo l’oscillazione del culto bacchico nella cultura antica «tra trasgressione e integrazione, tra esotismo e tradizione, per cui si tratta di un culto sempre integrato eppure sempre

da integrare nella società a cui si fa riferimento, sia quella greca che quella romana». E non solo. Il particolare rilievo concesso da Ovidio a questo culto è parso motivato dalla convinzione che il poeta guardasse a sé stesso e alla sua attività in termini “dionisiaci”: il poeta, in quanto essere ispirato creatore e soprattutto manipolatore di immagini e di illusioni diventa complice, seguace e alter-ego del dio²⁷⁸.

La figura di Semele nel mito:

La prima occorrenza letteraria di Semele²⁷⁹ risale a Omero: nel libro XIV del *Iliade*, il poeta ci ricorda che Semele è la madre di Dioniso (*Il.* 14, 323-325: οὐδ' ὅτε περ Σεμέλης οὐδ' Ἀλκμήνης ἐνὶ Θήβῃ / ἢ ῥ' Ἡρακλῆα κρατερόφρονα γείνατο παῖδα: / ἦ δὲ Διώνυσον Σεμέλη τέκε χάρμα βροτοῖσιν)²⁸⁰. Alla fine della *Teogonia*, Esiodo la presenta esplicitamente come figlia di Cadmo, e racconta le inusuali circostanze della nascita di Dioniso: una madre mortale ha partorito un dio e successivamente è diventata lei stessa una dea (*Th.* 940-942: Καδμείη δ' ἄρα οἱ Σεμέλη τέκε φαίδιμον υἱὸν / μιχθεῖσ' ἐν φιλότῃ, Διώνυσον πολυγηθέα, / ἀθάνατον θνητή: νῦν δ' ἀμφοτέροι θεοὶ εἰσιν)²⁸¹. Nell'*Inno Omerico I a Dioniso*, il poeta smentisce una serie di tradizioni sul luogo in cui Semele avrebbe dato alla luce Dioniso e proclama che in realtà il parto fu opera di Zeus e avvenne sul Monte Nisa, lontano dagli uomini e da Era (*Hymni.* 1, 1-9: οἱ μὲν γὰρ Δρακάνω σ', οἱ δ' Ἰκάρω ἠνεμοέσση / φάσ', οἱ δ' ἐν Νάξω, δῖον γένος, εἰραφιῶτα, / οἱ δὲ σ' ἐπ' Ἀλφειῷ ποταμῷ βαθυδινήεντι / κυσαμένην Σεμέλην τεκέειν Διὶ τερπικεραύνω: / ἄλλοι δ' ἐν Θήβῃσιν, ἄναξ, σε λέγουσι γενέσθαι, / ψευδόμενοι: σὲ δ' ἔτικτε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε / πολλὸν ἀπ' ἀνθρώπων, κρύπτων λευκώλενον Ἥρην. / ἔστι δὲ τις Νύση, ὕπατον ὄρος, ἀνθέον ὕλη, / τηλοῦ Φοινίκης, σχεδὸν Αἰγύπτιοι

²⁷⁸ Cfr. Barchiesi 2007, pp. 125-126.

²⁷⁹ Sulla tradizione di Semele cfr. Gantz 1993.

²⁸⁰ «o Semele o Alcmena in Tebe, / che Eracle mi diede, il figlio saldo cuore, / e Semele generò Dioniso, letizia degli uomini;»: trad. di Calzecchi Onesti 1990.

²⁸¹ «Semele, figlia di Atlante, gli generò uno splendido figlio, / unitasi in amore con lui, Dioniso pieno di gioia, / immortale nato da una mortale; ora entrambi sono dei»: trad. di Cassanmagnago 2009.

ρόάων [...]»²⁸². In questo Inno, come giustamente nota Gantz²⁸³, Dioniso è chiamato tre volte εἰραφιῶτα (2, 17 e 20), una parola probabilmente legata all'indiano *rsabhàh*, “toro”, e dunque “(Dioniso) che si manifesta in forma di toro”, ma il cui significato era oscuro già agli antichi: lo testimoniano gli scolii *ad Il.* 1. 39, dove l'epiteto è collegato a ῥάπτω (“cucire”), una pseudoetimologia probabilmente ispirata al mito di Dioniso cucito nella coscia di Zeus dopo la morte della madre Semele. Da segnalare, inoltre, che nell'*Inno* (21) appare per la prima volta il nome di Semele divinizzata, ossia Θυώνην (Tione), attestato anche in Saffo (fr. 17 L-P).

Poco altro, purtroppo, si dice su Semele nel resto del settimo e del sesto secolo: una menzione si legge in Tireto (20 W.), ma il frammento deriva da un papiro che è troppo malconcio per essere di qualche utilità.

Nel quinto secolo, abbiamo qualche riferimento in Pindaro: nell'*Olimpica* 2, dedicata a Terone di Agrigento vincitore nella corsa dei carri e composta nel 476 a.C., si allude alle sofferenze patite dalle figlie di Cadmo. Nel caso di “Semele dalla lunga chioma”, si dice, ed è la prima concreta descrizione del modo in cui la principessa tebana muore, che ella fu «schiantata da boato di folgore: l'amano Pallade sempre e Zeus, e più l'ama il figlio coronato d'edera» (*O.* 2, 22-27: ἔπεται δὲ λόγος εὐθρόνοις / Κάδμοιο κούραις, ἔπαθον αἰ μεγάλα, πένθος δὲ / κρεσσόνων πρὸς ἀγαθῶν. / ζῶει μὲν ἐν Ὀλυμπίοις ἀποθανοῖσα βρόμῳ / κεραυνοῦ τανυέθειρα Σεμέλα, φιλεῖ δὲ νιν Παλλὰς αἰεῖ, / καὶ Ζεὺς πατὴρ μάλα, φιλεῖ δὲ παῖς ὁ κισσοφόρος). L'inizio della *Pitica* 11 ci conferma che Semele si trova tra gli dèi (*P.* 11. 1: Κάδμου κόραι, Σεμέλα μὲν Ὀλυμπιάδων ἀγκυῖατις)²⁸⁴, mentre nella *Pitica* 3, dopo un'allusione alle sofferenze delle figlie di Cadmo, si dice che Zeus va al letto di Tione: quasi a compensare i dolori del

²⁸² «O progenie di Zeus, che appari in forma di toro, alcuni / dicono che Semele/ dopo averti portato nel grembo, ti generò a Zeus che gioisce / del fulmine / sul Dracano; altri, a Icaro battuta dal vento; / altri, a Nasso; altri, lungo il fiume Alfeo dai gorghi profondi; / altri dicono che tu, signore, sei nato a Tebe: / e tutti mentono. Te invece generò il padre degli uomini e / degli dèi, / lontano dagli uomini, celandoti a Era dalle bianche braccia. / Nisa, montagna sublime fiorente di selve, sorge / ben oltre la Fenicia, presso le correnti d'Egitto...»: trad. di Càssola 1986.

²⁸³ Gantz 1993, p. 473.

²⁸⁴ «Figlie di Cadmo, Semele che percorri la via delle dee d'Olimpo»: trad. di Gentili, in Angeli Bernardini 1995.

padre (P. 3. 96-99: ἐν δ' αὖτε χρόνῳ / τὸν μὲν ὀξείαισι θύγατρεις ἐρήμωσαν πάθαις / εὐφορσύνας μέρος αἰ / τρεῖς. ἀτὰρ λευκωλένῳ γε Ζεὺς πατὴρ / ἤλυθεν ἐς λέχος ἱμερτὸν Θυώνῃ)²⁸⁵.

La storia di Semele non mancò di ispirare i drammaturghi: Eschilo compose una tetralogia “tebana” comprendente la *Semele* (ovvero *Hydrophoroi*, “Portatrici di acqua”), le *Xantriai* (“Cardatrici”), il *Pentheus* (forse identificabile con la tragedia eschilea intitolata *Bakchai*) e le *Dionysou Trophoi* (“Nutrici di Dioniso”). Per quanto riguarda specificamente la *Semele*, è probabile che ad essa faccia riferimento uno scolio al 1. 636 delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio in cui si dice che la principessa tebana compariva sulla scena incinta e ispirata divinamente²⁸⁶, e che le donne che le toccavano la pancia (probabilmente le *Hydrophoroi*, “portatrici d’acqua” del titolo alternativo), diventavano a loro volta ispirate dal dio²⁸⁷. Il fr. 222 è apparentemente riferibile alla venuta al mondo di un neonato (il nascituro Dioniso?): in esso, infatti, compare il teonimo Ἀμφίδρομος, una dea legata alle Anfidromie, i festeggiamenti che si tenevano nelle famiglie ateniesi dopo cinque o sette giorni della nascita di un bambino²⁸⁸. Nel dibattuto fr. 221, invece, si legge: “Zeus, il quale lo ha ucciso” (fr. 221: Ζεὺς, ὃς κατέκτα τοῦτον): Hartung correggeva τοῦτον in ταύτην: “Zeus, il quale la ha uccisa”, ottenendo così un riferimento alla morte di Semele per opera di Zeus²⁸⁹. In realtà, poiché non sappiamo nulla del contesto drammaturgico originario in cui le parole erano inserite, pur accettando la correzione, non possiamo essere sicuri che la frase sia collegata a un evento scenico. È quantomeno probabile, ad ogni modo, che la tragedia culminasse con la morte della principessa tebana.

Ben maggiori dettagli forniscono *Le Baccanti* euripidee conservatesi per intero. Nel prologo Dioniso stesso dice che Semele morì durante il parto — “fuoco di folgore

²⁸⁵ «Poi col tempo tre figlie / per acute sventure l’uno privarono / di una parte di gioia; / ma dopo venne il padre Zeus / nell’amabile letto di Tione / dalle candide braccia»: trad. di Gentili, in Angeli Bernardini 1995.

²⁸⁶ ἔνθεος alla lettera significa “avere un dio dentro”. Si veda Sommerstein 2012, pp. 81-94, p. 82.

²⁸⁷ Sommerstein 2012, pp. 81-94, p. 82.

²⁸⁸ Si veda Sommerstein 2012, p. 81.

²⁸⁹ Si veda Radt 2009, p. 336.

provocò il parto” (ἀστραπηφόρῳ πυρί), e che la “*hybris*” di Era contro sua madre fu causa di tutta questa sventura — “accanto alla reggia vedo la tomba di mia madre folgorata, e le rovine della sua casa, fumanti della fiamma ancora viva del fuoco divino, immortale oltraggio di Era contro mia madre” (*Ba.* 6-9: ὀρῶ δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κεραυνίας / τόδ’ ἐγγὺς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια / τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα, / ἀθάνατον Ἥρας μητέρ’ εἰς ἐμὴν ὕβριν). E in un’altra parte della stessa tragedia, il coro ripete ancora una volta la storia del parto mortale di Semele (*Ba.* 88-93: ὄν / ποτ’ ἔχουσ’ ἐν ὠδίνων / λοχίαις ἀνάγκαισι / πταμένας Διὸς βροντᾶς νη / δύος ἔκβολον μάτηρ / ἔτεκεν, λιποῦσ’ αἰῶ / να κεραυνίῳ πληγᾷ²⁹⁰). Inoltre, nell’*Ippolito*, Euripide menziona che i poeti antichi raccontano che Zeus ha bramato il letto di Semele (451-454: ὄσοι μὲν οὖν γραφάς τε τῶν παλαιτέρων / ἔχουσιν αὐτοῖ τ’ εἰσὶν ἐν μούσαις ἀεὶ / ἴσασι μὲν Ζεὺς ὧς ποτ’ ἠράσθη γάμων / Σεμέλης)²⁹¹.

Inoltre, sono attestate tragedie con titolo *Semele* di autori minori quali Diogene Ateniese (*TGF* III 221-4), Carcino II (*TGF* I 70 F 2). Una commedia intitolata *Semele* ovvero *Dionysos* scrisse Eubulo; al commediografo Timoteo è attribuito un componimento ditirambico intitolato *Semele* (*PMG* 792).

Facciamo un salto di qualche secolo e arriviamo a Diodoro Siculo, il quale fornisce il resoconto più completo delle vicende di Semele. Lo storico riporta due varianti: nella prima, Era, trasformandosi in una amica di Semele, la spinge a cercare un onore pari a quello della moglie di Zeus (3.64. 3-4: μυθολογοῦσι γὰρ ἐρασθέντα Δία μιγῆναι πλεονάκις αὐτῇ διὰ τὸ κάλλος, τὴν δ’ Ἥραν ζηλοτυποῦσαν καὶ βουλομένην τιμωρία περιβαλεῖν τὴν ἄνθρωπον, ὁμοιωθῆναι μὲν τινι τῶν ἀποδοχῆς τυγχανουσῶν παρ’ αὐτῇ γυναικῶν, παρακρούσασθαι δὲ τὴν Σεμέλην: εἰπεῖν γὰρ πρὸς αὐτὴν ὅτι καθῆκον ἦν τὸν Δία μετὰ τῆς αὐτῆς ἐπιφανείας τε καὶ τιμῆς ποιεῖσθαι τὴν ὁμίλιαν ἥπερ χρᾶται κατὰ τὴν πρὸς τὴν Ἥραν συμπεριφορὰν. διὸ καὶ τὸν μὲν Δία, τῆς Σεμέλης ἀξιούσης

²⁹⁰ «Lui che una volta / colei che lo portava nel suo grembo/ subì la stretta di doglie imperiose / al volar della folgore di Zeus / e fuori del suo ventre la madre lo spinse / e gli dia vita ma sua vita dismise / per il colpo del fulmine»: trad. di Di Benedetto 2004.

²⁹¹ «Quelli che possiedono gli scritti dei poeti antichi e che sono collegati loro stessi alle Muse sanno che Zeus una volta ha desiderato il letto di Semele».

τυγχάνειν τῶν ἴσων Ἥρα τιμῶν, παραγενέσθαι μετὰ βροντῶν καὶ κεραυνῶν, τὴν δὲ Σεμέλην οὐχ ὑπομείναςαν τὸ μέγεθος τῆς περιστάσεως τελευτῆσαι καὶ τὸ βρέφος ἐκτρῶσαι πρὸ τοῦ καθήκοντος χρόνου)²⁹². Nella seconda, Era non compare proprio; è Semele stessa, innervosita per il silenzio di Zeus riguardo al loro rapporto, a sentirsi disprezzata e a chiedere a Zeus di venire a letto con lei come farebbe con Era. Quando Zeus si presenta a letto con la sua folgore, Semele, dopo aver prematuramente partorito suo figlio, perisce nel fuoco. Il dio raccoglie il bambino e la affida a Hermes affinché lo consegna alle ninfe di Nisa. (4.2. 2-3: δὲ Πολύδωρον. τῇ δὲ Σεμέλῃ διὰ τὸ κάλλος Δία μιγέντα καὶ μεθ' ἡσυχίας ποιούμενον τὰς ὁμιλίας δόξαι καταφρονεῖν αὐτῆς: διόπερ ὑπ' αὐτῆς παρακληθῆναι τὰς ἐπιπλοκάς ὁμοίας ποιεῖσθαι ταῖς πρὸς τὴν Ἥραν συμπεριφοραῖς. τὸν μὲν οὖν Δία παραγενόμενον θεοπρεπῶς μετὰ βροντῶν καὶ ἀστραπῶν ἐπιφανῶς ποιεῖσθαι τὴν συνουσίαν: τὴν δὲ Σεμέλην ἔγκυον οὔσαν καὶ τὸ μέγεθος τῆς περιστάσεως οὐκ ἐνέγκασαν τὸ μὲν βρέφος ἐκτρῶσαι, ὑπὸ δὲ τοῦ πυρὸς αὐτὴν τελευτῆσαι. ἔπειτα τὸ παιδίον ἀναλαβόντα τὸν Δία παραδοῦναι τῷ Ἑρμῇ, καὶ προστάξαι τοῦτο μὲν ἀποκομίσει πρὸς τὸ ἄντρον τὸ ἐν τῇ Νύσῃ, κείμενον μεταξὺ Φοινίκης καὶ Νείλου, ταῖς δὲ νύμφαις παραδοῦναι τρέφειν καὶ μετὰ πολλῆς σπουδῆς ἐπιμέλειαν αὐτοῦ ποιεῖσθαι τὴν ἀρίστην)²⁹³. Questo racconto di Diodoro rappresenta per noi la prima versione in cui Era è innocente e la morte di Semele appare quasi casuale.

²⁹² «Il mito racconta, infatti, che Zeus, innamoratosi, si unì più volte a lei, attirato dalla sua bellezza, e che Era, gelosa e desiderosa di infliggere una punizione alla mortale, si fece simile a una delle donne che godevano del favore di Semele e la ingannò. In effetti le disse che sarebbe stato conveniente che Zeus venisse ai loro incontri con la stessa apparenza e lo stesso onore che adottava nei suoi rapporti con Era. E perciò Zeus, poiché Semele gli aveva chiesto di ricevere onori pari a quelli concessi ad Era, giunse con tuoni e fulmini, ma Semele, non riuscendo a sopportare la grandiosità di quella situazione, morì e partorì il feto prima del termine previsto»: trad. di Cordiano- Zorat 1998.

²⁹³ «A Semele, attratto dalla sua bellezza, si unì Zeus, e poiché costui si intratteneva con lei in segreto, a lei parve che la disprezzasse; perciò gli chiese di abbracciarla come faceva nei suoi incontri con Era. Zeus, dunque, sopraggiunto in maniera degna di un dio, con tuoni e fulmini, le si rivelò quando si unì a lei; ma Semele, che era incinta, non sopportò la grandiosità della situazione, partorì il neonato e rimase uccisa dal fuoco. Quindi Zeus, preso il bambinetto, lo affidò ad Hermes, egli ordinò di portarlo nell'antro di Nisa, che si trova tra la Fenicia e il Nilo, e di affidarlo alle Ninfe perché lo allevassero e ne prendessero la massima cura con grande sollecitudine»: trad. di Cordiano- Zorat, 1998.

Similmente alla versione ovidiana, anche il mitografo Apollodoro sfrutta il *topos* della promessa di un dio che si rivela distruttiva per un mortale: Zeus, infatti, ha acconsentito a fare per Semele tutto ciò che ella gli avrebbe chiesto; così quando la donna gli domanda di presentarsi a lei come farebbe con Era, il dio non può rifiutare. Ma quando Zeus arriva alla sua camera nuziale su un carro, con lampi e tuoni, Semele muore per lo spavento. A Zeus non resta che strappare dal corpo di Semele in fiamme il bambino Dioniso e cucirlo nella coscia per ultimare la gestazione. Quanto al ruolo della regina degli dèi, Apollodoro si limita a notare laconicamente che Semele formula la richiesta che le sarà fatale perché ingannata da Era. Dopo la morte di Semele, il racconto di Apollodoro è simile a quello di Diodoro: in seguito alla nascita di Dioniso, Zeus affida il bambino a Ermes affinché lo affidi alle cure di Ino e di Atamante (Apollod. B. 3.4.3: Σεμέλης δὲ Ζεὺς ἐρασθεὶς Ἥρας κρύφα συνευνάζεται. ἡ δὲ ἐξαπατηθεῖσα ὑπὸ Ἥρας, κατανεύσαντος αὐτῇ Διὸς πᾶν τὸ αἰτηθὲν ποιήσειν, αἰτεῖται τοιοῦτον αὐτὸν ἐλθεῖν οἷος ἦλθε μνηστευόμενος Ἥραν. Ζεὺς δὲ μὴ δυνάμενος ἀνανεῦσαι παραγίνεται εἰς τὸν θάλαμον αὐτῆς ἐφ' ἄρματος ἀστραπαῖς ὁμοῦ καὶ βρονταῖς, καὶ κεραυνὸν ἴησιν. Σεμέλης δὲ διὰ τὸν φόβον ἐκλιπούσης, ἐξαμηνιαῖον τὸ βρέφος ἐξαμβλωθὲν ἐκ τοῦ πυρὸς ἀρπάσας ἐνέρραψε τῷ μηρῷ. ἀποθανούσης δὲ Σεμέλης, αἱ λοιπαὶ Κάδμου θυγατέρες διήνεγκαν λόγον, συνηνῆσθαι θνητῷ τινι Σεμέλην καὶ καταψεύσασθαι Διός, καὶ ὅτι διὰ τοῦτο ἐκεραυνώθη. κατὰ δὲ τὸν χρόνον τὸν καθήκοντα Διόνυσον γεννᾷ Ζεὺς λύσας τὰ ράμματα, καὶ δίδωσιν Ἑρμῆ. ὁ δὲ κομίζει πρὸς Ἰνὸ καὶ Ἀθάμαντα καὶ πείθει τρέφειν ὡς κόρην)²⁹⁴.

Nel racconto di Igino, come in quello di Ovidio, Era visita Semele dopo aver assunto le sembianze della sua nutrice Beroe, e la induce a chiedere a Zeus di unirsi a

²⁹⁴ «Zeus si innamora di Semele e si unisce a lei di nascosto da Era. Ma Semele, tratta in inganno da Era, poiché Zeus le aveva promesso di esaudire tutto quello che avesse chiesto, domande al dio di recarsi da lei così come era andato a unirsi con Era. Zeus non può rifiutare e giunge alla stanza di Semele sopra il carro, con i tuoni e i fulmini, e scaglia la folgore. Semele morì di terrore; allora Zeus sottrasse alle fiamme il figlio di sei mesi che lei aveva abortito e lo cucì nella sua coscia. Morta Semele, le altre figlie di Cadmo sparsero la voce che la sorella si era unita a un uomo mortale e aveva mentito accusando Zeus, e per questo era stata fulminata. A tempo debito Zeus scioglie le cuciture, fa nascere Dioniso e lo affida a Ermes. Ermes lo porta da Ino e Atamante e il persuade a crescerlo come se fosse una fanciulla»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

lei come un dio per provare un piacere (*voluptas*) maggiore (Hyg. *Fab.* 179: *Iovis cum Semele voluit concumbere; quod Iuno cum rescit, specie immutata in Beroen nutricem ad eam venit et persuasit ut peteret ab Iove ut eodem modo ad se quomodo ad Iunonem veniret, «ut intellegas – inquit – quae sit voluptas cum deo concumbere»*).

Simile ma diversa rispetto alla Era di Igino e di Ovidio, è la dea di Nonno di Panopoli, ingelosita per il rapporto tra il marito e la donna mortale e impaurita dalla possibilità di essere sostituita come regina degli dèi: (*D.* 8. 150-154: *θητιῆς δ' ὠκυμόροιο μιῆς διὰ δέμνια νύμφης / οὐρανίης ἀπέειπε κασιγνήτης λέχος Ἥρης. / Δείδια, μὴ Κρονίδης με πόσις καὶ γνωτὸς ἀκούων / αἰθέρος ἐξελάσειε γυναικείης χάριν εὐνής, / μὴ Σεμέλην τελέσειεν ἐοῦ βασίλειαν Ὀλύμπου.*)²⁹⁵. Pertanto, Era assume le sembianze della nutrice di Cadmo e di Europa (178-187: *[...] εἰς θάλαμον Σεμέλης ἀπατήλιος ἤλυθεν Ἥρη, / ζήλω φυσιώσα: μελιγλώσσω δὲ γεραιῇ / ἰσοφανῆς φιλόπαιδι δέμας μορφοῦτο τιθήνη / παιδοκόμῳ, τὴν αὐτὸς ἀνηέξισεν Ἀγήνωρ, / [...] νήπιον εἰσέτι Κάδμον ἐᾷ μαιώσατο μαζῶ / καὶ βρέφος Εὐρώπην φίλιῳ πήχυνεν ἀγοστῶ*)²⁹⁶ e la convince a chiedere al suo amante di presentarsi come farebbe con Era se fosse veramente Zeus (247-250: *εἰ δὲ καί, ὡς ἐνέπεις, σέο νυμφίος ἐστὶ Κρονίων, / ἐλθέτω εἰς σέο λέκτρα σὺν ἡμερόεντι κεραυνῶ, / ἀστεροπῇ γαμίη κεκορυθμένος, ὄφρα τις εἴπη: / Ἥρης καὶ Σεμέλης νυμφοστόλοι εἰσὶ κεραυνοί.*)²⁹⁷. Semele fa la sua richiesta a Zeus (286-289: *καὶ Σεμέλη βαρύδεσμος ἐῶ νεοπενθεί θυμῶ / ἀστεροπὴν ποθέουσα, πυραυγέα πομπὸν Ἑρώτων, / μεμφομένοις στομάτεσσιν ἐὸν λιτάνευεν ἀκοίτην, /*

²⁹⁵ «Ma per unirsi ad una sola fanciulla mortale, destinata a breve vita, / Zeus ha rinunciato al letto della sua celeste sorella, Era. / Temo che il Cronide (ed è mio marito e fratello!), / per via di quel letto e di quella donna mi scacci dal cielo / e che faccia di Semele la regina del suo Olimpo»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

²⁹⁶ «[...] Era s'introduce furtivamente nella camera di Semele, / ansante di gelosia. Apparendo come una vecchia melliflua, / prende l'aspetto della nutrice affettuosa / e premurosa, che lo stesso Agenore aveva allevato, / [...] / l'aveva ripagato nutrendo al suo seno Cadmo appena nato / e tenendo fra le braccia affettuose la piccola Europa»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

²⁹⁷ «Se poi, come dici, è Zeus il tuo sposo, / giunga alla tua camera con amoroso fulmine, / armato della saetta nuziale, perché si dica: / “Le saette sono il corteggio di Era e di Semele”. / [...] / La sposa nella sua beatitudine non chiese doni d'oro, / ché come pegno d'amore aveva il suo sposo tutto intero. [...]»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

Ἡραίης ἐθέλουσα πυριστεφέος τύπον εὐνής)²⁹⁸, ma, toccata la folgore divina, muore partorendo Dioniso: il neonato è generato dalla fiamma celeste (389-404: ἐννεπε κυδιόωσα καὶ ἤθελε χερσὶν ἀφάσσειν / ἀστεροπὴν ὀλέτειραν, ἀφειδήσασα δὲ Μοίρης / τολμηρῆ παλάμη φονίων ἔψαυσε κεραυνῶν: / καὶ γάμος ἦν Σεμέλης θανατηφόρος, ἥς ἐνὶ θεσμῶ / [...] κόλπου δ' αἰθομένοιο διαθρόσκοντα τεκούσης / Βάκχον ἐπουρανίη μαιώσατο φειδομένη φλόξ, / μητροφόνω σπινθῆρι μαραινομένων ὑμεναίων[...])²⁹⁹. Come in Diodoro e in Apollodoro, anche in Nonno troviamo l'affidamento del bambino a Hermes (405-406: καὶ βρέφος ἡμιτέλεστον ἐῶ γενετῆρι λοχεῦσαι / οὐρανίῳ πυρὶ γυῖα λελουμένον ἤγαγεν Ἑρμῆς)³⁰⁰. Alla fine di questo lungo e dettagliato racconto, non è Dioniso, ma Zeus stesso a rendere Semele divina tra gli dèi, come “dono nuziale” (407-418: Ζεὺς [...] καὶ φλογερὴν Σεμέλην μετανάστιον εἰς πόλον ἄστρον / οὐρανὸν οἶκον ἔχουσιν ἀνήγαγε μητέρα Βάκχου / αἰθερίοις ναέτησιν ὀμέστιον, [...] καὶ καθαρῶ λούσασα νέον δέμας αἴθοπι πυρσῶ... / καὶ βίον ἄφθιτον ἔσχεν Ὀλύμπιον: [...] καὶ πόλον ἔδνον ἔδεκτο, μιῆς ψαύουσα τραπέζης / Ζηνὶ καὶ Ἑρμάωνι καὶ Ἄρεϊ καὶ Κυθερείῃ)³⁰¹. È interessante notare che l'espressione “dono nuziale” è presente sia in Ovidio che in Nonno: la differenza è che in Ovidio è usata con crudele ironia a proposito della fiamma che causa la morte di Semele (306-309: *saevitiae flammaeque minus [...]* *Corpus mortale tumultus / non tulit aetheros donisque iugalibus arsit*).

²⁹⁸ «E una nuova pena si aggiunge ora al malcontento di Semele: / il desiderio del fulmine, focoso messaggero degli Amori; / per questo supplica il suo sposo con parole di rimprovero, / perché vuole imitare il letto di Era, coronato dal fuoco»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

²⁹⁹ «Mentre parla, esulta e con le mani vuole toccare / il fulmine assassino: senza pensare al Destino, / tocca con mano audace il fulmine che la uccide. / Così le nozze arrecarono la morte a Semele e con un solo decreto / [...] nel momento in cui salta fuori dal ventre infuocato della madre, / Bacco è generato dalla fiamma celeste che lo risparmia / in mezzo alle scintille che hanno assassinato sua madre in un matrimonio andato in fumo! [...]: trad. di Gigli Piccardi 2003.

³⁰⁰ «Hermes allora conduce il neonato compiuto a metà, lavato / dal fuoco celeste, da suo padre, perché lo metta lui al mondo.»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

³⁰¹ «Zeus, [...] conduce poi Semele in fiamme su in alto verso la volta delle stelle, / dove la madre di Bacco prende dimora / insieme agli abitanti del firmamento [...] E dopo aver liberato il suo nuovo corpo nel fuoco ardente e purificatore, / ottiene anche la vita eterna dell'olimpio; / [...] come dono nuziale riceve il cielo, dividendo la tavola / con Zeus, Hermes, Ares e con Citerea»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

Come abbiamo già notato prima, sia Esiodo che Pindaro (anche Nonno di Panopoli più tardi) riconoscono Semele come una mortale che diventa poi immortale e si trova tra gli dèi. Questo cambiamento sembra onvivo per il fatto che suo figlio è un dio: un epigramma di Cizico (*AP* 3.1 εἰς Διόνυσον Σεμέλην τὴν μητέρα ζῆς οὐρανὸν ἀνάγοντα, [...] Τάνδε Διὸς δμαθεῖσαν ἐν ὠδίνεσσι κεραυνῶ, / καλλίκομον Κάδμου παῖδα καὶ Ἀρμονίης, / ματέρα θυρσοχαρῆς ἀνάγει γόνος ἐξ Ἀχέροντος[...])³⁰², Diodoro Siculo (4.25.4: [...] καὶ γὰρ ἐκεῖνον μυθολογοῦσιν ἀναγαγεῖν τὴν μητέρα Σεμέλην ἐξ ἄδου, καὶ μεταδόντα τῆς ἀθανασίας Θυώνην μετονομάσαι [...])³⁰³, Apollodoro (3.5.3: [...] ὡς δὲ αὐτὸν θεὸν ἄνθρωποι ἐτίμων, ὁ δὲ ἀναγαγὼν ἐξ Ἄιδου τὴν μητέρα, καὶ προσαγορεύσας Θυώνην, μετ' αὐτῆς εἰς οὐρανὸν ἀνήλθεν)³⁰⁴, Plutarco (*Mor.* 566A: ἔλεγε <δὲ > ταύτη τὸν Διόνυσον ἀνελθεῖν καὶ τὴν Σεμέλην ἀναγαγεῖν ὕστερον· καλεῖσθαι δὲ Λήθης τὸν τόπον)³⁰⁵ e Pausania (2.31.2: καὶ φασιν ἐξ Ἄιδου Σεμέλην τε ὑπὸ Διονύσου κομισθῆναι ταύτη καὶ ὡς Ἡρακλῆς ἀναγάγοι τὸν κύνα τοῦ Ἄιδου)³⁰⁶ raccontano che Dioniso è andato nell' Ade e ha riportato sua madre alla vita di nuovo. Questo atto può essere paragonato a quello di Orfeo, anche se questo ultimo non riuscì a riportare nell'Aldiquà Euridice, e quello di Eracle, il quale, invece, ricondusse dall'Ade Alceste.

³⁰² «Dioniso conduce la madre Semele in cielo. [...] Folgorata da Zeus, nei travagli periva del parto, / chiamata figlia di Cadmo e d'Armònia. / Ora il figlio, l'amico del tirso, la trae d'Acheronte [...]: trad. di Pontani, 1978.

³⁰³ «[...] Anche quest'ultimo (Dioniso), infatti, secondo i miti aveva ricondotto la madre Semele dall'Ade e, facendola partecipe dell'immortalità, le cambiò il nome in Tione. [...]: trad. di Cordiano-Zorat 1998.

³⁰⁴ «[...] Lui ricondusse sua madre dall'Ade, le diede il nome di Tione e, insieme a lei, salì al cielo.»: trad. di Ciani, in Scarpi 1996.

³⁰⁵ «Il parente diceva che di lì Dioniso era asceso tra gli dèi e poi aveva portato anche Semele; il posto si chiamava Lete»: trad. di Besso, in Lelli-Pisani 2017.

³⁰⁶ «E si racconta che proprio attraverso questo luogo Dioniso abbia riportato alla luce Semele dall'Ade ed Eracle ne abbia tratto sulla terra il cane». Anche se il Periegeta aggiunge che, secondo lui, Semele non è per niente morta, visto che è una moglie di Zeus -- ἐγὼ δὲ Σεμέλην μὲν οὐδὲ ἀποθανεῖν ἀρχὴν πείθομαι Διὸς γε οὐδ' ὄσαν γυναῖκα, τὰ δὲ ἐς τὸν ὀνομαζόμενον Ἄιδου κύνα ἐτέρωθι ἔσται μοι δῆλα ὅποια εἶναι μοι δοκεῖ -- «Ma io sono convinto che Semele, in quanto moglie di Zeus, non sia nemmeno morta: e per quanto si racconta sul cosiddetto cane di Ade, chiarirò altrove il mio pensiero in proposito»: trad. di Rizzo 1992.

Semele rimane una figura unica: è l'unica donna mortale che diventa la madre di un dio importante. Semele-Zeus è anche uno dei rari esempi di un rapporto amoroso continuo tra dio e mortale (può confrontarsi quello tra Apollo e Coronide). Proprio il rapporto continuo è indispensabile al parto miracoloso di Dioniso, che presuppone, prima del rapporto fatale, almeno un ulteriore incontro precedente tra Zeus e Semele.

Il motivo del dono/promessa del dio che si rivela involontariamente fatale è tipico, ma dobbiamo tenere presenti anche alcune tradizioni “laterali” in cui Zeus uccide intenzionalmente Semele come Apollo fa con Coronide: Diodoro cita una versione che si raccontava a Nasso, nella quale Zeus spera che suo figlio nasca da lui invece che da una donna mortale, in modo che Dioniso possa essere un dio (5.52.2: [...] κεραυνῶσαι δὲ τὴν Σεμέλην πρὸ τοῦ τεκεῖν, ὅπως μὴ ἐκ θνητῆς, ἀλλ’ ἐκ δυεῖν ἀθανάτων ὑπάρξας εὐθὺς ἐκ γενετῆς ἀθάνατος ᾗ)³⁰⁷. Questa versione non sembra antica, considerando il legame stretto tra Dioniso e Semele nelle fonti arcaiche, ma in ogni caso, ci offre un’idea di diverse possibilità. In alcune versioni, un altro motivo per la potenziale rabbia di Zeus è che, Semele, come Coronide, si è comportata in maniera sbagliata e ha pagato il suo errore; in questo caso, la gelosia di Era sarebbe stata solo un elemento secondario per la sventura finale. Ma secondo le prove che possediamo, non possiamo dire che il ruolo della dea non faccia sempre parte del racconto di Semele³⁰⁸.

Nelle *Metamorfosi*, la storia di Semele fa parte della serie di miti incentrati sulle relazioni amorose di Giove e sulla gelosia di Giunone: Io, Callisto ed Europa. Ma, come sostiene Barchiesi, Semele ha uno statuto speciale: la principessa tebana, infatti, è un caso eccezionale di donna mortale che concepisce un vero e proprio dio, diversamente rispetto a Eracle e ad Asclepio, «che sono eroi successivamente divinizzati», Dioniso ha uno statuto divino sin dalla nascita; la sua vicenda, inoltre, richiede lo sviluppo di una relazione sessuale continua, «non un incontro occasionale con Giove, o un ruolo di pura e semplice vittima di stupro».

³⁰⁷ «[...] Aveva ucciso Semele con il fulmine prima che partorisce affinché il bambino, nascendo non da una donna mortale, ma da due genitori immortali, fosse immortale subito, fin dalla nascita»: trad. di Cordiano- Zorat 1998.

³⁰⁸ Si veda Gantz 1993, p. 477.

Se, dunque, la «cupa gelosia di Giunone» è un forte elemento di continuità per i primi tre libri del poema ovidiano, nel caso di Semele essa trova «nuovo stimolo» nel rapporto speciale (nel senso di non occasionale) tra la principessa tebana e Giove destinato persino a culminare nella nascita di un dio. Semele, insomma, si configura pericolosamente come “nuova Era”, e pertanto la sarcastica vendetta della regina degli dèi si realizzerà instillando nell’amante del marito una gelosia tipica delle mogli: rovesciando il rapporto tradizionale tra moglie e amante, cioè, Giunone incita Semele a invidiare l’intimità amorosa del proprio *partner* con la moglie tradita. In questo scambio di ruoli, il travestimento di Giunone in vecchia nutrice corrisponde, e in un certo senso, addirittura «emula perfidamente il travestimento» tipicamente messo in atto da Giove per i suoi tradimenti³⁰⁹.

Il lamento e il piano della vendetta di Giunone (259-272):

*Subit ecce priori
causa recens, grauidamque dolet de semine magni
esse Iovis Semelen; dum linguam ad iurgia soluit,
«profeci quid enim totiens per iurgia?» dixit
«ipsa petenda mihi est; ipsam, si maxima Iuno
rite uocor, perdam, si me gemmantia dextra
sceptra tenere decet, si sum regina Iouisque
et soror et coniunx— certe soror. at, puto, furto est
contenta et thalami brevis est iniuria nostri.
concipit (id deerat!) manifesta que crimina pleno
fert utero et mater, quod uix mihi contigit, uno
de Iove uult fieri: tanta est fiducia formae.
fallat eam faxo, nec sum Saturnia si non
ab Ioue mersa suo Stygias penetrabit in undas».*

³⁰⁹ Cfr. Barchiesi 2007, pp. 164-165.

“Ecco al vecchio rancore, si aggiunge uno nuovo, e (Giunone) si affligge perché Semele è stata ingravidata del seme del grande Giove; già scioglie la lingua alla lite, «Che cosa ho ottenuto tutte le volte per litigio?» dice, «È con lei che bisogna combattere; se io mi chiamo a ragione la grandissima Giunone, se ho ancora il diritto di stringere in mano lo scettro gemmato, se sono regina e moglie e sorella di Giove— certamente sorella, devo distruggerla. Ma pensavo che lei si contentasse di un’avventura e l’offesa al mio letto fosse di una breve durata. Invece no: lei è incinta, anche questo! Ostenta alla luce il delitto col ventre gravido e pretende che a renderla madre sia Giove soltanto, cosa che a me è riuscita a stento: tanto conta sulla sua bellezza. Ma farò in modo che questa diventi la sua rovina, non sono più figlia di Saturno se il suo Giove non la butta nelle onde dello Stige»”.

Nell’apertura della vicenda, l’espressione *Subit ecce priori / causa recens* prolunga la tensione e l’oscurità caratteristiche dell’episodio precedente dedicato allo scontro fra Giunone e Tiro.

Nell’ottica di un confronto intertestuale con l’*Eneide*, non è da escludere che la sostituzione dei due lunghi e risentiti discorsi di Giunone che aprono le due metà del poema virgiliano³¹⁰, con una sorta di autocritica da parte della moglie di Giove, che dichiara di voler rinunciare a inutili aggressioni verbali (quali quelle paventata dal marito in «*hoc certe furtum coniunx mea nesciet*» *inquit* / «*aut si rescierit, — sunt, o sunt iurgia tanti!*», 2, 423-424) sia intenzionalmente antifrastica. Contro tutte le convenzioni epiche, il narratore introduce il discorso diretto — *linguam ad iurgia soluit* — solo per essere subito smentito dal personaggio parlante: «*profeci quid enim totiens per iurgia?*».

È interessante notare i titoli che il narratore dà a Giove e a Giunone: dopo aver definito *magnus* Giove (260), lascia che la dea rivendichi il titolo di *maxima*. Si nota qui un «effetto umoristico» perché *maxima* non è un «titolo ufficiale» di Giunone a Roma, «laddove Giove è venerato come dio supremo con l’epiteto ufficiale di

³¹⁰ Verg. *A.* 1, 37-49 e 7, 293-322.

Maximus». Due versi dopo, il titolo *regina* è invece quello di Giunone a Roma: nel 392 a. C.³¹¹ il culto di *Iuno Regina* fu stabilito e Augusto stesso se ne prese particolarmente cura³¹². Per quanto riguarda *regina ... soror et coniunx* questi i tre titoli insieme, in «termini di tradizione poetica», vi è correzione ironica di una solenne formula omerica e virgiliana, basata sulle parole della vendicativa Giunone di *quae diuum incedo regina Iouisque / et soror et coniunx* (Verg. *A.* 1, 46-47). Si potrebbe anche confrontare con *o germana mihi atque eadem gratissima coniunx* (Verg. *A.* 10, 607), all'inizio di una sarcastica aggressione verbale da parte di Giove; con *pulcherrime coniunx* (611), risposta di Giunone; con *coniunx* (12, 793), «all'inizio del discorso di riconciliazione di Giove»; con *es germana Iouis* (830), all'inizio del discorso finale di Giove nel poema; e anche con Orazio, *Carm.* 3, 3, 64 *coniuge me Iouis et sorore*; a monte è la formula omerica *κασιγνήτην ἄλοχον* («sorella e coniuge»), in apertura di due discorsi tra Giove e Giunone in *Il.* 16, 432 e 18, 356. Ovviamente, come nota Barchiesi, le intermediazioni latine per «questo formulario» sono possibili negli *Annales* di Ennio o in altri testi di poesia repubblicana che non possediamo oggi. La tonalità della divinità virgiliana — potente e solenne — dalla regalità offesa si trasforma in una pura e semplice gelosia sessuale in Ovidio; si nota anche un contrasto con «la positiva idealizzazione della fratellanza-matrimonio» di Pirra e Deucalione (*Met.* 1, 351: *O soror, o coniunx...*).

Nella parte del lamento per il fatto che Semele è incinta (*concipit... fieri*), Giunone sembra indignata per la propria fecondità riguardo a figli maschi. L'epiteto *Saturnia* usato per Giunone potrebbe rimandare proprio al tema della fecondità e al «seme di Giove», per tramite con il verbo *sero*, del quale *Saturnus* era comunemente inteso come

³¹¹ Livio, 5, 31, 3: *eodem anno aedes Iunonis reginae ab eodem dictatore eodemque bello uota dedicatur, celebratamque dedicationem ingenti matronarum studio tradunt.*

³¹² *Res gestae* 19: *Curiam et continens ei Chalcedicum templumque Apollinis in Palatio cum porticibus, aedem divi Iuli, Lupercal, porticum ad circum Flaminium, quam sum appellari passus ex nomine eius qui priorem eodem in solo fecerat, Octaviam, pulvinar ad circum maximum, aedes in Capitolio Iovis Feretri Iovis Tonantis, aedem Quirini, aedes Minervae et Iunonis Reginae et Iovis Libertatis in Aventino, aedem Larum in summa sacra via, aedem deum Penatium in Velia, aedem Iuventatis, aedem Matris Magnae in Palatio feci.*

un derivato. Visto che Giunone ha comunque generato delle divinità importanti a Giove, l'avverbio *uix* qui è un'esagerazione funzionale alla retorica della situazione; ad ogni modo, se «la sua gelosia verso i bastardi di Giove è tradizionale», in ambito romano può essere esasperata per il fatto che a Roma Giunone era venerata come dea dei parti oltre che del matrimonio (Iuno Lucina).

L'esclamazione *id deerat!* è ripresa di una precedente battuta indignata di Giunone — *scilicet hoc unum restabat* (*Met.* 2, 471); e la tonalità fa pensare anche allo *id rebus defuit unum!* di Virgilio (*A.* 12, 643).

Oltreché la fecondità, la dea accusa anche la superbia di Semele per la propria bellezza (270: *tanta est fiducia formae*). La «struttura dell'esclamazione ricorrendo all'amara domanda di Virgilio a proposito dell'ira di Giunone», in un momento inteso e solenne dell'*Eneide* — *tantaene animis caelestibus irae?* (1, 11). L'uso di *forma* in un contesto di gelosia da parte della dea è abbastanza comune, si potrebbe confrontare *spretaque iniuria formae* (*Verg. A.* 1, 27), ma la *iunctura fiducia formae* fa parte del «linguaggio elegiaco»: si vedano *falsa est ista tuae, mulier fiducia formae* (*Prop.* III, 24); *fiducia formae* (*Ars* 1, 707); e anche in questo poema *fiducia formae* (4, 687; 8, 434 e 14, 32). Senz'altro, in un poema intitolato *Metamorfosi*, l'espressione «forma» che si riferisce alla «bellezza» già allude, o meglio, prevede le successive terribili mutazioni di Semele, prima in cenere e poi in divinità.

Come abbiamo già accennato sopra, *Saturnia*, l'epiteto italico di Giunone/Era è significativo: infatti, si trova spesso nel poema, anche se mai quando l'azione è realizzata in Italia. Forse questa scelta è funzionale all'obbiettivo ovidiano di «“romanizzare” il mondo greco e di “ellenizzare” quello romano».

Al verso 272, assecondando il suo piano di vendetta, Giunone si nasconde e come abbiamo già detto sopra, non sarà lei stessa a causare direttamente la morte di Semele: *ab Ioue... undas*. L'espressione *mersa ... in undas* suggerisce in questo momento una morte per annegamento, mentre, come sappiamo, Semele finirà incenerita nel fuoco. Lasciando che Giove fulmini Semele, la Giunone ovidiana “si prende una bella rivincita” su quella virgiliana che, nel monologo di vendetta in apertura dell'*Eneide*,

aveva espresso la sua frustrazione per il fatto che, a differenza di Minerva, non le fosse consentita l'arma della folgore³¹³.

Giunone travestita visita Semele (273-284):

*Surgit ab his solio fulvaque recondita nube
limen adit Semeles nec nubes ante remouit
quam simulauit anum posuitque ad tempora canos
sulcauitque cutem rugis et curua trementi
membra tulit passu; uocem quoque fecit anilem
ipsaque erat Beroe, Semeles Epidauria nutrix
ergo ubi captato sermone diuque loquendo
ad nomen uenere Iouis, suspirat et «opto
Iuppiter ut sit» ait, «metuo tamen omnia; multi
nomine diuorum thalamos iniere pudicos.
nec tamen esse Iouem satis est; det pignus amoris,
si modo uerus is est, quantusque et qualis ab alta
Iunone excipitur, tantus talisque rogato
det tibi complexus suaque ante insignia sumat».*

“Poi si alza dal trono, nascosta in una nuvola fulva e va a casa di Semele, attenta a non dissipare la nuvola finché non si è finta una vecchia, con capelli bianchi alle tempie. Si solca la pelle di rughe, trascina il corpo ricurvo con passi tremanti; si fabbrica pure una voce da vecchia e diventa Beroe di Epidauro, la nutrice di Semele. Così, attaccato discorso, arriva con chiacchiere lunghe a parlare di Giove, sospira «Spero che sia proprio Giove», le dice, «Ma io sospetto di tutto; molti sotto il nome di un dio si

³¹³ Verg. *A.* 1, 39-45: *Pallasne exurere classem/ Argivum atque ipsos potuit submergere ponto, / unius ob noxam et furias Aiacis Oilei? / Ipsa, Iovis rapidum iaculata e nubibus ignem, / disiecitque rates evertitque aequora ventis, / illum expirantem transfixo pectore flammis / turbine corripuit scopuloque infixit acuto.* Cfr. Hardie 1990, p. 232. Si veda Barchiesi 2007, pp. 166-167.

sono infilati nei letti casti. E del resto, essere Giove non basta. Fatti dare un pegno d'amore, se è veramente lui. Pregalo che grande e glorioso come è quando visita la grande Giunone, così grande e glorioso venga ad abbracciare te, con tutta la sua pompa già indosso».

Il primo particolare della vendetta che il narratore ci fa notare è *fulua... nube*. Giunone prima della sua trasformazione, si nasconde in una nuvola fulva. Si potrebbe confrontare *Iunonem ... fulua pugnans de nube tuentem* (Verg. *A.* 12, 791-792) per l'associazione tra Giunone e la «nuvola fulva», dove si può pensare un collegamento paronomastico tra «Era e *aer*».

Giunone giunge a casa di Semele, dove il narratore ci offre una descrizione dettagliata della trasformazione della dea in Beroe — *anum posuitque ad tempora canos / sulcauitque cutem rugis et curua trementi / membra tulit passu; uocem quoque fecit anilem / ipsaque erat Beroe*. La tradizione di trasformarsi in vecchia risale a Virgilio. Nell'*Eneide*, Alletto furiosa si traveste da una vecchia sacerdotessa di Giunone — Calibe — per avvicinare Turno (7, 416-419: *in uultus sese transformat aniles, / et frontem... rugis arat; induit albos... fit Calybe*). Considerando la situazione, la scelta del narratore sembra ironica: nel poema virgiliano, infatti, è proprio Giunone a inviare Alletto come «suo agente provocatore, con l'intenzione di suscitare follia e violenza». Su Virgilio, a sua volta, operava probabilmente il modello di Callimaco (*Cer.* 42-58)³¹⁴, in cui Demetra assume le sembianze di una vecchia sacerdotessa per punire un suo nemico. Da un altro lato, visto che il camuffamento in una donna vecchia innocua è «uno stratagemma favorito da seduttori divini» quale Giove, questa metamorfosi di Giunone assume i connotati di una nemesi ironicamente spietata.

³¹⁴ *Cer.* 42-58: αὐτίκα Νικίππα, τάν οἱ πόλις ἀράτειραν / δαμοσίαν ἔστασαν, εἰείσατο, γέντο δὲ χειρὶ / στέμματα καὶ μάκωνα, καταμαδίαν δ' ἔχε κλᾶδα. / [...] Δαμάτηρ δ' ἄφατόν τι κοτέσσατο, γείνατο δ' ἄθεός: / ἴθματα μὲν χέρσω, κεφαλὰ δέ οἱ ἄγατ' Ὀλύμπω. «Subito di Nicippa, che a lei la città sacerdotessa / pubblica aveva designato, assunse le forme, e prese in mano / corone e papavero, e sulle spalle aveva la chiave / [...] Demetra in modo indicibile si adirò, e tornò ad essere dea: / le sue orme toccavano la terra, ma la testa l'Olimpo.»: trad. di D'Alessio 1996.

Il nome *Beroe* potrebbe anche rimandare a un altro episodio dell'*Eneide* ove agisce una Giunone aggressiva: in 5, 620 la dea invia Iris nelle vesti di Beroe come «agente provocatore per una macchinazione anti-troiana». La significatività del riutilizzo da parte di Ovidio del nome del personaggio virgiliano potrebbe trovare conferma nel fatto che in Nonno di Panopoli (8, 180-192), invece la vecchia confidente di Semele è la nutrice di Cadmo e rimane anonima.

Inizia la vendetta. La Giunone-nutrice assume i modi stilizzati nella tradizione elegiaca e prima ancora nel teatro della vecchia confidente: «chiacchierona, partecipe di segreti amorosi, e pronta a dare consigli nella sfera sessuale, sino quasi a sfumare nella tipologia della vecchia mezzana». Perciò, il suggerimento di un *pignus amoris*, mortale per Semele e di fondamentale importanza per la riuscita del piano di Giunone, suona ambiguo: infatti, tradizionalmente parlando, è normale che un'esperta di relazioni amorose suggerisca alla fanciulla di richiedere regali preziosi come pegno d'amore³¹⁵.

Il dono fatale di Semele (287-309):

*talibus ignaram Iuno Cadmeida dictis
formarat; rogat illa Iouem sine nomine munus.
cui deus «elige:» ait «nullam patiere repulsam.
quoque magis credas, Stygii quoque conscia sunt
numina torrentis; timor et deus ille deorum est».
laeta malo nimiumque potens perituraque amantis
obsequio Semele «qualem Saturnia» dixit
«te solet amplecti, Veneris cum foedus initis,
da mihi te talem». uoluit deus ora loquentis
opprimere: exierat iam uox properata sub auras.
ingemuit; neque enim non haec optasse, neque ille*

³¹⁵ Si veda Barchiesi 2007, pp. 167-168.

*non iurasse potest. ergo maestissimus altum
aethera conscendit uultuque sequentia traxit
nubila, quis nimbos immixtaque fulgura uentis
addidit et tonitrus et ineuitabile fulmen.
qua tamen usque potest, uires sibi demere temptat
nec, quo centimanum deiecerat igne Typhoea,
nunc armatur eo; nimium feritatis in illo est.
est aliud leuius fulmen, cui dextra Cyclopum
saeuitiae flammaeque minus, minus addidit irae;
tela secunda uocant superi. capit illa domumque
intrat Agenoream; corpus mortale tumultus
non tulit aetherios donisque iugalibus arsit.*

“Con queste parole Giunone ammaestrava l’ingenua figlia di Cadmo, e lei chiede a Giove un regalo senza nominarlo. Il dio: «scegli», le dice, «non subirai nessun rifiuto. Per fartene certa, il torrente divino dello Stige sarà testimonia; quel dio è terrore anche agli dèi». Felice per il suo danno, con troppo potere, sull’orlo del baratro, per la condiscendenza del suo amante, Semele: «Come la figlia di Saturno», gli disse, «ti abbraccia nei lacci di Venere, così concediti a me». Il dio vuole chiudere la sua bocca mentre parlava: ma ormai le sue frasi avventate volavano in aria. Gemette; ormai non può né disfare la supplica di lei né il giramento di lui. Così, risale nell’alto dell’etere tristissimo, aduna a un’occhiata un corteggio di nuvole, cui aggiunge uragani, lampi mischiati di vento, tuoni e il fulmine che mai fallisce. Fin dove arriva, si sforza di sminuire la propria forza, e ora non si arma del fuoco che aveva buttato Tifeo cento mani; vi è troppa ferocia in questo fuoco. Ma vi è il lampo più lieve, forgiato dalla mano dei Ciclopi, di meno violenza, di fiamma e di furia minori; gli dèi lo chiamano lampo secondo. (Giove) prende questo e lo fa entrare alla casa di Agenore. Il corpo mortale non sostenne l’assalto divino e bruciò in virtù del dono nuziale.”

L'effetto del discorso di Giunone è dimostrato nel verbo **formarat**: la fanciulla è «ammaestrata» dalla dea. Il verbo *formare*, che normalmente indica una «pedagogia positiva» (come, ad esempio, in Orazio, *Serm.* 1, 4, 120-121 *sic me / formabat puerum dictis*), diventa qui allusivo a un depistaggio esiziale.

L'aggettivo **Cadmeida** è attestato per indicare specificamente le singole figlie di Cadmo (cfr. Call., *Lav. Pall.* 107: Καδμηϊς; Ov. *Fasti* VI, 553: *Cadmei*), ma anche secondo una accezione più generica, ossia per le donne tebane o per la città di Tebe: in riferimento a Semele, nella letteratura latina la sua unica ulteriore occorrenza si legge in Accio, 235 Ribbeck (*Bacchae*, fr. 1: *Cadméide*); in greco, questo aggettivo come epiteto di Semele compare in «contesti di invocazione a Dioniso», ad es. Hes. *Th.* 940 (Καδμείη).

Con l'espressione **elige ... timor et deus ille deorum est**, Giove dosa grandiosità e galanteria. Giurare sullo **Stygii ... torrentis** è «una garanzia inviolabile» tra gli dèi: di solito il giuramento compare entro contesti più solenni (cfr. *Met.* 2, 45-46: *promissis testis adesto/ dis iuranda palus, oculis incognita nostris*). Di nuovo si nota una tendenza da parte di Ovidio a svilire i *topoi* epici, riadattandoli a situazioni affatto eroiche, mondane. Questo riferimento allo Stige suona anche crudelmente ironico, dato che Semele sta per recarsi di persona.

obsequio appartiene al lessico “tecnico” dell'innamorato elegiaco (cfr. Tibullo, 1, 4, 40: *obsequio plurima uincit amor*).

La richiesta di Semele adotta un linguaggio «esplicitamente erotico»: **qualem ... te solet amplecti... da mihi te talem**, «appena velato dall'omissione del **quantus... tantus** usati, accanto a **qualis... talis**, già nel discorso persuasivo della vecchia nutrice». La Semele ovidiana appare piuttosto maliziosa: viene in mente la comicamente insaziabile Alcmena dell'*Amphitruo* di Plauto. Si nota anche una erotizzazione della linua di Virgilio da parte di Ovidio: in *A.* 2, 591-592, *confessa deam qualisque uideri / caelicolis et quanta solet*, la formula **qualis... quanta** descrive «un'epifania visiva del divino», ma non l'esperienza di un rapporto sessuale.

Arriva il momento in cui Giove realizza il suo giuramento. **Inevitabile** è un aggettivo non attestato prima di Ovidio (cfr. *Met.* 6, 234: *non euitabile telum*).

tela secunda uocant superi: nella tradizione epica greca, si trovano vari riferimenti a un «linguaggio degli dèi», formato da termini arcaici o da forestierismi dei quali il poeta presenta il corrispettivo umano (cfr. *Il. 2*, 813-814: «alla quale gli uomini danno il nome di Batiea, mentre gli immortali la dicono tomba dell’agilissima Mirina», τὴν ἦτοι ἄνδρες Βατίειαν κικλήσκουσιν, / ἀθάνατοι δέ τε σῆμα πολυσκάρθοιο Μυρίνης; 14, 290-291: «simile all’uccello canoro, che sopra monti / gli dei chiamano càlcide e gli uomini gufo», ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος, ἦν τ’ ἐν ὄρεσσι / χαλκίδα κικλήσκουσι θεοί, ἄνδρες δὲ κύμινδιν; 20, 74: «che gli dei chiamano Xanto e Scamandro chiamano gli uomini», ὄν Ξάνθον καλέουσι θεοί, ἄνδρες δὲ Σκάμανδρον; *Od. 10*, 305-306: «gli dèi lo chiamano *moly*, e per gli uomini mortali è difficile estrarlo da terra», μῶλυ δὲ μιν καλέουσι θεοί: χαλεπὸν δὲ τ’ ὀρύσσειν / ἀνδράσι γε θνητοῖσι; 12, 61: «gli dèi beati le chiamano Le erranti», Πλαγκτὰς δὴ τοι τάς γε θεοὶ μάκαρες καλέουσι). Nel caso di **tela secunda**, invece, il nome “divino” è normalissimo latino.

destra Cyclopum Tradizionalmente, i Ciclopi sono rappresentati come i fabbricatori dei fulmini di Giove: si possono confrontare *Georgiche*, 4, 170-179³¹⁶ ed *Eneide*, 8, 416-433³¹⁷. È interessante notare che l’aggettivo **secundus** riferito al fulmine può risultare ambiguo: infatti, laddove in *Met. 7*, 619 *tonitruque secundo* è un segnale della favorevole disposizione di Giove, nel nostro caso, invece, questi **tela secunda** non saranno affatto «presagi favorevoli» per Semele³¹⁸.

³¹⁶ Verg. *G. 4*, 170-179: *ac veluti lentis Cyclopes fulmina massis / cum properant, alii taurinis follibus auras / accipiunt redduntque, alii stridentia tingunt / aera lacu; gemit impositis incudibus Aetna; / illi inter sese magna vi brachia tollunt / in numerum versantque tenaci forcipe ferrum: / non aliter, si parva licet componere magnis, / Cecropias innatus apes amor urget habendi, / munere quamque suo. Grandaevus oppida curae / et munire favos et daedala fingere tecta.*

³¹⁷ Verg. *A. 8*, 416-433: *Insula Sicaniū iuxta latus Aeoliamque / erigitur Liparen, fumantibus ardua saxis, / quam subter specus et Cyclopum exesa caminis / antra Aetnaea tonant validique incudibus ictus / auditi referunt gemitus striduntque cavernis / stricturae Chalybum et fornacibus ignis anhelat, / Volcani domus et Volcania nomine tellus. / Hoc tunc ignipotens caelo descendit ab alto. / Ferrum exercebant vasto Cyclopes in antro, / Brontesque Steropesque et nudus membra Pyragmon. / His informatum manibus iam parte polita / fulmen erat, toto genitor quae plurima caelo / deicit in terras, pars imperfecta manebat. / Tris imbris torti radios, tris nubis aquosae / addiderant, rutili tris ignis et alitis austri: / fulgores nunc horrificos sonitumque metumque / miscebant operi flammisque sequacibus iras.*

³¹⁸ Si veda Barchiesi 2007, 168-170.

La nascita di Bacco e la sua infanzia (310-315):

*imperfectus adhuc infans genetricis ab aluo
eripitur patrioque tener (si credere dignum est)
insuitur femori maternaque tempora complet.
furtim illum primis Ino matertera cunis
educat; inde datum nymphae Nyseides antris
occuluere suis lactisque alimenta dedere.*

“Strappato dal ventre alla madre il piccolo essere incompiuto, il padre lo cuce (se merita crederlo) dentro una sua coscia, ove porta a termine il tempo materno. Ino, sua zia, di nascosto comincia a crescerlo in culla; e poi lo affida alle ninfe Niseidi che lo celano nelle loro grotte, allevandolo di latte.”

L’espressione dubbiosa *si credere dignum est* è tratta di peso dalla poesia euripidea ed ellenistica³¹⁹, ma assume qui un significato pregnante, dal momento che la fede o meno nella natura divina di Dioniso costituisce il nucleo tematico delle vicende narrate a cavallo tra il III e il IV libro. Lo stesso Ovidio decide di esprimere la sua posizione: il poeta non esclude la verosimiglianza di un parto di una mortale nel fuoco, anche sulla base del “precedente” costituito dalla vicenda di Apollo e Coronide, in cui il dio strappa Asclepio dall’utero della donna e dalle fiamme (2, 629-630: *sed natum flammis uteroque parentis / eripuit geminique tulit Chironis in antrum*). Al contrario si mostra dubbioso sulla possibilità che la gravidanza possa essere proseguita nell’arto di un uomo.

Il verbo fondamentale della nascita straordinaria di Dioniso è *insuitur*, lo stesso usato generalmente per indicare la pena riservata ai parricidi, i quali venivano «cuciti

³¹⁹ Cfr. Stinton, 1976.

in un sacco di cuoio e gettati nel Tevere o in mare»³²⁰. Dunque, si potrebbe ipotizzare un intenzionale rovesciamento da parte di Ovidio: la punizione per il parricidio nell'uso comune diventa il premio divino per Dioniso (o meglio, la divinizzazione di Dioniso) attraverso un matricidio.

Il bambino è affidato alla zia *Ino*, l'altra figlia di Cadmo, conformemente all'uso romano di affidare gli orfani alle zie materne (*matertera*). Questo attirerà su Ino e sulla sua famiglia *tantum odiis iraeque* di Giunone in 4, 416 sgg. (cfr. anche *Fasti* 6, 485-548): Ino, infatti, impazzirà e distruggerà l'altro nipote Penteo con «un colpo furioso» (712: *Inoo lacerata est altera raptu*). Prima di tutto ciò, però, ella avrà affidato il piccolo Dioniso alle *nymphae Nyseides*. L'antro di quest'ultime è un luogo «proverbialmente incerto da localizzare» (prima attestazione in Omero, *Il.*, 6, 132-133: ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας / σεῦε κατ' ἠγάθειον Νυσηΐων³²¹). Nelle *Metamorfosi*, troviamo anche una diversa tradizione sulle nutrici di Bacco, in cui esse sono delle donne anonime e ovviamente mortali (7, 294-296: *Viderat ex alto tanti miracula monstri / Liber, et admonitus iuvenes nutricibus annos/ posse suis reddi, capit hoc a Colchide munus*). Nel mito greco, la responsabilità delle zie e delle ninfe nell'accudimento di Dioniso bambino non è chiaramente distinta³²²: ad ogni modo, spesso le fonti sfruttano la paretimologia Διόνυσος da Διός + Νῦσα, “figlio di Zeus allevato a Nisa”, per confermare l'importanza delle Ninfe.³²³

Semele nella *Commedia* dantesca

³²⁰ Cfr. Cic. *S. Rosc.* 30 (*hanc condicionem misero ferunt ut optet utrum malit cervices T. Roscio dare an insutus in culleum per summum dedecus vitam amittere*) e Liv. *Per.* 68 (*Publicius Malleolus matre occisa primus in culleo insutus in mare praecipitatus est*).

³²¹ «egli che le nutrici di Bacco deliro un giorno/ su per il sacro Niseo rincorse; del folleggiante Dioniso inseguì per le pendici del bel monte di Nisa»: trad. di Calzecchi Onesti 1990.

³²² Cfr. Gantz 1993, pp. 112-113.

³²³ Barchiesi 2007, pp. 170-171.

Il primo accenno di Semele si trova nel canto XXX dell'*Inferno*, per introdurre l'elenco di una serie di sventure che hanno accomunato personaggi provenienti da Tebe e da Troia.

*Nel tempo che Giunone era crucciata
per **Semelè** contra 'l sangue tebano -
come mostrò una e altra fiata -
Atamante divenne tanto insano
che, veggendo la moglie con due figli
andar carcata da ciascuna mano,
gridò: «Tendiàn le reti! sì ch'io pigli
la leonessa e ' leoncini al varco».
E poi distese i dispiegati artigli,
prendendo l'uno ch'avea nome Learco,
e rotollo e percosselo ad un sasso;
e quella s'annegò con l'altro carco.
E quando la Fortuna volse in basso
l'altezza de' troian' che tutto ardiva,
sì che 'nsieme col regno il re fu casso,
Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva
del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane:
tanto 'l dolor le fé la mente torta. (If30, 1-21)*

Come nota Contini³²⁴, il canto XXX dell'*Inferno* «nel suo centro appende un animato svolgimento episodico a un personaggio primario», e «porge un'economica e

³²⁴ Si veda Contini 1976, pp. 159-170.

sistematica occasione all'insorgenza della fantasia, presso Dante di sua essenza varia e in tono plurale». Per questo motivo, è consentito leggere questo canto quasi come esemplare dell'intero poema.

In questo canto, il pellegrino d'oltretomba incontrerà i *falsatori*: Mirra e Gianni Schicchi, i *falsatori* di sé in altrui forma; Maestro Adamo, falso monetiere; Sinone il bugiardo. Personaggi importanti del mito e della storia si mescolano con personaggi ordinari dell'attualità fiorentina. Proprio questa *contaminatio* nel racconto dantesco — questa mescolanza tra la grande Storia e la «cronaca nera e il gazzettino rosa, i pettegolezzi di farmacia, le diffamazioni municipali», tra miti sacri e pagani, entità documentarie e immaginarie — dimostra la coscienza di Dante di vivere in un'epoca teologale dove «la storia è universale e indistinta rappresentazione». Protagonisti e comprimari di Dante usano l'eloquenza di Dante: il violento e rissoso Vanni Fucci, detto la «Bestia», sa maneggiare le sottigliezze dell'antitesi, non si sottrae all'eleganza di una buona metafora, e accede addirittura alla «apocalittica dignità della profezia». Qui l'alchimista Griffolino adopera «calibratissime concinnità»: *fuor del diritto amore, amica* (39); *falsificando sé in ...* (41); *falsificare in sé ...* (44); *testando e dando al testamento norma* (45). L'organizzazione dell'intero discorso di Maestro Adamo ricorda quella di un umanista: vocaboli rari o unici come *mondiglia* (90), *leppo* (99), *rinfarcia* (126) e anche *si squarcia* metaforico per «parlare a vanvera» (124)³²⁵.

Per quanto riguarda il «tono plurale» di questo canto, occorre rilevare un'alternanza di toni elevati, retoricamente complessi da un lato e di uno stile aspro, comico-realistico dall'altro, attraverso cui Dante descrive la pena dei dannati al contempo svolge un importante discorso di poetica. Il primo abbassamento del tono si nota subito dopo l'apertura con la presentazione dei due dannati (Mirra e Gianni): un linguaggio aspro e popolare (Gianni è definito «folletto», che va «rabbioso altrui così conciano»), e i toni comici proseguono nella descrizione di Maestro Adamo, che Dante vede subito dopo e tratteggia in modo sarcastico (il monetiere è paragonato a un «leuto» per il ventre smisuratamente gonfio). Il discorso del dannato, invece, diventa

³²⁵ Contini 1976, pp. 166-167.

elevato quando si presenta e rievoca con toni quasi lirici il paesaggio della sua terra, il Casentino dove visse e falsificò monete. Lo stile resta alto anche quando Adamo augura la dannazione ai conti Guidi che lo indussero a peccare. Lo stile nel finale dell'episodio — la rissa tra Adamo e Sinone — è in discussione. Come nota Cudini, «si è voluto spesso segnalare una riacquisizione a livello della *Commedia* di modi realistico-plebei sperimentati da Dante nella tensione con Forese [...] ad esempio il Contini ha più volte sottolineato una forte consonanza fra i toni della tenzone con Forese e il litigio tra maestro Adamo e Sinone». «Ma», aggiunge Cudini nella nota, «per la verità, la tenzone con Forese non parrebbe rispondere troppo a un gusto specifico e fin preziosissimo della disposizione retorica quale invece certo si rivela nell'alterco fra maestro Adamo e Sinone»³²⁶. Diversamente da Contini, Cudini sostiene che «il particolare impasto stilistico della tenzone fra maestro Adamo e Sinone non raggiunge forme da poesia 'comico-realistica', ma ospita moduli esemplati, anche preziosisticamente, sui canoni tecnicistici di uno stile elevato»³²⁷. La «contaminazione» e la «fusione» nella tenzone fra maestro Adamo e Sinone di un'«accentuata acutezza della strutturazione retorica» e di una «plebea bassezza del lessico» hanno anche la funzione di rappresentare la distanza tra la loro situazione attuale (una realtà atroce e volgare nell'Inferno) con quella della loro vita terrena. Sotto il profilo dell'impasto stilistico-linguistico, Dante segnala il dissidio profondo che è interno alla situazione che ritrae; l'elaborata retorica degli altercanti non è altro che la faccia esteriore, la presentazione esteriormente dignitosa, di «un'umanità degradata e volgare che solo nell'apparenza del gioco della parola tenta il suo riscatto»³²⁸.

Alla fine del canto, Virgilio, rimprovera Dante che indugia con piacere nell'osservazione della retoricamente impreziosita e tuttavia volgare e sconveniente rissa, e dice al pellegrino: *E fa ragion ch'io ti sia sempre allato, / se più avvien che fortuna t'accoglia / ove sien genti in simigliante piato: / che voler ciò udir è bassa voglia* (145-147). L'ammonimento virgiliano è interpretabile in chiave metaletteraria,

³²⁶ Cudini 1982, p. 11.

³²⁷ Cudini 1982, p. 13.

³²⁸ Cudini 1982, pp. 16-17.

come una raccomandazione a contrapporre un rifiuto razionale costante alla «lusinga apparente della parola»³²⁹.

Dopo un rapido sguardo sull'intero canto, ora ci concentriamo sull'apertura, che inizia con il richiamo del mito di Semele: dilungandosi sulle storie tebane e su quelle troiane, il passo sembra «un inizio assoluto», stacca questo canto dai precedenti così da renderlo quasi “autonomo”: «l'immanità di Tebe e l'umiliato orgoglio di Troia»³³⁰, del resto, hanno una grande fortuna nelle tradizioni medievali, come mostrano, ad esempio, i romanzi francesi *Thèbes* e *Troie*. Il modello di Dante, ad ogni modo, continua a essere Ovidio: esemplari di questa dipendenza appaiono due passi che vale la pena citare sin da subito: il grido identico di Atamante *Tendiàn le reti!* in Dante richiama evidentemente lo *his retia tendite silvis!* in Ovidio, *Met.* 4, 513; e anche la descrizione del massacro del figlio di Adamante è pressoché identica: *rotollo e percosselo ad un sasso* in Dante e *more rotat fundae, rigidoque infantia saxo discutait ora* in Ovidio, 518-519). Queste riprese sono tali da aver suggerito a Contini la possibilità che Dante «non citasse a memoria, ma col libro sotto gli occhi».

La ripresa del mito ovidiano di Semele in apertura, del resto, non è un semplice *ornatus difficilis* né un semplice elemento per sottolineare la furia e la crudeltà dei falsatori. Come abbiamo già accennato sopra, Semele è l'unica donna mortale che diventa la madre di un dio importante, ha avuto un rapporto continuo con Giove, è una figura che in un certo senso collega il mondo divino e quello mortale. La morte di Semele non significa soltanto la tragica fine di un mortale superbo, ma comprende anche l'elemento divino: non solo la nascita di Dioniso, ma anche il suo modo di morire, cioè bruciata nel fulmine di Giove, è di per sé una morta percepita divinamente: il fulmine — colpo mortale per Semele — da parte del padre degli dèi era concepito come «dono nuziale» (*donis iugalibus*, 308). Infatti, Dante, nel regno dei beati, riprende ancora una volta questo mito:

³²⁹ Cudini 1982, p. 18.

³³⁰ Contini 1976, p. 160.

*Già eran li occhi miei rifissi al volto
 dela mia donna, e l'animo con essi,
 e da ogn'altro intento s'era tolto.
 Ed ella non ridea, ma «S'io ridessi»,
 mi cominciò, «tu ti faresti quale
 fu **Semelè** quando di cener fèssi:
 che la bellezza mia - che per le scale
 del'eterno palazzo più s'accende,
 com'hai veduto, quanto più si sale -
 se non si temperasse, tanto splende
 che 'l tuo mortal podere al suo fulgore
 sarebbe fronda che trono scoscende. (Pd 21, 1-12)*

Come nel primo caso dell'*Inferno*, la ripresa del mito di Semele in *Paradiso* si trova anche all'inizio di un canto. Il racconto tragico di Semele qui è funzionale a spiegare più vivacemente il motivo per cui Beatrice non sorride. In questo passo, lo stupore del poeta sembrerebbe riflettersi nell'andamento non del tutto regolare della sintassi: nella prima terzina, le due congiunzioni *e...e...*, infatti, non sono coordinate tra loro ma la prima unisce gli occhi e l'animo del pellegrino, e la seconda, invece, introduce un'ulteriore descrizione dell'animo. Anche nella seconda terzina, l'inizio improvviso del discorso diretto di Beatrice che non è introdotto da nessun verbo di "dire" contribuisce forse a sua volta a rendere il muto stupore di Dante³³¹.

Inoltre, si noti anche la rima *scale-sale* alla terzina successiva, che è già stata sfruttata (cfr. *If* 34, 80-82), e l'allitterazione di *FRoNDa che TRono scosceNDe*³³², che vedremo meglio avanti.

³³¹ Cfr. Inglese 2016^c, p. 270.

³³² Inglese 2016^c, p. 270

In questo canto, Dante, insieme alla sua guida Beatrice, si trova nel cielo di Saturno, in cui si manifestano le anime che in vita terrena, «subendo l'influsso di questa stella», si dedicarono alla vita contemplativa e alla mediazione religiosa: san Benedetto lo spiega con chiarezza nel canto successivo (*Pd 22, 46-48: Questi altri fuochi tutti contemplanti / uomini fuoro, accesi di quel caldo / che fa nascere i fiori e ' frutti santi*), e il protagonista di questo canto è il camaldolese san Pier Damiani che era forse la figura di spicco del monachesimo al tempo del poeta, che «ha dunque un onore straordinario nel *Paradiso*, in quanto è, potremmo dire, quarto tra cotanto senno, o tra cotanta santità»³³³. Se Francesco, Domenico e Benedetto sono di eccezionale rilievo, accanto a loro, Pier Damiani, pur essendo una figura significativa nella storia della Chiesa, è evidentemente meno noto a noi rispetto agli altri tre. Ma nel *Paradiso* di Dante, il poeta gli assegna, o meglio, gli restituisce questo posto eccezionalmente importante³³⁴.

Il cielo di Saturno è un «importante passaggio nella struttura del viaggio» e «un ponte» tra la dimensione propria dei cieli planetari e quella dei tre cieli superiori³³⁵; questo cielo si distingue per il silenzio e per l'intensità della luce, sempre crescente via via che ci si avvicina a Dio. Dante rivolge lo sguardo a Beatrice che, diversamente rispetto alla situazione negli altri cieli, non sorride. La beata spiega a Dante che, come abbiamo già accennato sopra, la sua bellezza è talmente accresciuta salendo di cielo in cielo, che se non si moderasse egli ne sarebbe annientato come Semele fu annientata nella folgore di Giove.

Riscrittura e ricezione: Semele ovidiana in Dante

Dante racconta la storia di Semele in due luoghi diversi: nell'*Inferno*, accenna la causa di tutta la sventura, cioè la rabbia e l'odio da parte di Giunone per la relazione amorosa tra suo marito e la figlia di Cadmo; e nella seconda parte, nel cielo di Saturno,

³³³ Ledda 2008, p. 51.

³³⁴ Ledda 2008, pp. 51-52.

³³⁵ Inglese 2016^c, p. 270.

con le parole di Beatrice, il poeta riprende la storia ma mostra soltanto tre elementi più importanti della morte della donna: incenerita, mortale e fulgore. Rispetto alla lunga descrizione di tutta storia da parte di Ovidio, Dante sembra molto più riassuntivo, ma la breve ripresa piuttosto fedele ben delinea il volto di tutta la storia:

*Nel tempo che Giunone era crucciata
per Semelè ... (If 30, 1-2)*

Nota Inglese nel suo commento: «Giunone “si affligge” perché Semele è stata ingravidata dal seme del grande Giove»³³⁶. Dante apre la famosa storia ovidiana di Semele, accennando solo il fatto di una Giunone che si affligge. Qui si tratta una traduzione della versione latina, come mostra l’espressione *dolet ... Semelen*, ripresa da Ov. *Met.* 3. 260-261:

*gravidamque dolet de semine magni
esse Iouis Semelen;*

Dopo, arriviamo subito alla fine della storia:

*Ed ella non ridea, ma «S’io ridessi»
mi cominciò, «tu ti faresti quale
fu Semelè quando di cener féssi (Pd 21, 4-6)*

“Incenerita” a sua volta tratto da:

donis iugalibus arsit (Met. 3, 308)

³³⁶ Inglese 2016^a, p. 350.

Nelle parole di Beatrice, è accennato anche il fallito tentativo di temperare la potenza da parte di Giove:

*se non **si temperasse**, tanto splende (Pd 21, 10)*

*qua tamen usque potest, uires sibi **demere temptat** (Met. 3, 302)*

La capacità mortale non sopporta il potere divino:

*che **'l tuo mortal podere al suo fulgore**
sarebbe fronda che trono scoscende. (Pd 21, 11-12)*

*quis nimbos immixtaque **fulgora** uentis
addidit et tonitrus et ineuitabile fulmen.*

...

*corpus **mortale tumultus**
non **tulit** aetherios donisque iugalibus **arsit.** (Met. 3, 300-309)*

Possiamo individuare la traccia seguita da Dante per riscrivere la sua versione della storia di Semele. Il racconto ovidiano segue un ordine cronologico dei fatti: (Giunone) **dolet** — (Giove) **demere temptat** — (Semele) **corpus mortale tumultus non tulit** — (Semele) **arsit**. In Dante, oltre la causa iniziale della rabbia di Giunone, la sequenza è invertita: **Giunone era crucciata** — (tu ti faresti quale) fu Semelè quando di **cener fèssi** — (la bellezza di Beatrice) **temperasse** — **'l tuo** (di Dante) **mortal podere al suo fulgore sarebbe fronda che trono scoscende**. Sotto il profilo di una sequenza invertita in Dante, si può ricostruire la rielaborazione artistica del modello fatta nella *Commedia*, analizzando il ventaglio di possibilità sfruttato dal poeta, dalla resa del tutto fedele alla lettera ovidiana, attraverso la ri-contestualizzazione delle parole originali, fino alla «traduzione paretimologiche»:

I. Nella scena della morte di Semele in Ovidio, sappiamo da *arsit* che la donna fu bruciata alla fine, ma per la vera causa della morte al momento, Ovidio è stato ambiguo: *corpus mortale tumultus non tulit / aetherios*, gli studiosi come Castiglioni e Mariotti nel vocabolario sotto la voce *tulmultus* citano proprio l'espressione *tumultus aetherios* in Ovidio e lo traducono in «fulmini e tuoni»³³⁷; invece in *A Latin Dictionary Lewis and Short Oxford*, la stessa espressione è collocata sotto il significato «*of thunder, storm, the rodar of thunder*»³³⁸: si concentra più sul fatto del rumore del tuono che su quello del fulmine. Rosati nella traduzione continua la metafora dell'«arma» e dei combattimenti precedenti realizzati da Giove e traduce liberamente con «guerra celeste»³³⁹. Oserei dire, che in Ovidio, molto probabilmente, Semele è distrutta dal fragore (*tumultus* di Giove), un fragore che il poeta tenta di imitare anche attraverso l'allitterazione martellante della dentale sorda (*corpus morTale TUmulTUs non TULiT AETHERios*). E, dopodiché, è bruciata *donis iugalibus*, che comprendono «uragani, lampi mischiati di vento, tuoni e il fulmine», come Ovidio descrive dettagliatamente nei versi precedenti (300-301).

Il *corpus mortale* di Semele di cui parla Ovidio si trasforma in *mortal podere*, che indica specificamente la «potenza visiva»³⁴⁰; e il «colpo mortale» è anche cambiato da *tumultus* in Ovidio a *fulgore* in Dante. In questo caso, più che di traduzione, si tratta di una vera e propria riscrittura, che da un lato conserva la veste dell'originale ovidiana ma dall'altra ne stravolge il significato. La vista sostituisce il corpo e diventa rappresentativa di tutto l'essere. Questo passaggio del cambiamento è significativo soprattutto nel contesto del viaggio sacro di Dante:

Boyde nel suo libro spiega la superiorità della percezione visiva e dei «visibili propri». «La vista era considerata il più alto e perfetto dei sensi, perché permette le più sottili discriminazioni a grande distanza». Tommaso D'Aquino rivela come nel linguaggio comune «vedere» era diventato il verbo di sensazione per eccellenza («vedi

³³⁷ p. 1446.

³³⁸ p. 1913.

³³⁹ Barchiesi 2007, p. 31.

³⁴⁰ Inglese 2016^c, p. 270.

quanto è caldo»), e che esso veniva esteso persino all'atto della comprensione («vedi quello che voglio dire?»). Aristotele nella *Metafisica* osserva che «i sensi ci procurano piacere per sé stessi, e primo fra tutti il senso della vista, che preferiamo agli altri sensi perché è la fonte principale della conoscenza» (*Meta.* i, i, 980a 28, *lect.* 1 6-7)³⁴¹.

Dante condivideva pienamente la posizione di Aristotele. «Per lui, in quanto poeta, nessuna attività della parte sensitiva dell'anima umana poteva competere con il senso della vista. Egli era affascinato dalla scienza dell'ottica, e di essa si serviva con sorprendente varietà e virtuosismo in quasi ogni pagina della *Commedia*»³⁴². Il *topos* della vista nel poema, da un lato, come nota Chiavacci Leonardi, deriva dall'influenza della letteratura, in specifico dallo Stil Novo («gli occhi, elemento primario di tutto lo Stil Novo, tornano nella *Commedia*, fino agli ultimi canti, con valore diverso ed eminente, in quanto in essi splende la luce di Dio»³⁴³), dall'altro, presenta una forte impronta dell'intervento da parte della Chiesa: i Padri della Chiesa che sono preoccupati del potere seduttivo e del piacere sensuale che un tale primato visivo poteva diffondere, per distogliere il buon cristiano dalla male della sobrietà indicata dalla dottrina, riaffermarono il primato della spiritualità, di una «visiva interiore», da opporsi al regime dei sensi che la società sembrava proporre come modello. Sant'Agostino, in primo luogo, dopo aver ricordato che la disobbedienza di Eva e di Adamo era nata da un atto di golosità della vista («vide la donna che il frutto dell'albero era buono a mangiarsi e bello a vedersi», *Gen.* 3,6), richiama nelle sue *Confessiones* alla necessità di coltivare una «seconda vista», alternativa a quella fisica che è spesso causa di peccato, che permetta di sondare la realtà con gli occhi della mente, con la supervisione della sola anima. Il nuovo ruolo esemplare attribuito all'occhio della mente da Agostino diventa poi «solida base su cui il Medioevo costruisce una nuova tradizione dalla grande fortuna e diffusione», ovvero quella delle visioni mistiche. Rafforzata dalla tradizione visionaria emergente, la Chiesa raggiunge un'estrema posizione nell'indicare la cecità come stato di grazia: il cieco è colui al quale è stato concesso di vedere attraverso la

³⁴¹ Boyde 2002, p. 75.

³⁴² Boyde 2002, pp. 75-76.

³⁴³ Chiavacci Leonardi 1991, p. 56.

luce interiore dell'anima. Al contrario, la tradizione popolare percepiva la cecità come segnale della punizione di un peccato. In questo contesto, riacquistare la vista è diventato uno dei miracoli più straordinari all'epoca, e questo fatto ha anche sottolineato l'esistenza di uno stretto legame tra guarigione fisica e una purificazione spirituale avvenuta. In tale contesto, vediamo che lo sguardo dantesco subisce una metamorfosi lenta e profonda, dalla "cecità" terrena a una potenza visiva "celeste", per la quale l'esperienza della «vergogna, del pentimento, della compassione e del "pensamento" che spesso obbligano il poeta ad abbassare gli occhi a terra» è anche indispensabile. Questi passaggi sono obbligati, attraverso i quali, il pellegrino realizza una «crescita interiore». Su questa base, è possibile costruire il raggiungimento della «novella vista» tanto agognata da una iniziale inadeguatezza visiva³⁴⁴. Tale "crescita" è un «processo graduale e progressivo»: nel nostro caso, la trasformazione da *corpus* a *podere*, potrebbe anche essere considerata come una sottolineatura di questo processo-cambiamento nel giungere finalmente al suo pieno compimento verso Dio.

II. È anche interessante notare che, Dante ha fedelmente ripreso la potenza di Giove nella versione ovidiana (*Met.* 3, 301-302: «uragani, lampi mischiati di vento, tuoni e fulmine»), come indica Inglese nel suo commento, *trono* in Dante è «tuono, ma qui indica l'insieme del fenomeno esplosivo (boato e folgore)»³⁴⁵. Questa ripresa complessiva potrebbe forse in un certo senso spiegare le due possibili conseguenze tragiche in Dante se la bellezza di Beatrice *non si temperasse*: una è la famosa fine di Semele incenerata per il *fulgore*, l'altra, «nella condizione di un ramo schiantato dalla tempesta», invece potrebbe essere causata da "venti, tuoni" o da altri elementi del «fenomeno esplosivo». L'imitazione dantesca di Ovidio è anche presente nell'allitterazione di questo verso: *FRoNDa che TRono scosceNDe*³⁴⁶, proprio quando si tratta di una descrizione riguardo a *trono* (cfr. punto I.).

III. Nella *Commedia*, Semele come modello è «inizialmente e elaboratamente evocata» da Beatrice stessa. In questa evocazione, la tragica fine per incenerimento

³⁴⁴ Si veda Gonzo 2016, p. 209.

³⁴⁵ Inglese 2016^c, p. 270.

³⁴⁶ Inglese 2016^c, p. 270.

diventa per Dante un esempio negativo da evitare. Per questa funzione, la versione dantesca parla di un doppio andamento della storia: Semele, segue la versione ovidiana, chiedeva di essere abbracciata da Giove come farebbe con Giunone, ed è morta perché Giove non riesce a temperare la propria potenza, il suo *tumultus* è stato il colpo mortale; e, in un mondo parallelo, al contrario di Semele, Dante non ha chiesto a Beatrice di dimostra la sua «natura divina»; e «diversamente da Giove, Beatrice non compirà un atto di auto-rivelazione che sarebbe fatale a colui che le è affidato»³⁴⁷, ma «tempera la sua bellezza per risparmiare Dante»³⁴⁸. Interessante una miniatura, attribuita a Giovanni di Paolo e presente nel ms. Yates Thompson 36 c. 165r, nella quale si riconosce perfettamente questo doppio andamento: in basso a sinistra si vede la figura di Semele triste e a pancia sotto, colpita da un fulmine, in parte già incenerita, che offre una vivace immagine del *quando di cenere fèssi*. In alto al centro, l'immagine "speculare" del volo verso su di Beatrice e Dante: i due hanno un'espressione serena che crea un ulteriore contrasto con la caduta di Semele³⁴⁹.

Il successo di Beatrice nel temperare il proprio splendore è particolarmente significativo in rapporto all'insuccesso di Giove nel tentativo di ridurre il potere della sua apparenza divina per accordarsi alle capacità mortali di Semele: non soltanto per la superiorità nel tenere la propria potenza entro il limite, ma anche per il fatto che, in contrasto rispetto alla miseria di Semele opera dell'inganno di una dea, il successo di Beatrice invece offre un'altra possibilità per il mortale che si trovi davanti alla divinità: egli può essere guidato ma non ingannato, «protetto» ma non «distrutto»³⁵⁰.

³⁴⁷ Brownlee 1991^a, p. 225.

³⁴⁸ Ledda 2008.

³⁴⁹ Si veda Battaglia Ricci 2018, p. 92.

³⁵⁰ Ledda 2006, pp. 17-40.

Giove e Ganimede

La storia di Ganimede si trova nel lungo canto di Orfeo al libro X delle *Metamorfosi*. Il racconto è piuttosto breve: Giove, innamoratosi del fanciullo troiano, si trasforma in uccello e lo porta in cielo dove il giovane diventa coppiere per il re degli dèi suscitando la gelosia di Giunone (*Met.* 10, 155-161).

La tradizione della vicenda di Ganimede

La fortuna letteraria di Ganimede inizia con Omero, in cui si trovano già le informazioni fondamentali: Ganimede, figlio di Troo e nipote di Erittonio, è rapito dagli dèi (non viene specificato come) e, data la sua eccezionale bellezza, diventa il coppiere di Zeus (*Il.* 5, 265-267: τῆς γάρ τοι γενεῆς, ἧς Τρωΐ περ εὐρύοπα Ζεὺς / δῶχ' υἱὸς ποινὴν Γανυμήδεος, οὐνεκ' ἄριστοι / ἵππων, ὅσσοι ἔασιν ὑπ' ἠῶ τ' ἠέλιόν τε; 20, 230-235: Τρῶα δ' Ἐριχθόνιος τέκετο Τρώεσσι βᾶνακτα. / Τρωὸς δ' αὖ τρεῖς παῖδες ἀμύμονες ἐξεγένοντο / Ἴλος τ' Ἀσσάρακός τε καὶ ἀντίθεος Γανυμήδης, / ὃς δὴ κάλλιστος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων: / τὸν καὶ ἀνερῆψαντο θεοὶ Διὶ οἰνοχοεῦειν / κάλλεος εἵνεκα οἷο ἴν' ἀθανάτοισι μετεῖη)³⁵¹.

Nell'*Inno omerico ad Afrodite*, la storia è raccontata in modo più dettagliato: oltre il nucleo uguale alla narrazione nell'*Iliade*, si nota che Ganimede è biondo, il nettare è rosso nel cratere d'oro; in più, si registra il lutto del padre Troo per la scomparsa del figlio e per questo il compenso di cavalli e il messaggio da parte di Zeus a spiegargli che il fanciullo è divinizzato (202-214: ἦτοι μὲν ξανθὸν Γανυμήδεα μητιέτα Ζεὺς / ἦρπασε ὄν διὰ κάλλος ἴν' ἀθανάτοισι μετεῖη / καὶ τε Διὸς κατὰ δῶμα θεοῖς ἐπινοχοεῦοι, / θαῦμα ἰδεῖν, πάντεσσι τετιμένος ἀθανάτοισι, / χρυσοῦ ἐκ κρητῆρος

³⁵¹ «Son della razza che a Troo Zeus vasta voce / donò, compenso per Ganimede suo figlio, perch'erano i meglio / fra i cavalli, fra quanti ce n'è sotto l'aurora e il sole»; «Erittonio generò Troo, sovrano di Troia. / Troo a sua volta generò tre figli senza macchia, / Ilo, Assàraco e Ganimede simile ai numi, / che fu il più bello fra gli uomini mortali; / e gli dèi lo rapirono, perché mescesse a Zeus; / per la sua bellezza, visse fra gli immortali»: trad. di Calzecchi Onesti 1990.

ἀφύσσων νέκταρ ἐρυθρόν. / Τρῶα δὲ πένθος ἄλαστον ἔχε φρένας, οὐδέ τι ἦδει / ὄπη
οἱ φίλον υἷον ἀνήρπασε θέσπις ἄελλα. / τὸν δῆπειτα γόασκε διαμπερὲς ἤματα πάντα. /
καί μιν Ζεὺς ἐλέησε, δίδου δέ οἱ υἱὸς ἄποινα / ἵππους ἀρσίποδας, τοί τ' ἀθανάτους
φορέουσι. / τοὺς οἱ δῶρον ἔδωκεν ἔχειν. εἶπεν δὲ ἕκαστα / Ζηνὸς ἐφημοσύνησι
διάκτορος Ἀργειφόντης, / ὡς ἔοι ἀθάνατος καὶ ἀγήρωσ ἴσα θεοῖσιν)³⁵².

Nella versione di Teognide, rispetto ai racconti precedenti, non si trova l'elemento del Ganimede-coppiere: Zeus, innamoratosi del bel Ganimede, lo rapisce al cielo e lo fa diventare un dio (2, 1345-1348: παιδογυλεῖν δε τι τερπνόν, ἐπεὶ ποτε καὶ Γανυμήδους / ἦρατο καὶ Κρονίδης ἀθανάτων βασιλεύς, / ἀρπάξας δ' ἐς Ὀλυμπον ἀνήγαγε καὶ μιν ἔθηκεν / δαίμονα, παιδείης ἄνθος ἔχοντ' ἐρατόν)³⁵³. Il mito è usato dal poeta come *exemplum* di amore pederastico.

Pindaro nelle *Olimpiche* accenna due volte a questa vicenda: Ganimede, coppiere di Zeus alla stregua di Pelope (1, 40-45: τότε Ἀγλαοτρίαιναν ἀρπάσαι, / δαμέντα φρένας ἰμέρω, χρυσέαισί τ' ἀν' ἵπποις/ ὕπατον εὐρυτίμου ποτὶ δῶμα Διὸς μεταβᾶσαι. / ἔνθα δευτέρω χρόνῳ / ἦλθε καὶ Γανυμήδης/ Ζηνὶ τῶυτ' ἐπὶ χρέος)³⁵⁴, diventa immortale (10, 102/103-106: κεῖνον κατὰ χρόνον ἰδέα τε καλὸν/ ὥρα τε κεκραμένον, ἃ ποτε/ ἀναιδέα Γανυμήδει θάνατον/ ἄλαλκε σὺν Κυπρογενεῖ)³⁵⁵.

Euripide parla di questa vicenda in tre diverse opere, offrendo informazioni

³⁵² «In verità, il saggio Zeus rapì il biondo Ganimede / per la sua bellezza, affinché visse tra gl'immortali / e nella dimora di Zeus versasse da bere agli dèi / -- prodigio a vedersi, onorato da tutti gl'immortali -- / attingendo il rosso nettare dal cratere d'oro. / Un dolore inconsolabile invase l'animo di Troo, che non sapeva / dove il turbine divino gli avesse rapito suo figlio: / da allora egli lo piangeva sempre, ininterrottamente. / E Zeus ebbe pietà di lui, e gli diede, in compenso del figlio, / cavalli dal rapido passo, di quelli che portano gl'immortali. / Questi gli diede, perché li tenesse come dono; e ciò ch'era accaduto gli espose, / per mandato di Zeus, il messaggero uccisore di Argo: / che il figlio era immortale, e immune da vecchiaia, come gli dèi»: trad. di Càssola 1986.

³⁵³ «È dolce amare i ragazzi, se una volta di Ganimede si innamorò anche il figlio di Crono, il re degli immortali: lo rapì che aveva il fiore seducente dell'adolescenza e lo trasportò sull'Olimpo, dove ne fece un dio».

³⁵⁴ «il dio dal fulgido tridente ti (*scil.* Pelope) rapì / vinto d'amore nell'animo / e ti condusse su cavalle d'oro / nell'eccelso palazzo di Zeus / che tutti onorano, / dove più tardi venne/ anche Ganimede / per eguale servizio a Zeus»: trad. di Gentili 2013.

³⁵⁵ «... con la forza delle mani, bello d'aspetto, / nella temperie dell'età fiorente, fu lei / che un tempo stornò dalla morte impudente / Ganimede con l'aiuto di Cipride»: trad. di Gentili 2013.

contraddittorie per quanto riguarda la paternità di Ganimede. Nelle *Troiane*, Ganimede, è figlio di Laomedonte (820-824: μάταν ἄρ', ὃ χρυσείαις ἐν οἰνοχόαις ἀβρὰ βαίνων, / Λαομεδόντιε παῖ, / Ζηνὸς ἔχεις κυλίκων πλήρωμα, καλλίσταν λατρείαν)³⁵⁶, secondo una genealogia attestata anche nella *Ilias Parua* (fr. 29, 4 Bernabé: ὁ δὲ Λαομέδοντι τόρεν Γανυμήδεος ἀντί). Nell'*Oreste*, il poeta aggiunge un altro elemento rispetto al racconto delle *Troiane*, cioè la relazione erotica tra il re degli dèi e il fanciullo troiano (1391-1392: Δαρδανία τλᾶμον Γανυμήδεος / ἱπποσύνα, Διὸς εὐνέτα)³⁵⁷. E infine, nella *Ifigenia in Aulide*, oltre al cenno al rapporto amoroso e a una descrizione più dettagliata del suo mestiere come coppiere, si riferisce che Ganimede è figlio di Dardano (1049-1053: ὁ δὲ Δαρδανίδας, Διὸς / λέκτρων τρύφημα φίλον, / χρυσείοισιν ἄφυσσε λοιβὰν / ἐν κρατήρων γυάλοις, / ὁ Φρύγιος Γανυμήδης)³⁵⁸.

Senofonte non menziona il ruolo di coppiere ma parla solo della divinizzazione del fanciullo, offrendone una versione ben diversa: Ganimede è elevato da Zeus tra gli dèi non per la sua bellezza estetica ma per la sua anima saggia, qualità cui alluderebbe il nome stesso del ragazzo (*Smp.* 8, 29-30: Ζεύς τε γὰρ ὅσων μὲν θνητῶν οὐσῶν μορφῆς ἠράσθη, συγγενόμενος εἶα αὐτὰς θνητὰς εἶναι. ὅσων δὲ ψυχαῖς ἀγαθαῖς ἀγασθειῆ, ἀθανάτους τούτους ἐποίει. ὧν Ἡρακλῆς μὲν καὶ Διόσκουροί εἰσι, λέγονται δὲ καὶ ἄλλοι. Καὶ ἐγὼ δὲ φημι καὶ Γανυμήδην οὐ σώματος ἀλλὰ ψυχῆς ἔνεκα ὑπὸ Διὸς εἰς Ὀλυμπον ἀνενεχθῆναι. μαρτυρεῖ δὲ καὶ τοῦνομα αὐτοῦ. ἔστι μὲν γὰρ δῆπου καὶ Ὀμήρω γάνυται δὲ τ' ἀκούων. Τοῦτο δὲ φράζει ὅτι ἦδεται δὲ τ' ἀκούων. Ἔστι δὲ καὶ ἄλλοθί που πυκινὰ φρεσὶ μῆδεα εἰδώς. Τοῦτο δ' αὖ λέγει σοφὰ φρεσὶ βουλευματα εἰδώς. Ἐξ οὖν συναμφοτέρων τούτων οὐχ δυσώματος ὀνομασθεὶς ὁ Γανυμήδης ἀλλ' ἠδυγνῶμων ἐν θεοῖς τετίμηται)³⁵⁹.

³⁵⁶ «Invano tu, delicatamente incedendo tra le auree brocche, figlio di Laomedonte, hai il compito di riempire le coppe di Zeus, splendido servizio»: traduzione di E. Cerbo, *Euripide Troiane*, 1998, p. 215.

³⁵⁷ «O infelice terra di Dardano, / e cavalcate di Ganimede, / compagno di letto di Zeus!»: trad. di Medda 2001.

³⁵⁸ «Di Dardano il figlio, / il frigio Ganimede / che del letto di Zeus è morbida delizia, / dalle profonde cavità di aurati crateri / il nettare attingeva»: trad. di Ferrari 1992.

³⁵⁹ «Zeus, infatti, ha lasciato che restassero mortali tutti i mortali della cui bellezza si è innamorato, dopo essersi unito a loro; tutti quelli di cui ha ammirato la bellezza dell'anima, invece, li ha resi immortali; tra costoro vi sono Eracle e i Dioscuri, e dicono anche altri. E dico che anche Ganimede fu portato all'Olimpo

Platone menziona la vicenda due volte: nel *Fedro*, accenna all'innamoramento di Zeus per Ganimede (255c: τότε ἤδη ἢ τοῦ ρεύματος ἐκείνου πηγῆ, ὃν ἕμερον Ζεὺς Γανυμήδους ἐρῶν ὠνόμασε, πολλὴ φερομένη πρὸς τὸν ἐραστήν)³⁶⁰; nelle *Leggi*, menziona il mito in riferimento al tema del piacere sessuale come solo scopo del rapporto omoerotico (1, 636 c-d: πάντες δὲ δὴ Κρητῶν τὸν περὶ Γανυμήδη μῦθον κατηγοροῦμεν ὡς λογοποιησάντων τούτων. ἐπειδὴ παρὰ Διὸς αὐτοῖς οἱ νόμοι πεπιστευμένοι ἦσαν γεγονέναι, τοῦτον τὸν μῦθον προστεθηκέναι κατὰ τοῦ Διός, ἵνα ἐπόμενοι δὴ τῷ θεῷ καρπῶνται καὶ ταύτην τὴν ἡδονήν)³⁶¹.

Passando all'epoca ellenistica, in Teocrito, Ganimede è lodato per la bellezza dei suoi occhi luminosi (12, 35-36: ἦ που τὸν χαροπὸν Γανυμήδεα πόλλ' ἐπιβωτᾷ. / Λυδίη ἴσον ἔχειν πέτρι στόμα, χρυσὸν)³⁶² ed è rapito non da Zeus-aquila, ma da un'aquila che lo porta a Zeus per divenire il di lui coppiere (15, 123-124: ὦ ἔβενος, ὦ χρυσός, ὦ ἐκ λευκῷ ἐλέφαντος / αἰετοὶ οἰνοχόον Κρονίδαὶ Διὶ παῖδα φέροντες)³⁶³.

In un epigramma di Callimaco, come in Teognide, la storia del fanciullo è utilizzata come *exemplum* per giustificare l'amore verso i fanciulli: Zeus si innamora del giovane troiano per la sua bella chioma (52: [...] ναίχῃ πρὸς εὐχαίτεω Γανυμήδεος, οὐράνιε Ζεῦ, / καὶ σύ ποτ' ἠράσθης—οὐκέτι μακρὰ λέγω)³⁶⁴.

da Zeus non per il suo corpo, ma per la sua anima; lo attesta il suo nome; come sapete, in Omero sta scritto: *Gode ascoltando*. Ciò significa che si rallegra nell'ascoltare. E in un altro passo: *Avendo in cuore saggi pensieri*. Ciò significa che aveva nell'animo la saggezza. Essendo chiamato, in base a questi due elementi, non “colui che piace per la bellezza del suo corpo” ma “colui che piace per la bellezza della sua mente”, Ganimede ha ricevuto onore tra gli dèi»: trad. di De Martinis 2013.

³⁶⁰ «E quando l'amante persiste nel fare questo e lo avvicina contattandolo nei ginnasi e in altri ritrovi, allora finalmente lo sgorgare di quel flusso che Zeus innamorato di Ganimede chiamò flusso di desiderio, scorrendo copioso verso l'amante».

³⁶¹ «tutti noi rimproveriamo ai Cretesi di aver inventato il mito di Ganimede: essendo credenza generale che le loro leggi fossero state emanate da Zeus, essi vi aggiunsero a detrimento dello stesso Zeus questa favola, così da poter cogliere il frutto anche di questo piacere seguendo l'esempio del dio»: trad. di Ferrari-Poli 2018.

³⁶² «Certo Ganimede dagli occhi luminosi molto egli invoca per avere la bocca simile alla pietra lidia»: trad. di Pisani, in Pisani-Di Gregorio 1984.

³⁶³ «Oh ebano, od oro, oh aquile di bianco avorio recanti al Cronide Zeus il fanciullo coppiere!» trad. di Pisani, in Pisani-Di Gregorio 1984.

³⁶⁴ «[...] Sì, Zeus celeste, per la bella chioma di Ganimede:/ ti sei innamorato una volta anche tu, e non dico di più»: trad. di D'Alessio 1996.

Alceo di Messene e Meleagro descrivono Zeus che opera il ratto in forma di aquila e riportano che Ganimede è diventato coppiere nell'Olimpo (*AP.* 12, 64 [Alceo]: Ζεύς, Πίσης μεδέων, Πειθήνορα, δεύτερον υἷα / Κύπριδος, αἰπεινῶ στέψον ὑπὸ Κρονίῳ. / μηδέ μοι οἰνοχόον κυλίκων σέθεν αἰετὸς ἄρθεις / μάρψαις ἀντὶ καλοῦ, κοίρανε, Δαρδανίδου. / Εἰ δέ τι Μουσάων τοι ἐγὼ φίλον ὄπασα δῶρον, / νεύσαις μοι θείου παιδὸς ὁμοφροσύνην; 65 [Meleagro]: Εἰ Ζεὺς κείνος ἔτ' ἐστὶν ὁ καὶ Γανυμήδεος ἀκμήν / ἀρπάξας, ἴν' ἔχη νέκταρος οἰνοχόον, / κῆ μοι τὸν καλὸν ἔστιν <ἐνὶ> σπλάγχνοισι Μυῖσκον / κρύπτειν, μή με λάθῃ παιδὶ βαλὼν πτέρυγας)³⁶⁵.

Sempre nel periodo ellenistico, Fanocle offre due versioni diverse: nella prima, Ganimede, figlio del re dei Dardani, è rapito da Tantalos, re dei Frigi, che l'ha tenuto per sé. La conseguenza di questo ratto è una grande guerra (fr. 4 Powell = Orosius, *Hist.* 1, 12: *quorum Tantalus, rex Frygiorum, Ganymedem Trois Dardaniorum regis filium cum flagitiosissime rapuisset, maiore conserti certaminis foeditate detinuit, sicut Fanocles poeta confirmat, qui maximum bellum excitatum ob hoc fuisse commemorat*); nella seconda, invece, Tantalos rapisce Ganimede per soddisfare le lussuose voglie di Giove (*sive quia hunc ipsum Tantalum, utpote adseculam deorum, videri vult raptum puerum ad libidinem Iouis familiari lenocinio praeparasse, qui ipsum quoque filium Pelopem epulis eius non dubitaret inpendere*). Sul particolare dettaglio di Tantalos come rapitore, si noti anche Mnasea fr. 38 Cappelletto (Μνασέας μὲν φησιν ὑτὸ Ταντάλου ἠρπάσθαι (*scil.* Γανυμήδην) καὶ ἐν κυνηγεσίῳ πεσόντα ταγῆναι ἐν τῶν Μυσίῳ Ὀλύμπῳ κατὰ τὸ ἱερὸν τοῦ Ὀλυμπίου Διός)³⁶⁶.

Approssimativamente, sempre a cavallo tra III e II secolo, il rapitore diventa Minosse e la vicenda è collocata in Creta invece di Troia: come nel mitologo Dosiada (*FGrHist* 458 F 5 = Schol. [BT] *ad Hom.* Y 234: [...] Δωσιάδης δὲ ἠρπάσθαι ὑπὸ Μίνῳ.

³⁶⁵ «Zeus, signore di Pisa, alle falde del Cronio corona / l'altro figlio di Cípride, Pitènore! / Ma non rubarmelo, sire, com'aquila in volo, per farne, / in luogo del Dardànide, un coppiere. / E se mai qualche dono di Muse t'offersi gradito, / fa' tu che m'ami, quel celeste efebo!»; «Se quello Zeus che rapì Ganimede nel fiore degli anni / per averlo coppiere è sempre lui, / come nascondarlo in petto Topino il bello, ché l'ali / sul ragazzo non getti di straforo?»: trad. di Pontani 1981.

³⁶⁶ «Mnasea dice che fu rapito da Tantalos e che, essendo morto durante una caccia, venne sepolto nella regione dell'Olimpo della Misia presso il tempio di Zeus Olimpio».

καὶ ὁ λιμὴν, ὅθεν ἠρπάσθη, Ἀρπαγίας καλεῖται. οἱ δὲ Μίνωος ἀξιοῦντος μιγῆναι, κατακρημνίσαι ἑαυτὸν, τὸν δὲ θάψαι καὶ πλάσασθαι τῷ πατρὶ ὡς θύελλα καὶ νέφος ἤρπασεν αὐτὸν εἰς οὐρανόν. οἱ δὲ μετὰ κνηγεσίαν ἀφυπνώσαντα διασπαραχθῆναι ὑπὸ θηρῶν. οἱ δὲ κεραυνωθῆναι)³⁶⁷; così anche nello storico Echemene (*FGrHist* 459 F 1 = Athen. 13, 77 p. 601 E: Ἐχεμένης γοῦν ἐν τοῖς Κρητικοῖς οὐ τὸν Δία φησὶν ἀρπάσαι τὸν Γανυμήδην ἀλλὰ Μίνωα. οἱ δὲ προειρημένοι Χαλκιδεῖς παρ' αὐτοῖς φασὶν ἀρπασθῆναι τὴν Γανυμήδην ὑπὸ τοῦ Διός, καὶ τὸν τόπον δεικνύντες Ἀρπάγιον καλοῦσιν, ἐν ᾧ καὶ μυρρίναι διάφοροι πεφύκασιν)³⁶⁸.

In Apollonio Rodio, insieme a Eros, si trova nel giardino di Zeus anche Ganimede, divinizzato per la sua bellezza (3, 114-118: Εὗρε δὲ τον γ' ἀπάνευθε, Διὸς θαλερῆ ἐν ἄλωϊ, / οὐκ οἶον, μετὰ καὶ Γανυμήδεα, τὸν ῥά ποτε Ζεὺς / οὐρανῷ ἐγκατένασσε ἐφέστιον ἀθανάτοισιν, / κάλλεος ἱμερθεῖς. Ἄμφ' ἀστραγάλοισι δὲ τῶ γε / χρυσείοις, ἅ τε κοῦροι ὀμήθεες, ἐψιόωντο)³⁶⁹.

Diodoro Sicuro si limita ad accennare solo alla genealogia di Ganimede, che è figlio di Troo, nipote di Erittonio, senza però raccontare la vicenda tra il fanciullo e Zeus (4, 75, 3: Ἐριχθονίου δ' υἱὸς γενόμενος Τρώς τοὺς λαοὺς ὠνόμασεν ἀφ' ἑαυτοῦ Τρώας. τούτου δ' ἐγένοντο τρεῖς υἱοί, Ἴλος, Ἀσσάρακος, Γανυμήδης)³⁷⁰.

Virgilio e Orazio si concentrano sul momento del rapimento verso l'alto, ma offrono una versione diversa, che abbiamo già visto in Teocrito e destinata ad avere una

³⁶⁷ «Invece Dosiade dice che fu rapito da Minosse; e la palude dove fu rapito è chiamata Arpagia. Altri invece dicono che si unì con Minosse che lo desiderava. E poi, (Ganimede) si era suicidato. Minosse lo seppellì e inventò per il padre che una tempesta e una nuvola lo avevano portato nel cielo. Altri dicono che dopo la caccia, essendosi svegliato, (Ganimede) fu dilaniato dalle belve. Altri dicono che (Ganimede) fu colpito da un fulmine».

³⁶⁸ «Echemene nella sua opera *Storia di Creta* sostiene che non fu Zeus a rapire Ganimede, bensì Minosse; i Calcidesi di cui s'è detto tramandano invece che Ganimede fu rapito da Zeus nel loro territorio, e mostrandone il luogo lo chiamano Arpagio, dove crescono anche eccezionali piante di mirto»: trad. di Gambato, in Canfora 2001.

³⁶⁹ «(Afrodite) Lo (Eros) trovò in disparte, nel giardino fiorito di Zeus, / non solo, ma con Ganimede, quello che un tempo / Zeus collocò in cielo, a convivere con gli immortali, / preso dalla sua bellezza. I ragazzi giocavano / coi dadi d'oro, come buoni compagni»: trad. di Paduano 1986.

³⁷⁰ «Troo, il figlio nato ad Erittonio, diede il nome di Troiani alla popolazione, derivandolo dal proprio. A Troo nacquero tre figli, Ilo, Assaraco e Ganimede»: trad. di Cordiano-Zorat 1998.

certa fortuna in ambito latino: secondo questi due poeti, è l'aquila di Giove ma non il re degli dèi stesso trasformatosi a rapire il fanciullo (Verg. *A.* 5, 252-255: *intextusque puer frondosa regius Ida / veloces iaculo cervos cursuque fatigat, / acer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida / sublimem pedibus rapuit Iovis armiger uncis*; Hor. *Carm.* 4, 4, 1-4: *Qualem ministrum fulminis alitem, / cui rex deorum regnum in avis vagas / permisit expertus fidelem / Iuppiter in Ganymede flavo*). Anche in Plinio e in Marziale, è stata l'aquila a portare il fanciullo a Giove, ed entrambi sottolineano il fatto che Ganimede è rimasto illeso tra le unghie selvatiche dell'aquila (Plin. *Nat.* 34, 19, 79: *Leochares aquilam sentientem, quid rapit in Ganymede et cui ferat, parcentemque unguibus etiam per vestem puero*; Mart. 1, 6: *Aetherias aquila puerum portante per auras / Inlaesum timidis unguibus haesit onus: / Nunc sua Caesareos exorat praeda leones, / Tutus et ingenti ludit in ore lepus. / Quae maiora putas miracula? summus utrisque / Auctor adest: haec sunt Caesaris, illa Iovis*).

Properzio, nel narrare le vicende amorose di Giove, riferisce anche del rapimento di Ganimede, stavolta nuovamente alludendo alla trasformazione in aquila del re degli dèi (2, 30, 27-30: *illic aspicias scopulis haerere Soreres / et canere antiqui dulcia furta Iovis, / ut Semele est combustus, ut est deperditus Io, / denique ut ad Troiae tecta volarit avis*).

Stazio descrive brevemente la scena in cui Ganimede è sollevato dal suolo e la collega alla scomparsa di Troia (*Theb.* 548-551: *Hinc Phrygius fulvis venator tollitur alis, / Gargara desidunt surgenti et Troia recedit, / stant maesti comites, frustra que sonantia lassant / ora canes umbramque petunt et nubila latrant*).

L'interessante dettaglio — già notato sia in Plinio sia in Marziale — dell'aquila che protegge Ganimede durante il volo è presente anche in Stratone di Sardi: il poeta, però, aggiunge l'elemento importante del Ganimede, coppiere del nettare di Zeus (*AP*, 12, 221: *Στεῖχε πρὸς αἰθέρα δῖον, ἀνέρχεο παῖδα κομίζων, / αἰετέ, τὰς διφυεῖς ἐκπετάσας πτέρυγας, / στεῖχε τὸν ἄβρον ἔχων Γανυμήδεα, μηδὲ μεθείης / τὸν Διὸς ἡδίστων οἰνοχόον κυλίκων. / φεῖδω δ' αἰμάξαι κοῦρον γαμψόνυχι ταρσῶ, / μὴ Ζεὺς*

ἀλγήση, τοῦτο βαρυνόμενος)³⁷¹.

Apollodoro offre due versioni diverse della storia di Ganimede. Nella prima segue la genealogia che abbiamo visto attestata sin dalle *Troiane* euripidee: Laomedonte riceve le cavalle da Zeus come compenso del rapimento del fanciullo (2, 5, 9: ταύτην ἰδὼν ἐκκειμένην Ἡρακλῆς ὑπέσχετο σῶσειν, εἰ τὰς ἵππους παρὰ Λαιομέδοντος λήσεται ἄς Ζεὺς ποινήν τῆς Γανυμήδους ἀρπαγῆς ἔδωκε)³⁷²; la seconda, invece, offre un racconto complesso con i particolari già presentati soprattutto dai poeti latini: Zeus fece rapire dalla sua aquila il bellissimo Ganimede, figlio di Troo, e gli diede il compito di coppiere degli dèi (3, 12, 2: οὗτος παραλαβὼν τὴν βασιλείαν τὴν μὲν χώραν ἀφ' ἑαυτοῦ Τροίαν ἐκάλεσε, καὶ γήμας Καλλιρρόην τὴν Σκαμάνδρου γεννᾷ θυγατέρα μὲν Κλεοπάτραν, παῖδας δὲ Ἴλον καὶ Ἀσσάρακον καὶ Γανυμήδην. τοῦτον μὲν οὖν διὰ κάλλος ἀναρπάσας Ζεὺς δι' αἰετοῦ θεῶν οἰνοχόον ἐν οὐρανῷ κατέστησεν)³⁷³.

Sulla paternità di Ganimede, si nota un particolare in Tzetzes: il filologo bizantino menziona che il giovane frigio è fratello di Laomedonte (*ad Lycophronem*, 34: [...] τοῦ Διὸς τὸν Γανυμήδην ἀρπάσαντος ἀδελφὸν ὄντα τοῦ Λαιομέδοντος [...])³⁷⁴, dalla qual cosa si può ricavare che è figlio di Ilo.

Nella versione di Luciano, si sa dal lungo dialogo tra Ganimede e Zeus che il fanciullo è rapito dal dio trasformato in aquila (*DDeor.* 10 [4]: [Zeus] οἶος ἐφαινόμην σοι πτηνὸς εἶναι δοκῶν)³⁷⁵ ed è diventato immortale insieme agli dèi (ἀθανάτω γεγεννημένω καὶ ἐνταῦθα συνεσομένω μεθ' ἡμῶν)³⁷⁶, inoltre, come già in Apollonio Rodio, si trova accompagnato da Eros ([Zeus] Ἔχεις κἀνταῦθα τὸν συμπαιζόμενόν σοι

³⁷¹ «Vola nel cielo fulgente, recando il ragazzo va' in alto, / aquila, dispiegando le tue penne, / vola col tuo Ganimede gentile, e non farlo cadere, / quel coppiere del nettare di Zeus! / Ma con l'artiglio ricurvo non fare che sanguini il bimbo, / ché non s'adonti, contrariato Zeus»: trad. di Pontani 1981.

³⁷² «Quando la (Esione) vide esposta, Eracle disse che l'avrebbe salvata se Laomedonte gli avesse dato le cavalle che aveva ricevuto da Zeus come compenso per il rapimento di Ganimede»: trad. di Ciani in Scarpi 1996.

³⁷³ «(Troo) quando ricevette il trono, chiamò il paese, dal suo nome, Troia. Egli sposa Calliore, figlia dello Scamandro, e genera una figlia, Cleopatra, e tre figli, Ilo, Assaraco e Ganimede. Ganimede era bellissimo e Zeus lo fece rapire da un'aquila e lo collocò in cielo come coppiere degli dèi».

³⁷⁴ «[...] Zeus, avendo rapito Ganimede, fratello di Laomendonte [...]».

³⁷⁵ «ti apparivo in sembianze di uccello».

³⁷⁶ «tu che sei divenuto immortale e starai qui con noi»: trad. di Lami-Maltomini 1989.

τουτονι τὸν Ἔρωτα)³⁷⁷. Oltre all'elemento fondamentale del fanciullo-coppiere ([Zeus] ἀμβροσίαν ἔδῃ καὶ νέκταρ πίη. τοῦτο μέντοι καὶ τοῖς ἄλλοις ἡμῖν αὐτὸς παρέξεις ἐγγέων...ἄλλ' οἰνοχοήσεις καὶ ἐπὶ τοῦ νέκταρος τετάξῃ καὶ ἐπιμελήσῃ τοῦ συμποσίου)³⁷⁸, Luciano nel dialogo mostra vivacemente il rapporto erotico tra il dio e Ganimede ([Zeus] ἀλλὰ διὰ τοῦτό σε ἀνήρπασα, ὡς ἅμα καθεύδοιμεν... Τοῦτ' αὐτό μοι τὸ ἥδιστον ποιήσεις, εἰ ἀγρυπνήσαιμι μετὰ σοῦ φιλῶν πολλάκις καὶ περιπτύσσων)³⁷⁹.

Pausania registra una versione singolare per quanto riguarda l'identità sessuale di Ganimede: secondo i più antichi dei Fliasii, il santuario sull'acropoli di Fliunte è dedicato alla dea Ganimede (2, 13, 3: ἔστι γὰρ ἐν τῇ Φλιασίῳ ἀκροπόλει κυπαρίσσω ἀλσος καὶ ἱερὸν ἀγιώτατον ἐκ παλαιοῦ. τὴν δὲ θεὸν ἧς ἔστι τὸ ἱερὸν οἱ μὲν ἀρχαιότατοι Φλιασίῳ Γανυμήδαν, οἱ δὲ ὕστερον Ἥβην ὀνομάζουσιν)³⁸⁰. Inoltre, il Periegeta afferma che anche Omero menzionerebbe come coppiere degli dèi tale dea, nominandola però Ebe, con il teonimo utilizzato dai posteri dei Fliasii (ἧς καὶ Ὅμηρος μνήμην ἐποίησατο ἐν τῇ Μενελάου πρὸς Ἀλέξανδρον μονομαχίᾳ φάμενος οἰνοχόον τῶν θεῶν εἶναι)³⁸¹.

Apuleio, senza nominare Ganimede, offre il nucleo della vicenda con un particolare dettaglio: è sotto guida di Cupido che l'aquila regale rapisce il coppiere frigio per compiacere Giove (*Met.* 6, 15: *Nam suprimi Iovis regalis ales illa repente propansis utrimque pinnis affuit rapax aquila memorque veteris obsequii, quo ductu Cupidinis Iovi pocillatorem Frygium sustulerat*).

In Achille Tazio, durante il discorso tra Menelao e Clitofonte per quanto riguarda la bellezza celeste e quella volgare, oltre alla citazione omerica della vicenda di

³⁷⁷ «Avrai anche qui il tuo compagno di giochi: Eros, eccolo là»: trad. di Lami-Maltomini 1989.

³⁷⁸ «mangerai ambrosia e berrai nettare, e questo sarai tu a mescerlo e a porgerlo anche a noi altri... farai il coppiere, sarai addetto al nettare e avrai cura del convito»: trad. di Lami-Maltomini 1989.

³⁷⁹ «è per questo che t'ho rapito, per dormire insieme...Questo è proprio la cosa più gradita che potrai farmi: star sveglio insieme con te, baciarti fitto e abbracciarti»: trad. di Lami-Maltomini 1989.

³⁸⁰ «I Fliasii hanno sull'acropoli un bosco di cipressi e un santuario particolarmente venerato fin dall'antichità. La dea cui appartiene il tempio era chiamata dai più antichi Fliasii Ganimede, ma da quelli che son venuti poi è chiamata Ebe»: trad. di Rizzo 1992.

³⁸¹ «Di essa fa menzione anche Omero che, nel racconto della singolar tenzone tra Menelao e Paride, afferma che Ebe è coppiera degli dei»: trad. di Rizzo 1992.

Ganimede, Clitofonte descrive la scena «vergognosa» del ratto e dimostra, singolarmente, una compassione per Ganimede e, in più, allude addirittura al fatto che Zeus sia un tiranno (2, 37: οἰνοχοεῖτω μὲν Γανυμήδης, μετὰ δὲ τῶν θεῶν Ἥβη πινέτω, ἵνα ἔχη μειράκιον διάκονον γυνή. ἐλεῶ δὲ αὐτοῦ καὶ τὴν ἀρπαγὴν. ὄρνις ἐπ' αὐτὸν κατέβη ὠμηστής, ὃ δὲ ἀνάρπαστος γενόμενος ὑβρίζεται, καὶ ἔοικεν ἐσταυρουμένῳ. καὶ τὸ θέαμά ἐστιν αἴσχιστον, μειράκιον ἐξ ὀνύχων κρεμάμενον)³⁸².

Igino menziona Ganimede ben tre volte, offrendo informazioni derivate da diverse versioni del mito, anche contraddittorie tra di loro. Negli *Astronomica*, sotto le voci “Aquila” e “Acquario”, Igino registra due versioni principali della vicenda di Ganimede: nella prima, è stata un’aquila a rapire il fanciullo per portarlo a Giove (2, 16: *Haec est quae dicitur Ganymedem rapuisse et amanti Ioui tradidisse; hanc etiam Iuppiter primus ex avium genere sibi delegisse existimatur. Quae sola tradita est memoriae contra solis exorientis radios contendere uolare. Itaque supra Aquarium uolare uidetur; hunc enim conplures Ganymedem esse finxerunt*); nella seconda, è stato Giove a strapparli ai genitori per la bellezza del suo corpo per farlo diventare il coppiere degli dèi (2, 29: *Hunc conplures Ganymedem esse dixerunt, quem Iuppiter propter pulchritudinem corporis ereptum parentibus, deorum ministrum fecisse existimatur. Itaque ostenditur ut aquam aquali infundens*). Nelle *Fabulae*, inoltre, registra due particolari varianti della genealogia del fanciullo: figlio di Assarco (224: *Qui facti sunt ex moralibus immortales [...] Gaymedes Assaraci filius*) oppure figlio di Erittonio (271: *Ganymedes Erichthonii filius, quem Iovis amavit*).

Filostrato Minore, come Apollonio Rodio e Luciano, descrive la scena in cui Ganimede ed Eros giocano nel palazzo di Zeus (*Im.* 1, 8: οἱ ἐν Διὸς αὐλῇ ἀθύροντες Ἔρωσ, οἶμαι, καὶ Γανυμήδης)³⁸³.

Macrobio ricorda che, per Omero, Ganimede non è rapito da Giove ma è chiamato

³⁸² «Faccia il coppiere Ganimede, ma insieme con gli dèi beva Era, perché una donna abbia come suo servitore un ragazzo. Sento compassione per il modo come il suo ratto: un uccello da preda scese su di lui, ed egli rapito in alto, subisce oltraggio, e somiglia a uno sottoposto alla violenza di un tiranno. E lo spettacolo è vergognosissimo, un ragazzo sospeso agli artigli di un uccello».

³⁸³ «quelli che giocano nel palazzo di Zeus sono Eros e Ganimede, credo».

in cielo dagli dèi come coppiere nei banchetti di Giove in quanto degno di onore divino (*Saturnali* 5, 16, 10: *Nullam commemorationem de iudicio Paridis Homerus admittit. Idem vates Ganymedem non ut Iunonis paelicem a Iove raptum, sed Iovialium poculorum ministrum in caelum a dis ascitum refert velut θεοπρεπῶς*).

Nonno di Panopoli attraverso diversi cenni alla vicenda riporta l'intera storia: Ganimede, coppiere di Zeus (ad es. 8, 94-96: πρὶν Διὸς οἰνοχόον Γανυμήδεα δεῦρο νοήσω, / βουκόλον εὐχαίτην, μετὰ Πέργαμον ἄστων Ὀλύμπου, / οὐρανίης ἄψαυστον ἀμειβόμενον δέπας Ἥβης; 12, 40: γραπτῇ χειρὶ κύπελλον ἀερτάζει Γανυμήδης; 12, 105-106: ποιητῶ κεχάρακτο τύπῳ Γανυμήδεος εἰκῶν / ἰκμάδα νεκταρέην χρυσέω στάζουσα κυπέλλῳ)³⁸⁴, cavalca un'aquila, alata forma del sommo dio e dimora alla sua corte (11, 134-139: Αἰετὸν ἠνιόχευεν ἐν αἰθέρι καὶ Γανυμήδης / Ζῆνα νόθον πτερόεντα, τεοῦ γενετῆρα Λυαίου [...] Τρώϊος οἰνοχόος πέλε φέρτερος, ὅς Διὸς αὐλήν / οἶκον ἔχει)³⁸⁵. Il fanciullo è trasportato in cielo per la sua bellezza (15, 281-282: καὶ Διὸς οἰνοχόος πέλε βουκόλος, ὄν διὰ κάλλος / φειδομένοις ὄνυχεσσιν ἐκούφισεν ὑσιπέτης Ζεύς)³⁸⁶ e si trova nella schiera degli altri immortali (19, 209-213: Ἀλλὰ λιπὼν ξύμπαντα καὶ ἀρχαίης χύσιν ὕλης, / οἰνοχόον Κρονίδαο σοφῇ ποίκιλκε σιωπῇ / Ζηνὶ δέπας τανύοντα καὶ ἀθανάτων χορὸν ἄλλων / αἰὲν ἐπασσυτέροισιν εὐφραίνοντα κυπέλλοις, / ἢ ζαθέην προχέοντα κατὰ κρητῆρος ἐέρσην)³⁸⁷. È interessante notare che, nel primo accenno, si trova un collegamento tra Ganimede ed Ebe in quanto entrambi coppieri, che ricorda il dettaglio che Ebe e Ganimede sono due nomi della stessa dea coppiere di Zeus trádito in Pausania (2, 13, 3: si veda sopra).

³⁸⁴ «prima che io veda qui Ganimede, il coppiere di Zeus, / il bovaro dai bei capelli, cittadino dell'Olimpo dopo Pergamo, / prendere la sacra coppa al posto di Ebe celeste»; «con la mano il dolce nettare, Ganimede solleva la coppa»; «è disegnata in forma d'arte l'immagine di Ganimede /mentre versa il nettare in una coppa d'oro»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

³⁸⁵ «anche Ganimede guidava un'aquila nel cielo, un falso Zeus alato, il padre del tuo Lieo»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

³⁸⁶ «ed era mandriano il coppiere di Zeus, per la cui bellezza / egli lo prese con cauti artigli volando in alto»: trad. di Gonnelli 2003.

³⁸⁷ «Lascia perdere il cosmo e il dilagare degli astri, e rappresenta invece / variamente, con silenzio sapiente, il coppiere del Cronide / mentre tende a Zeus la coppa e rallegra il coro / degli altri immortali rinnovando sempre le coppe, / oppure mentre mesce nel cratere la divina rugiada»: trad. di Gonnelli 2003.

Isidoro di Siviglia, nell'elencare le vicende di Giove *inpudicus*, accenna all'episodio in cui Giove in forma di aquila, rapisce e stupra il fanciullo, senza però nominare Ganimede (*Etimologie o origini*, 8, 11, 34-35: *Hunc et privato titulo Iovem Optimum dixerunt, dum fuisset incestus in suis, inpudicus in extraneis [...] modo in similitudine aquilae, propter quod puerum ad stuprum rapuerit*).

Ganimede nelle *Metamorfosi*

Dopo aver cantato «con più solenni note i Giganti e i fulmini vittoriosi scagliati sulla piana Flegrea» (150), Orfeo inizia «note più leggere» (152), cioè storie di fanciulli amati dagli dèi e di fanciulle che, «bruciate da amori proibiti» (153-154), furono punite per la loro passione (*Met.* 10, 150-154). Per prima è cantata la vicenda di Ganimede, amato da Giove:

*Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore
arsit, et inuentum est aliquid, quod Iuppiter esse
quam quod erat mallet. nulla tamen alite uerti
dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre.
nec mora, percusso mendacibus aere pennis
abripit Iliaden, qui nunc quoque pocula miscet
inuitaque Ioui nectar Iunone ministrat. (155-161)*

“Il re degli dèi bruciò per l'amore di Ganimede di Frigia, e desiderò diventare qualcosa che gli piacque di più di Giove stesso. Ma si degna di trasformarsi in nessun altro uccello se non quello capace di trasportare i suoi fulmini. Senza ritardo, battendo l'aria con penne mendaci, rapisce il fanciullo troiano, il quale ancora oggi mesce il nettare a Giove, spiacendo a Giunone”.

In questo breve racconto, si notano diversi punti interessanti. Innanzitutto, la trasformazione di Giove smentisce una condizione scontata, «proverbiale», cioè

«l'impossibile desiderio di chiunque è quello di essere Giove, il re tra gli dèi»³⁸⁸, invece *inuentum est aliquid, quod Iuppiter esse, / quam quod erat, mallet*; inoltre, Orfeo, precisa che Giove non si accontenta di mutarsi in qualunque animale, ma insiste nel cercare una forma dignitosa per lui, che infine rintraccia nell'aquila, l'unico uccello capace di trasportare i di lui fulmini. Questo fatto, come ben segnala Reed, contraddice i vari racconti «in cui il dio si trasforma con facilità e senza problemi per ingannare le sue amate»³⁸⁹. La scelta ponderata e motivata dell'aquila 'smentisce' le altre trasformazioni di cui siamo a conoscenza: quelle in Cigno per Leda e in Anfitrione per Alcmena (tessute sull'araldo di Aracne come vedremo meglio successivamente nel capitolo dedicato alla sua vicenda: *Met.* 6, 103-118), ma anche quelle già osservate nei capitoli precedenti, come quella in toro per Europa e in Diana per Callisto. A ben vedere, come osserva acutamente Rosati, la *ratio* che accomuna tutte le trasformazioni di Giove riferite da Ovidio è l'effetto paradossale prodotto «dallo sdoppiamento di identità del personaggio»: Diana è cara a Callisto, il toro è un incontro 'naturale' per Europa che gioca sul prato; nel caso di Ganimede, l'aquila gioca sul legame tra la figura del giovane troiano e le origini di Roma. Questo dato è alluso non solo dalle espressioni riferite a Ganimede: *Phrygii*, metonimia per troiano, che nella «poesia latina» è «spesso usata in collegamento con le leggendarie origini di Roma»³⁹⁰; *Iliaden*, termine, mai attestato in latino prima di Ovidio, con cui nelle *Metamorfosi* è designato lo stesso Romolo (14, 781: *Iliades*; 824: *Iliaden*) e nei *Tristia* anche il gemello Remo (4, 3, 8: *dicitur Iliades transiluisse Remus*), e che nel caso di Ganimede indica la sua origine «troiana» in quanto discendente da Ilio. L'accostamento tra Ganimede e Roma risulta anche dalla collocazione del giovane nella genealogia troiana nel libro successivo: *regia progenies; et si descendere ad ipsum / ordine perpetuo quaeris, sunt huius origo / Ilus et Assaracus raptusque Ioui Ganymedes / Laomedonque senex Priamusque nouissima Troiae / tempora sortitus* (*Met.* 11, 754-758): qui le *Metamorfodi* stanno già avvicinandosi alla

³⁸⁸ Rosati 1983, p. 159.

³⁸⁹ Reed 2013, pp. 201-202.

³⁹⁰ Reed 2013, p. 201.

storia troiana, «e quindi anche romana»³⁹¹.

Il legame tra Ganimede e le origini di Roma trova riscontro nella sua divinizzazione: «una concezione che nei libri XIV e XV Ovidio adatterà a favore di eroi fondatori romani: Enea, Romolo, Giulio Cesare e Augusto» e Ganimede è il primo tra i troiani divinizzati. Infine, *inuitaque ... Junone* segnala la coerenza nella tradizione letteraria: la gelosia di Giunone per Ganimede, amato da Giove, può sembrare il motivo del suo rancore in generale verso i troiani³⁹².

Ganimede nella *Commedia* dantesca

La ripresa dantesca del mito di Ganimede si trova nel IX canto del *Purgatorio*. Il canto gode di «una sua fisionomia particolare» dove le vicende narrate si compiono al confine tra due mondi divisi dalla porta del Purgatorio³⁹³: una volta superato tale confine, come nota Aglianò, inizia la «vera città» e «la stessa porta del purgatorio si identifica, nella finzione del poeta, con la porta dei cieli» dato che è custodita dall'angelo vicario di san Pietro, e che sarà aperta con le chiavi lasciate da Cristo³⁹⁴. Oltrepassarla significa passare dall'Antipurgatorio al Purgatorio vero e proprio, un regno nuovo, e questo passaggio, come profila Chiavacci Leonardi, è «concepito come un atto penitenziale»³⁹⁵. L'importanza di questo canto «strutturale» di passaggio è sottolineata anche dalla sua simmetria numerica: il IX, numero biblico e perfetto per Dante. E non a caso, nel IX canto dell'*Inferno* è raccontato anche un passaggio: quello della porta di Dite. Per conferire importanza a tutto ciò, Dante *auctor* dà un tono di solennità al suo ingresso nel vero Purgatorio con un appello ai lettori:

Lettor, tu vedi ben com'io inalzo

³⁹¹ Reed 2013, p. 202.

³⁹² Si veda Reed 2013, p. 203.

³⁹³ Per una dettagliata analisi con ricchi confronti intertestuali, si veda Raimondi 1970, pp. 133-162.

³⁹⁴ Aglianò 1958, pp. 183-184.

³⁹⁵ Chiavacci Leonardi 1994^a, p. 255.

*la mia matera, e però con più arte
non ti maravigliar s'io la rincalzo. (Pg 9, 70-72)*

Questo annuncio solenne è preceduto da un sogno fantastico in cui Dante *viator* viene sollevato da un'aquila con le penne d'oro e trasportato alla sfera del fuoco. In realtà, durante il sogno, Dante è stato sollevato da Santa Lucia fino alla porta del Purgatorio. Questi due eventi straordinari sono costellati da una serie di riprese mitologiche — Aurora e Titone, Filomela, Ganimede, Achille — adattate alle «verità cristiane»³⁹⁶: come si esprime vivacemente Raimondi: «nel fondo di un'aurora mitica, si disegna l'aria di un'alba cristiana»³⁹⁷. Le prime tre riprese sono legate a un'atmosfera erotica. La prima, all'inizio del canto, è quella di Aurora e Titone:

*La concubina di Titone antico
già s'imbiancava al balco d'oriente
fuor dele braccia del suo dolce amico:
di gemme la sua fronte era lucente,
poste in figura del freddo animale
che con la coda percuote la gente (Pg 9, 1-6)*

Senza entrare nei dettagli, l'interpretazione più accettata³⁹⁸ è che Dante *auctor* alluda qui al sorgere dell'aurora solare nell'emisfero boreale cui corrisponde, nel Purgatorio, l'inizio della notte. L'effetto della luce sembra evidente, e il riferimento alle *braccia del dolce amico* offrono uno sfondo di caldo amore con cui contrasta l'apparizione del *freddo animale* con la coda velenosa, lo Scorpione. Come osserva Aglianò, «la menzione dell'amore di Aurora e della vecchiaia di Titone, e la presenza dello scorpione con i suoi effetti mortiferi» contribuiscono a «creare l'atmosfera d'incertezza, piena di promesse e di ansie, nella quale si muove il canto sin

³⁹⁶ Picone 2000, p. 11.

³⁹⁷ Raimondi 1970, p. 137.

³⁹⁸ Si veda Aglianò 1958, p. 189.

dall'inizio»³⁹⁹. Avvicinandosi all'alba, a quel momento in cui la mente umana è più libera dagli aspetti corporei e dalla quotidianità, i lamenti della rondinella ricordano le vicende orrende di Filomela quando era ancora umana. Attraverso questo cenno mitologico, Dante poeta offre ai suoi lettori il contesto di un'atmosfera tormentosa che precede l'immagine del sogno, nel quale per contrasto si staglia la figura della splendida aquila con le penne d'oro:

*e la notte, dei passi con che sale,
fatti avea due nel loco ov'eravamo
e 'l terzo già chinava in giuso l'ale,
quand'io, che meco avea di quel d'Adamo,
vinto dal sonno in su l'erba inchinai
là 've già tutti e cinque sedavamo.
Nell'ora che comincia i tristi lai
la rondinella, presso ala mattina,
forse a memoria de'suo' primi guai,
e che la mente nostra, peregrina
più dala carne e men da' pensier' presa,
ale sue vision' quasi è divina,
in sogno mi pareva veder sospesa
un'**aquia** nel ciel con penne d'oro,
con l'ali aperte e a calare intesa;
ed esser mi pareva là dove fuoro
abbandonati i suoi da **Ganimede**,
quando **fu ratto al sommo consistoro**.
Fra me pensava: "Forse questa fiede
pur qui per uso, e forse d'altro loco
disdegna di portarne suso in piede".*

³⁹⁹ Aglianò 1958, p. 190.

*Poi mi pareo che, poi rotata un poco,
terribil come folgor discendesse
e me rapisse suso infino al foco.
Ivi pareo che ella e io ardesse,
e sì l'incendio imaginato cosse
che convenne che 'l sonno si rompesse. (Pg 9, 7-33)*

In questa ripresa mitologica di Ganimede, Dante contamina la versione virgiliana con quella di Ovidio. I passi classici servono a trasformare il sogno in una favola nella quale si narra il trasferimento dall'Antipurgatorio al Purgatorio, e nel quale il pellegrino che **fu ratto** da **un'aquila** verso la sfera del fuoco, sente di aver rivissuto l'esperienza avventurosa di Ganimede e la partecipazione al **sommo concistoro** di cui – come si è visto – riferiva Ovidio. Nella ripresa, Dante omette la trasformazione di Giove in aquila, né si interessa dell'aspetto pederastico della favola e del ruolo specifico di coppiere di Ganimede: il poeta si concentra sul ratto-ascesa e sulla divinizzazione del protagonista. Da Virgilio sembrano invece provenire i particolari sul luogo del ratto (*là dove*), sulle circostanze in cui il fanciullo venne rapito, ossia durante una caccia mentre era accompagnato dagli anziani (*i suoi che furono abbandonati*) e, infine, sull'abitudine propria delle aquile del monte Ida (*pur qui per uso*) a portare in alto (*suso*) le prede che tengono tra gli artigli (*in piede*)⁴⁰⁰:

*Ipsis praecipuos ductoribus addit honores:
victori chlamydem auratam, quam plurima circum
purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit
intextusque puer frondosa regius **Ida**
velocis iaculo cervos cursuque fatigat
acer, anhelanti similis; quem praepes **ab Ida***

⁴⁰⁰ Si veda Inglese 2016^b, p. 124.

*sublimem pedibus rapuit Iovis armiger uncis:
longaevi palmas nequiquam ad sidera tendunt
custodes saevitque canum latratus in auras. (A. 5, 249-257)*

Dopo che Dante si è svegliato, attraverso le parole confortevoli di Virgilio, come al solito, sappiamo che il pellegrino dormiente è stato trasportato da santa Lucia dalla valletta dei principi alla porta del Purgatorio:

*«Non aver téma», disse il mio signore,
«fatti sicur, che noi semo a buon punto;
non stringer, ma rallarga ogne vigore.
Tu sè omai al purgatorio giunto:
vedi là il balzo che 'l chiude dintorno;
vedi l'entrata là ov'e' par digiunto.
Dianzi, nell'alba che procede al giorno,
quando l'anima tua dentro dormìa,
sopra li fiori onde là giù è addorno
venne una donna e disse: "Io son Lucia.
Lasciatemi pigliar costui che dorme:
sì l'agevolerò per la sua via".
Sordel rimase e l'altre genti forme;
ella ti tolse e, come il dì fu chiaro,
sen venne suso, e io per le sue orme.
Qui ti posò; e pria mi dimostraro
li occhi suoi belli quella intrata aperta,
poi ella e 'l sonno ad una se n'andarò». (46-63)*

La doppia narrazione dell'ascesa al Purgatorio (prima dal punto di vista interno a Dante sognatore, poi da quello di Virgilio come osservatore) dà profondità e arricchisce di sfumature il piano simbolico. Il doppio resoconto «lascia aperto un margine alle

associazioni laterali, agli effetti di rifrazione secondaria, senza che la compagine dell'insieme subisca un'incrinatura e nello stesso tempo senza che gli oggetti si annullino in uno statico medio concettuale, poiché ognuno di essi si dispone in una catena di fatti concreti, di avventure che attraversano tutta la *Commedia*»⁴⁰¹.

Gli elementi fondamentali di questa doppia narrazione che devono essere chiariti sono seguenti:

1. Ganimede. Appare tradizionale l'identificazione tra il protagonista mitologico e Dante *viator*: come segnala, ad esempio, Picone il sogno «racchiude il senso profondo dell'evento personale (*scil.* di Dante) nella dimensione dell'evento mitico di Ganimede»⁴⁰². Oltre a ciò, è presente anche un'interpretazione “imperiale” del fanciullo frigio che è spesso collegata nell'esegesi all'aquila come simbolo dell'impero. A proposito, si vedano le considerazioni di Sebastio⁴⁰³: per dimostrare un Ganimede «fortemente connesso ai primordi dell'Impero Romano» in una chiave storico-mitografica, lo studioso cita prima Fulgenzio (I. I, 20), secondo il quale Ganimede non «fu una preda dell'aquila, ma della guerra» perché Giove lo rapì durante una guerra nel corso della quale aveva iniziato a adoperare come insegna il vessillo con un'aquila. Quindi il fanciullo «è legato alla simbologia della guerra e della forza» e, in particolare, all'esercito romano che a sua volta aveva adottato l'aquila come animale rappresentato sui vessilli militari; e poi il *Mitografo Vaticano II* (226) che ricorda che l'ira di Giunone contro i Troiani fosse scaturita dal fatto che Ganimede aveva sostituito Ebe, figlia della dea, come coppiere degli dèi. Quindi, l'odio della dea per i Troiani «costruisce, dopo l'aquila, un secondo elemento che legava Ganimede alla storia dell'impero romano». Certamente, anche la sottolineatura dell'identità “troiana” del fanciullo e del suo legame con Roma in Ovidio, come fonte principale del racconto dantesco, favorisce la

⁴⁰¹ Raimondi 1970, p. 147.

⁴⁰² Lo studioso divide i miti in questo canto tra «miti soggettivi» e «miti oggettivi»; il mito di Ganimede apparterebbe alla prima categoria (si veda Picone 2000, pp. 13-14).

⁴⁰³ Sebastio 2002, pp. 334-335.

tesi di Sebastio; e tuttavia, il suo punto di partenza, a mio avviso, è da ridiscutere: per Sebastio, il motivo in base al quale dare un'interpretazione imperiale alla figura di Ganimede è che «difficilmente il mitico giovinetto ha valore di simbolo di anima che viene portata da Dio in cielo»; come prove, cita Arnobio e Agostino che guardano alla «favola come indice della turpitudine dei pagani, tanto che non è possibile attribuire ad essa alcun significato allegorico» e aggiunge che la valutazione del mito «non cambia durante tutto il Medioevo»⁴⁰⁴. Per provare a confutare tale tesi, si può innanzitutto ricordare la tradizione sull'anima saggia di Ganimede che, secondo Senofonte, fu il vero motivo per il quale il giovane venne prescelto da Zeus (si veda sopra). È vero che non vi è prova che Dante conosca lo storico ateniese, ma non si può neanche escludere che una qualche traccia di questa tradizione possa essere sopravvissuta lungo il medioevo. In alternativa, molto più semplicemente, il fatto che il fanciullo non abbia veri meriti non mostra forse ancora meglio il misterioso disegno divino?

2. Il monte Ida. Seguendo il filo dell'interpretazione imperiale, il monte Ida viene visto anche in collegamento a Roma da diversi studiosi: ad esempio, già Pietrobono nota il legame tra l'aquila e il monte Ida — nel canto VI del *Paradiso*, dal monte Ida «l'aquila di Roma, seguendo il corso del cielo, aveva spiccato il volo»⁴⁰⁵; inoltre, Sebastio ricorda che nella narrazione di Giustiniano, per cento anni l'aquila *si ritenne, / vicino a' monti de' quai prima uscìo che governò 'l mondo* fin quando non arrivò nelle mani dell'imperatore (5-8) e che il monte è proprio il luogo della partenza di Enea da Troia⁴⁰⁶. Anche Auerbach lo interpreta a livello politico-imperiale: la divina montagna di Troia è «l'origine» *dell'alma Roma e di suo impero* (*If* 2, 20); in più, il monte Ida e anche la valletta dei principi «rappresentano entrambi l'età dell'oro, l'età di

⁴⁰⁴ Sebastio 2002, pp. 332-333.

⁴⁰⁵ Pietrobono 1954, p. 217.

⁴⁰⁶ Sebastio 2002, pp. 335-336.

Saturno, pacifica, imperiale, ma perduta»⁴⁰⁷. Dall'altro canto, gli studiosi come Raimondi, Picone e Inglese sostengono una lettura in chiave spirituale: per il primo, l'Ida è luogo sacro di «rivelazione di rinascita» secondo la tradizione virgiliana⁴⁰⁸; e secondo gli altri due, più concretamente, il monte Ida rappresenta proprio il monte sacro purgatoriale: Inglese suggerisce che, dal verso *disdegna di portarne suso in piede* (27), si capisce che «la considerazione di Dante contiene certo un'allusione strutturale» al “monte” – Ida simboleggia Purgatorio – «da cui le anime spiccano il volo verso il cielo», ma non al “ruolo dell'Impero” – Ida simboleggia Troia – *cum mortalis ista felicitas quodammodo ad inmortalem felicitatem ordinetur* (Mn III XVI 17)⁴⁰⁹; Picone aggiunge che, per questo, il «*raptus* non è più mitico, è paolino»⁴¹⁰, questa tesi è in parte sostenuta anche da Auerbach⁴¹¹.

3. Aquila e Lucia. Auerbach interpreta singolarmente la figura dell'aquila in chiave cristologica: per il filologo tedesco, il contrasto dell'aquila che piomba verso la terra e si solleva verso il cielo «non ricorda soltanto Ganimede, ma anche un'antica tradizione figurale», e «l'interpretazione più comune ed importante» collega tale contrasto alla «divina natura, all'incarnazione ed all'ascensione di Cristo»; inoltre, Auerbach nota anche delle varianti di questa interpretazione cristologica: l'aquila non concepita come Cristo ma come «l'anima fedele che contempla l'incarnazione e l'ascensione di Cristo»; o come l'anima «dell'estasi contemplativa che guida l'anima rapita a congiungersi con Cristo nel fervore dell'“*unio mystica*”»⁴¹². Del resto, è evidente l'omologia strutturale della figura di Lucia con l'aquila: la santa attua realmente quello che nel sogno l'aquila compie, cioè trasporta il *viator* dalla valletta dei principi alla porta del Purgatorio. Questo ruolo di aiutante del

⁴⁰⁷ Auerbach 1999, p. 246.

⁴⁰⁸ Raimondi 1970, p. 143.

⁴⁰⁹ Inglese 2016^b, p. 124.

⁴¹⁰ Picone 2000, p. 14.

⁴¹¹ Auerbach 1999, p. 245.

⁴¹² Auerbach 1999, pp. 244-245.

pellegrino nei passi difficili si è già visto nel secondo canto dell'*Inferno*, in cui santa Lucia è chiara figura della grazia. Tuttavia, l'aquila è interpretata in diverse direzioni: secondo Chiavacci Leonardi, ha «una doppia valenza», cioè da un lato gode del carattere penitenziale — la grazia divina che solleva l'uomo dallo stato di peccato come dimostrerebbero alcuni passi biblici (*Ex.* 19, 4; *Is.* 40, 31; *Deut.* 32, 10-11) — il quale è coerente con la sua identificazione con Lucia in questo luogo; dall'altro, è il simbolo dell'Impero per riscontro, ad esempio, nella *Commedia* (*Pd* 19, 101-102: *segno / che fè i romani al mondo reverendi*) e in «alcuni luoghi delle *Epistole* scritte per la discesa di Arrigo» e che, insieme alla divina grazia Lucia, «adempie in terra alla funzione salvifica dell'istituzione divina dell'impero»⁴¹³. Invece, Raimondi e Picone confutano severamente la tesi dell'aquila come simbolo dell'impero. Il primo sostiene che l'aquila non è impero ma è simbolo spirituale: «la verità è» che il tema dell'aquila «va ricondotto alla situazione spirituale del pellegrino nel quadro complesso di una penitenza che è “*pars iustitiae*”, come dice san Tommaso, e che d'altro canto, nel “*motus liberi arbitrii concordans gratiae*”, riceve la sua illuminazione dal “*sol iustitiae*”, fondamento della “*rectitudo vitae spiritualis*”». Non appena si entra nel codice dei gesti e degli oggetti biblici, l'aquila diviene una figura della penitenza cristiana sull'autorità del “*renovabitur ut aquilae iuventus*” del salmo CII, che non per nulla rappresenta una solida costante nella trattatistica intorno al rinnovamento penitenziale, al “*fons vitae*”, secondo la perifrasi di Vincenzo di Beauvais, “*in quo peccatrix anima renovatur ut aquila*”⁴¹⁴. Il secondo, invece, sostiene l'idea secondo cui l'aquila sarebbe il simbolo della poesia⁴¹⁵: lo studioso, in particolare, suggerisce che, dato che la narrazione ovidiana è concentrata sull'immagine dell'aquila come uccello scelto da Giove in quanto unico in grado di trasportarne i fulmini, allora questa aquila, dotata di forza divina, per Dante è

⁴¹³ Chiavacci Leonardi 1994^a, pp. 258-265.

⁴¹⁴ Raimondi 1970, pp. 143-144.

⁴¹⁵ Si veda Picone 2000, p. 14.

la miglior immagine per «rappresentare il potere della poesia, la forza della sua “divina” poesia»⁴¹⁶. Per quanto riguarda Lucia, i commentatori sono abbastanza concordi nel considerarla personificazione della grazia illuminante. Ma secondo Picone, questo è solo «un’etichetta esteriore»: Lucia compare nel punto preciso del viaggio salvifico perché «agisce in simbiosi con Beatrice» (cfr. *If* 2). La santa significa la grazia divina ed è la luce che illumina la realtà della visione ultraterrena, è «la poesia dell’*auctor* cristiano che si accinge a descrivere il mondo della salvezza eterna»⁴¹⁷. In questo modo, Picone torna alla sua tesi di aquila-poesia: le figure dell’aquila e di Lucia si svelano come simbolo della poesia dantesca. Nell’ottica del coinvolgimento di Beatrice, Raimondi sostiene che la figura di Lucia non copre «interamente» quella dell’aquila, ricordando che anche Beatrice è assimilata a un’Aquila in *Pd* 1, 48⁴¹⁸. Viceversa, possiamo dire che neanche la figura dell’aquila copre quella di Lucia, perché l’uccello divino svolge il ruolo “meccanico” di trasportare nel sogno Dante verso l’alto; Lucia, invece, con il suo intervento che si salda al grande antefatto dell’*Inferno*, svela compiutamente la sua presenza incarnata della grazia e della giustizia divina, nel profondo di Dante personaggio (pertanto sveglio!), e assume un ruolo essenziale nella rinascita dantesca, nel suo passaggio dal *basso loco* (*If* 1, 61) alla luce della fede. Sulla “non identificazione” tra l’aquila e Lucia, Aglianò offre anche un punto di vista interessante: le due appartengono a «due sfere diverse», una rappresenta la «giustizia umana» e l’altra la «grazia»⁴¹⁹.

Nel confrontare il mito ovidiano e la riscrittura dantesca, bisogna innanzitutto riconoscere un elemento fondamentale: la trasformazione di un amore terreno in amore spirituale. Le omissioni della buffa metamorfosi bestiale del dio, della bellezza

⁴¹⁶ Si veda Picone 2000, p. 15.

⁴¹⁷ Picone 2000, p. 21.

⁴¹⁸ Raimondi 1970, p. 147.

⁴¹⁹ Aglianò 1958, p. 192.

mondana, delle allusioni pederastiche segnalano che l'ascesa non è solo un tema interno al racconto, ma anche – più in generale – un'indicazione metaletteraria, come successivamente diventa più esplicito attraverso l'appello ai lettori. In più, si nota anche che nella stessa assunzione verso l'alto, il ratto di Ganimede nasce da un desiderio carnale e alla fine suscita anche la gelosia, invece, Dante, scolorendo l'atmosfera erotica del mito ovidiano, svela il fondamento del viaggio – un viaggio dal basso all'alto con l'aiuto della grazia divina – che rende possibile l'entrata nel nuovo regno di penitenza. Inoltre, il non evidenziare l'identità troiana del protagonista fa sì che la vicenda in Dante acquisisca valore più universale.

Alla fine di questa rassegna, risulta chiaro che a partire dalla lettura del testo dantesco l'interpretazione più fondata del mito di Ganimede e del “volo” di Dante *viator* è quella spirituale. Nondimeno, la presenza dell'aquila e il riferimento al monte Ida consigliano di non escludere del tutto la possibilità di un'ulteriore, secondario, livello interpretativo legato all'impero, considerata anche l'importanza che tale tematica ha nella ideologia dantesca.

Figli/Famiglia di Giove

Fetonte

La storia di Fetonte nelle *Metamorfosi* occupa circa quattrocento versi, dalla fine del primo libro alla metà del secondo. Ovidio descrive dettagliatamente tutto il lungo preludio della vicenda, incluso il dialogo tra padre Sole e figlio (1, 747 - 2, 149), poi il volo del carro (2, 150-303), e da ultima la tragica fine della sventura del fanciullo (304-400)⁴²⁰. Con questa lunga narrazione, attraverso il movimento di Fetonte, Ovidio sposta il punto focale fluidamente dalla Grecia all'Egitto.

Il giovane e superbo Fetonte, vedendo messo in dubbio dal coetaneo Epafo la sua discendenza divina, nonostante le rassicurazioni dalla madre Climene, decide di attraversare il fiume Stige per andare a trovare Elio e ottenere una risposta definitiva. Una volta arrivato, ha dal dio del sole la promessa di realizzare qualunque sua richiesta come dimostrazione di amore paterno. Fetonte esprime il desiderio di guidare il carro solare per un giorno. Risultati vani i tentativi di dissuasione, il padre divino cede e conduce Fetonte al carro. Questi, ovviamente, inesperto nel gestire le redini e incapace di tenere a bada i cavalli di Elio, perde il controllo: il carro si avvicina troppo alla Terra con il rischio di distruggerla. Giove, preoccupato dall'imminente disastro, colpisce il fanciullo con un fulmine e quello cade nel fiume Eridano. I familiari di Fetonte sono

⁴²⁰ Bass, discutendo la tesi di Rohde (Rohde 1929, p. 10) e di Bömer (Bömer 1969, p. 222), sostiene che entrambi gli studiosi semplificano eccessivamente la struttura dell'episodio di Fetonte con il concepirlo articolato in due scene, laddove anche gli ultimi versi del primo libro costituiscono una parte fondamentale della vicenda. Bass, inoltre, propone due possibili divisioni dell'episodio, a seconda del punto di vista che si decida di enfatizzare: la prima analisi si concentra su Fetonte sul carro del Sole che sta per cominciare il suo viaggio; la seconda, incentrata sullo spontaneo, irreversibile e fatale giuramento di Apollo allo Stige, dà maggiore rilievo al dio Sole. Anche la parte delle metamorfosi di Cigno e delle Eliadi (2. 340-380), che sembrano due semplici storie di metamorfosi periferiche rispetto al racconto di Fetonte, servono comunque a soddisfare il lettore dopo qualche centinaio di versi dall'ultima metamorfosi. Lo studioso conclude che l'episodio di Fetonte conferma la capacità di Ovidio per la disposizione e la coerenza del suo materiale narrativo. Si veda Bass 1997.

distrutti dal lutto: le sue sorelle Eliadi si trasformano in pioppi e le loro lacrime si rapprendono in gocce d'ambra. La madre, dopo aver percorso tutto il mondo per cercare il figlio, lo trova sepolto, si getta a terra in quel punto e, bagnando il nome letto nel marmo di lacrime, prova a scaldarlo con il seno scoperto. Il padre, per il lutto, copre la faccia con un velo e rifiuta di riprendere il suo lavoro e il mondo per questo resta a buio.

La figura di Fetonte nel mito

Non si sa quando, secondo Diggle⁴²¹, il mito di Fetonte appare per la prima volta nella letteratura greca. In Omero, il participio φαέθων è epiteto di Elio (ad esempio: *Il.* 11, 735 e *Od.* 5, 479; 11,16; 19, 441; 22, 388). Inoltre, il nome *Phaethon* è una volta applicato a un cavallo di Eos (*Od.* 23, 246: Λάμπων καὶ Φαέθωνθ') e una figlia di Elio è chiamata Φαέθουσα (*Od.* 12, 132). Successivamente, troviamo anche prove di *Phaethon* usato come nome del Sole stesso nella letteratura latina e greca tarda: *Auroram Phaethontis equi iam luce vehebant* (Verg. *A.* 5, 105), *Postera lux Phaethontis equos proferre parabat* (Sil. It. 11, 369), *Iam prono Phaethonte sudat Aethon* (Mart. 3, 67, 5), *trepidam Phaethon adflavit ab alto* (Val. Fl. 3, 213), καὶ Πλουτέα καὶ Φαέθοντα (Adriano *A. P.* 9, 137, 3).

La fonte più antica del mito di Fetonte che ci è arrivata è Esiodo. Nella *Teogonia*, ai 986-991, il poeta racconta la genealogia di un personaggio di nome Fetonte, figlio di Aurora e Cefalo (αὐτὰρ τοὶ Κεφάλῳ φιλύσατο φαίδιμον υἱόν, / ἴφθιμον Φαέθοντα, θεοῖς ἐπιείκελον ἄνδρα)⁴²² e questo «splendido» fanciullo fu amato e rapito da Afrodite e diventò il custode dei sacri templi della dea, «nume divino» (τόν ῥα νέον τέρεν ἄνθος ἔχοντ' ἐρικυδέος ἥβης / παῖδ' ἀταλὰ φρονέοντα φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη / ὧρτ' ἀναρεψαμένη, καὶ μιν ζαθέοις ἐνὶ νηοῖς / νηοπόλον νύχιον ποιήσατο, δαίμονα δῖον)⁴²³.

⁴²¹ Diggle 1970, p. 4.

⁴²² «a Cefalo procreò un gagliardo figlio, / il potente Fetonte, guerriero somigliante agli dei»: trad. di Cassanmagnago 2009.

⁴²³ «Lui che, giovane, aveva il tenero fiore di gloriosa adolescenza, / ragazzo dai pensieri delicati, Afrodite che ama il sorriso / si levò a rapire e nei suoi divini templi / guardiano dei penetrati fece, demone divino»: trad. di Cassanmagnago 2009.

In più, nello stesso poema, ai 337-338, troviamo il primo attestato del fiume Eridano (Τηθὺς δ' Ὠκεανῷ Ποταμοῦς τέκε δινήεντας, / Νεῖλόν τ' Ἀλφειόν τε καὶ Ἑριδανὸν βαθυδίνην)⁴²⁴, che «nella tradizione è associato prepotentemente alla legenda di Fetonte»⁴²⁵. Oltre che nella *Teogonia*, il fiume Eridano⁴²⁶ compare nel *corpus* esiodeo anche in un frammento parzialmente leggibile del *Catalogo delle donne*: ...παρ' Ἑριδανοῖ]ο βα[θυρ]ρ[ό]ου αἰπὰ ῥέεθρα /] πρ.[.....] ἠλέκτροιο (fr. 150 M-W, 23-24)⁴²⁷, nel quale troviamo degli elementi – «alte correnti» (αἰπὰ ῥέεθρα), un fiume «dal corso profondo» (βα[θυρ]ρ[ό]ου) e «l'ambra» (ἠλέκτροιο) – che, secondo Debiasi⁴²⁸, in connessione con «la menzione esplicita dell'idronimo nella *Teogonia*», hanno «indotto tutti gli editori del papiro a riconoscere in quelle acque il corso dell'Eridano, permettendo la restituzione del nome proprio». L'Eridano in questo passo, rispetto al solo accenno nella *Teogonia*, si arricchisce grazie alla particolarità dell'ambra, che è fondamentale e caratteristica nelle narrazioni future del mito di Fetonte e delle Eliadi⁴²⁹. La presenza del mito di Fetonte nel *corpus* esiodeo sarebbe anche comprovata dalle testimonianze che invocano esplicitamente l'autorità del poeta nel narrare il mito⁴³⁰. Tra queste, notiamo che la testimonianza «in assoluto più significativa, impermeabile a tentativi di demolizione sistematici» è quella della *fabula* 154 di Igino, presentata dai

⁴²⁴ «Tetis generò ad Oceano i Fiumi ricchi di vortici, / Nilo e Alfeo e Eridano dai mulinelli profondi»: trad. di Cassanmagnago 2009.

⁴²⁵ Debiasi 2010.

⁴²⁶ Per identificazione dell'Eridano con il Po, si veda Plinio il vecchio, *NH.* 37, 31 (... *Eridanum amnem, quem Padum vocavimus...*), Diodoro Siculo (5, 23, 3: τοῦ δὲ Φαέθοντος πεσόντος πρὸς τὰς ἐκβολὰς τοῦ νῦν καλουμένου Πάδου ποταμοῦ, τὸ δὲ παλαιὸν Ἑριδανοῦ προσαγορευομένου «Allora Fetonte cadde sulla terra alla foce del fiume conosciuto come Po, ma anticamente chiamato Eridano»), Igino (*Fab.* 154: *flumen Padum cecidit; hic amnis a Graecis Eridanus dicitur, quem Pherecydes primus vocavit*) e la discussione di Debiasi (Debiasi 2010, p. 183).

⁴²⁷ «... dell'Eridano, che scorre profondo, presso le alte correnti, / ...] dell'ambra».

⁴²⁸ Debiasi 2010, pp. 177-178.

⁴²⁹ Debiasi ha un'opinione diversa rispetto a Diggle, il quale fa notare che non è determinato se la storia delle lacrime d'ambra delle Eliadi abbia un'esistenza separata rispetto al mito di Fetonte in un periodo precedente: in altre parole, secondo Diggle non si può escludere che qui Esiodo alludesse alle Eliadi che piangono d'ambra all'Eridano senza però menzionare Fetonte nello stesso contesto (Diggle 1970, p. 5).

⁴³⁰ Le testimonianze sono: *fab.* 152 attribuita a Igino (vd. *infra*); lo *schol. Strozz. in Germanici Aratea* p. 185 Bregsig; *schol. Strozz. in Germanici Aratea* p. 174, 6 Breysig; *Hesiodus autem dicit inter astra collocatum propter Phaethonta*. Si veda Debiasi 2010, pp. 178-179.

codici con l'emblematico titolo *Phaethon Hesiodi* (= fr. 311 MW)⁴³¹ e comprendente un'esplicita invocazione all'autorità di Esiodo: ...*harum lacrimae, ut Hesiodus indicat, in electrum sunt duratae; Heliades tamen nominantur. sunt autem Merope Helie Aegle Lampetie Phoebe Aetherie Dioxippe*⁴³².

Il mito di Fetonte lascia anche tracce nella tragedia greca del V secolo. Nei frammenti (fr. 68-73 Radt²) delle *Eliadi* di Eschilo, notiamo che probabilmente la storia si svolge presso i monti *Rhipai*, una catena mitologica collocata in un indefinito nord⁴³³, come si ricava dal fr. 68 Radt², probabilmente proveniente dal canto di ingresso del coro (fr. 68 Radt²: Ῥῖπαι μὲν δὴ πατρὸς Ἡελίου)⁴³⁴. Dopodiché, Eschilo parla di un percorso notturno del sole (fr. 69 Radt²: ἔνθ' ἐπὶ δυσμαῖς / +ισου+ πατρὸς Ἡφαιστοτυκῆς / δέπας, ἐν τῷ διαβάλλει / πολλὸν οἰδματόεντα/ +φέρει δρόμον πόρον συθείς+ / μελανίπου προφυγῶν / ἱερᾶς νυκτὸς ἀμολγόν)⁴³⁵, della superiorità di Zeus (fr. 70 Radt²: Ζεὺς ἐστὶν αἰθήρ, Ζεὺς δὲ γῆ, Ζεὺς δ' οὐρανός, Ζεὺς τοὶ τὰ πάντα χῶ τῶνδ' ὑπέρτερον)⁴³⁶ e delle figlie di Adria che avranno consuetudine di lamenti (fr. 71: Ἀδριαναί τε γυναῖκες τρόπον ἔξουσι γόων)⁴³⁷: secondo Debiasi⁴³⁸, tali pianti sono «evidentemente in memoria del defunto Fetonte». Il frammento successivo parla di una fonte abbondante (fr. 72 Radt²: +ῥα σε+ κρήνης ἀφθονεστέρα λιπάς)⁴³⁹. L'ultimo frammento noto di questa tragedia è un passo di Plinio il Vecchio, il quale chiama in causa l'autorità di Eschilo per il suo racconto: Fetonte è colpito dal fulmine e le sue sorelle sono trasformate in piante di pioppo per il dolore ed effondono elettro presso il fiume Eridano, chiamato anche Po (fr. 73 Radt²: *Phaetontis fulmine icti sorores luctu*

⁴³¹ Gantz segnalala possibilità di attribuire questo frammento all'*Astronomia*, l'opera di Esiodo dove è più probabile che fosse ospitato il mito di Fetonte. Si veda Gantz 1993, p. 31, nota 40.

⁴³² Sulla testimonianza iginiana si veda più diffusamente *infra*.

⁴³³ Ῥῖπαι *LSJ* p. 1571.

⁴³⁴ «le montagne *Rhipe* del padre Sole».

⁴³⁵ «Là press il tramonto è la coppa del padre fabbricata da Efesto, nella quale egli traversa il grande... fiume... fuggendo la caligine della sacra notte dai neri cavalli».

⁴³⁶ «Zeus è aria, Zeus è terra, Zeus è cielo, Zeus è tutte le cose e ciò che ancora c'è di superiore a esse».

⁴³⁷ «Le figlie di Adria terranno il ritmo dei lamenti».

⁴³⁸ Debiasi 2010, p. 183.

⁴³⁹ «... dalla fonte una polla più abbondante».

*mutatas in arbores populos lacrimis electrum omnibus annis fundere iuxta Eridanum amnem, quem Padum vocavimus, electrum appellatum, quoniam sol vocitatus sit Elector, plurimi poetae dixere primique, ut arbitror, Aeschylus, Philoxenus [PMG 834], Euripides [Hipp. 737sqq.], Nicander [fr. 63 Schneider], Satyrus). E poi Plinio spiega la confusione di Eschilo riguardo il Rodano e il Po e le variazioni dei riferimenti geografici in altri autori (fr. 73a Radt²: I. *quod Aeschylus in Hiberia, hoc est in Hispania, Eridanum esse dixit eundemque appellari Rhodanum rursus et Apollonius in hadriatico litore confluere rhodanum et padum, faciliorem veniam facit ignorati sucini tanta ignorantia orbis*); la seconda parte di questo ultimo frammento è uno scolio a Virgilio (Σ Bern. Verg. *Georg.* 1, 482 ed. Hagen, *Jahrb. F. class. Philol. Suppl.* 4, 1861-7, 882), nel quale si nota che tanti si sbagliano sull'Eridano e che, secondo Eschilo, il Rodano è grande e ha il corso rapidissimo (II. *ubi sit Eridanus multi errant. Aeschylus ipsum esse Rhodanum putat propter magnitudinem et cursum rapidissimum*).*

I frammenti del perduto *Fetonte* di Euripide, secondo la ricostruzione di Kannicht (fr. 771-777 K, fr. 779 K, fr. 781-783 K, fr. 785-786 K)⁴⁴⁰, offrono una versione piuttosto ricca di dettagli. Nella parte iniziale, dopo il prologo in cui si parla del matrimonio tra Climene e il re etiope Merope (fr. 771 K= Strab. 1, 2, 27: 'Μέροπι τῆσδ' ἄνακτι γῆς, / ἦν ἐκ τεθρίππων ἀρμάτων πρώτην χθόνα / Ἥλιος ἀνίσχων χρυσεὰ βάλλει φλογί. / καλοῦσι δ' αὐτὴν γείτονες μελάμβροτοι / Ἔω φαεννὰς Ἥλιου θ' ἵπποστάσεις)⁴⁴¹ e si descrive la terra di quest'ultimo (θερμὴ δ' ἄνακτος φλόξ ὑπερτέλλουσα γῆς / καίει τὰ πόρσω, τὰγγύθεν δ' εὐκρατ' ἔχει)⁴⁴², leggiamo un dialogo tra Climene e suo figlio Fetonte, nel quale la prima rivela all'altro che lui è il figlio del dio Elio e gli dice di recarsi presso la reggia del padre per verificarlo (fr. 773 K 1-6: (ΚΛ.) μνησθεῖς ὁ μοί ποτ' εἶφ' ὅτ' ἠνῶσθη θεός / αἰτοῦ τί χρήζεις ἔν· πέρα γὰρ οὐ θέμις / λαβεῖν σε· κἂν μὲν τυγχάνης [ὅπερ θέλεις,] / θεοῦ πέφυκας· εἰ δὲ μή, ψευδῆς

⁴⁴⁰ Cfr. Anche Diggle 1970, pp. 55-69.

⁴⁴¹ «(Climene è data in matrimonio) a Merope, sovrano di questa terra / che per prima dal suo carro trainato da quattro cavalli / il sole sorgendo colpisce con i suoi raggi dorati. / I vicini con la pelle scura la chiamano Oriente, / le stalle luminose del sole».

⁴⁴² «la calda luce del signore appare sulla terra, brucia le cose lontane e mantiene la temperatura giusta in quelle vicine».

ἐγώ. / ΦΑ. πῶς οὖν πρόσειμι δῶμα θε<ρ>μὸν Ἥλιου; / ΚΛ. κείνῳι μελήσει σῶμα μὴ βλάπτειν τὸ σόν)⁴⁴³. In questa versione della storia, anche alcuni frammenti sembrano riguardare un matrimonio “politico” di Fetonte con una sposa divina, possibilmente in vista di un’alleanza (fr. 773-774 K). I frammenti fr. 775-777 K sono attribuiti alla scena agonale tra Fetonte e Merope, apparentemente legata proprio a questo matrimonio: dal testo, infatti, è possibile dedurre che uno dei principali argomenti di dibattito tra padre e figlio fu proprio la riluttanza di Fetonte alle nozze (fr. 775 K); gli altri frustuli, invece, vertono l’uno sulla natura della ricchezza e del potere (fr. 775a-776 K), e l’altro sulla relatività del concetto di patria (fr. 777 K: ὡς πανταχοῦ γε πατρίς ἢ βόσκουσα γῆ)⁴⁴⁴. Dopo la scena del dibattito tra Fetonte e Merope, arriviamo al funesto viaggio di Fetonte: il frammento comincia dal momento in cui Elio consegna a Fetonte le redini del carro con raccomandandogli prudenza e finisce con il padre dio che cavalca dietro il figlio consigliandolo: è importante notare che in questa versione, e solo in questa versione, il Sole guida insieme a Fetonte (fr. 779 K: τῷ Φαέθοντι παραδιδούς τὰς ἡνίας ὁ Ἥλιός φησιν· / ἔλα δὲ μήτε Λιβυκὸν αἰθέρ’ εἰσβαλὼν - / κρᾶσιν γὰρ ὑγρὰν οὐκ ἔχων, ἀψῖδα σὴν / κάτω διήσει - <μήτε - - -> / ἴει δ’ ἐφ’ ἑπτὰ πλειάδων ἔχων δρόμον. / τοσαῦτ’ ἀκούσας παῖς ἔμαρψεν ἡνίας· / κρούσας δὲ πλευρὰ πτεροφόρων ὀχημάτων / μεθῆκεν, αἰ δ’ ἔπταντ’ ἐπ’ αἰθέρος πτυχάς. / πατὴρ δ’ ὄπισθε νῶτα Σειρίου βεβῶς / ἵππευε παῖδα νοουθετῶν· ἐκεῖσ’ ἔλα, / τῆιδε στρέφ’ ἄρμα, τῆιδε)⁴⁴⁵. Il fr. 779a K è solo parzialmente leggibile, ma è del tutto verosimile che in questa parte della tragedia il messaggero offrisse una descrizione della morte di Fetonte (4: δυστυχεῖς; 12: σκότου; 34: νεκροί)⁴⁴⁶.

⁴⁴³ «(Climene) Avendo ricordato ciò che il dio mi disse quando giacqui con lui, chiedi cosa desideri, una sola cosa; oltre non ti è lecito ottenere; e se raggiungi ciò che desideri, sei nato da dio, se non io sono bugiarda. (Fetonte) Come vado al palazzo ardente del Sole? (Climene) Quello avrà cura di non danneggiare il tuo corpo»: trad. di Mazzei 2014.

⁴⁴⁴ «Poiché la terra che nutre è patria ovunque».

⁴⁴⁵ «Così Elio, consegnando a Fetonte le redini, dice: “Guidalo! Ma senza entrare nel cielo libico, infatti non avendo l’umida miscela, farà scendere in basso le tue ruote”. E poi in seguito: “Va’ tenendo la corsa verso le sette Pleiadi”. Avendo sentito queste parole, il fanciullo strinse le redini e avendo percorso i fianchi del carro alato le rilasciò, ed esse volarono nelle pieghe dell’etere. E dietro il padre, montato sopra Sirio, cavalcava consigliando il figlio, girava di là l’auriga, di qua il carro»: trad. di Mazzei 2014.

⁴⁴⁶ 4: sfortunato, 12: buio, 34: cadaveri («potrebbe ... alludere al cadavere del giovane ... si usa un plurale per indicare in realtà un singolo corpo»: Mazzei 2014, pp. 157-162).

Nella prima parte del lungo fr. 781 K, Climene ordina alle serve di portare dentro il corpo del figlio per nascondarlo a Merope e accusa il dio del sole (1-13: +πυρός τ' ἐρινὺς ἐν νεκροῖς θ.ρ.(.)νυαι / ζῶσαηδ+ ἀνίησ' ἀτμὸν ἐμφανῆ [...]. / ἀπωλόμην· οὐκ οἴσεται εἰς δόμους νέκυν; / πόσις πόσις μοι πλησίον γαμηλίους / μολπὰς ἀντεῖ παρθένους ἡγούμενος. / οὐ θᾶσσον; οὐ σταλαγμὸν ἐξομόρξετε, / εἴ πού τις ἔστιν αἵματος χαμαὶ πεσῶν; / ἐπείγεται ἤδη, δμω<ι>δες· κρύψω δέ νιν / ξεστοῖσι θαλάμοις, ἔνθ' ἐμῶ κείται πόσει / χρυσός, μόνη δὲ κληῖθρ' ἐγὼ σφραγίζομαι. / ὦ καλλιφεγγές Ἥλι', ὡς μ' ἀπόλεσας / καὶ τόνδ'· Ἀπόλλων δ' ἐν βροτοῖς ὀρθῶς καλῆι, / ὅστις τὰ σιγῶντ' ὀνόματ' οἶδε δαιμόνων)⁴⁴⁷; nella seconda parte, invece, con tragica ironia, un semicoro ancora evidentemente ignaro della fine del giovane intona un imeneo per le nozze di Fetonte (14-31). Quindi, si legge un dialogo tra Merope e un servo insospettito dal fumo che fuoriesce della stanza dei tesori per la presenza del cadavere di Fetonte: Merope decide di entrare in casa per verificare cosa è successo (43-60); infine il lamento del coro svela la presenza del cadavere di Fetonte (61-74: XO. τάλαιν' ἐγώ, τάλαινα, ποῖ / πόδα | περόεντα καταστάσω; / ἀν' αἰθέρ'; ἢ γὰς ὑπὸ κεῦθος ἄφαν- / τον ἐξαμαυρωθῶ; / ἰώ μοί μοι, κακὰ φανήσεται· / βασιλεία τάλαινα παῖς τ' ἔσω / κρυφαῖος νέκυς - / ὄτοτοτοῖ - κεραύνιαί τ' ἐκ Διὸς / πυρίβολοι πλαγαὶ λέχεά θ' Ἀλίου. / ὦ δυστάλαινα τῶν ἀμετρήτων κακῶν· / Ὠκεανοῦ κόρα, / +πατρός ἴθι πρόσπεσε/γόνυ λιταῖς, σφαγὰς / σφαγὰς οἰκτρὰς ἀρκέσαι σᾶς δειρᾶς+)⁴⁴⁸. È importante notare che in questa parte del coro troviamo un dettaglio fondamentale: i fulmini di Zeus sono apparentemente menzionati come causa diretta della morte di Fetonte.

⁴⁴⁷ «+di fuoco... Erinni fra cadaveri...+ emette un chiaro [...]. Sono perduta. Non porterete dentro il cadavere? Il mio sposo, il mio sposo vicino fa risuonare i canti nuziali, guidando le vergini. Più veloci! Non pulirete le gocce di sangue, se ce ne è qualcuna che è caduta a terra? Affrettatevi, orsù, serve. Lo nasconderò nelle stanze di pietre levigate dove si trova l'oro del mio sposo, ma io sola le chiudo con la chiave. O Elio splendente, come hai distrutto sia me sia costui! E davvero giustamente se chiamato Ἀπόλλων [gioco di parole pseudoetimologico con il verbo ἀπόλλυμι, “distruggo”] tra i mortali, chiunque sappia i nomi segreti delle divinità»: trad. di Mazzei 2014.

⁴⁴⁸ «Coro: Sventurata, io, sventurata, dove fermerò l'alato piede? Devo sparire nell'aria o nelle invisibili profondità della terra? Ahimè, Ahimè! Appariranno disgrazie, l'infelice regina e il figlio, cadavere nascosto dentro – Ohimè – e i colpi del fulmine di Zeus che scagliano fuoco e le unioni di Elio. O sventurata dai mali infiniti; figlia di Oceano +vai, prostrati alle ginocchia del padre supplicando...+»: trad. di Mazzei 2014.

Alle testimonianze eschilee e/o euripidee occorre aggiungere, come suggerisce Gantz⁴⁴⁹, lo scolio a *Odissea* 17, 208, in cui si narra una versione del mito presentata genericamente come «tratta dai tragediografi». In questa versione, la madre di Fetonte è Rodo, figlia di Asopo, la quale, oltre allo stesso Fetonte, ha generato con Elio altri tre figli; non si fa invece menzione del nome del marito “ufficiale” di Rodo. Ad ogni modo, Fetonte, come nelle altre versioni della storia, cerca di conoscere suo proprio padre e, dietro indicazione di Rodo, si presenta da Elio (Ἥλιος Ῥοδῆ μιχθεὶς τῇ Ἀσωποῦ παῖδας ἴσχει Φαέθοντα καὶ Λαμπετῖν καὶ Αἰγλῆν καὶ Φαέθουσαν. Ἀνδρωθεὶς δὲ ὁ Φαέθων, ἤρετο τὴν μητέρα τίνας εἶη πατρός. πυθόμενος δὲ ὡς Ἥλιου, παρενένετο ἐπὶ τὰς τοῦ πατρός ἀνατολάς)⁴⁵⁰. Dopo il riconoscimento, Fetonte chiede di guidare il carro, ne perde il controllo e manda a fuoco la terra; per evitare ulteriori disastri, viene abbattuto da una folgore di Zeus (γνωρισθεὶς δὲ οὕτως ἐδεῖτο τοῦ πατρός ἐπ’ ὀλίγον αὐτῷ συγχωρῆσαι τὸ ἄρμα καὶ τοὺς ῥυτῆρας, ὅπως κατοπτεῦσειε τὸν κόσμον. ὁ δὲ Ἥλιος ἀκούσας παραυτὰ μὲν ἀντέλεγεν εἰδὼς ἃ πείσεται, σφόδρα δὲ αὐτῷ ἐγκειμένῳ συγχωρεῖ διδάξας ὅ τι τὸ μεταίχμιον. ἐπιβὰς δὲ ἐκεῖνος τοῦ ἄρματος ἀτάκτως ἐφέρετο, ὥστε πάντα τὰ ἐπὶ τῆς γῆς φρύγειν. καὶ δὴ τῆς ἀφροσύνης ἐπισχεῖν αὐτὸν κεραυνῷ τὸν Δία)⁴⁵¹. Precipitato nell’Eridano, Fetonte muore e le sue sorelle si lamentano per lui incessantemente. Zeus, per pietà, le muta in riorpi (καταπεσόντος δὲ αὐτοῦ μετὰ τῆς θείας φλογὸς ἐπὶ τὸν Ἑριδανὸν ποταμὸν καὶ φθαρέντος αἱ ἀδελφαὶ παραγενόμεναι κατὰ τὸν τόπον τοῦ Κελτικοῦ πελάγους ἐθρήνουν ἡμέρας ἀδιαλείπτως καὶ νυκτός. ὅθεν κατελεήσας ὁ Ζεὺς ταύταις ἀνάμνησιν ἐνεποίησε τῶν κακῶν μεταβάλλων αὐτὰς εἰς αἰγείρους, αἵπερ εἰσὶ δένδρα. λέγεται δὲ καὶ ἐντεῦθεν ἀπογεννᾶσθαι τὸν ἤλεκτρον, τῆς ἀρχαίας οἰμωγῆς ἀποδακρύνοντα τοῦτον καρπὸν ἀπὸ τοῦ δένδρου. ἡ δὲ ἱστορία παρὰ

⁴⁴⁹ Gantz 1993, p. 32.

⁴⁵⁰ «Elio, unendosi con la figlia di Asopo, Rodo, ebbe i figli Fetonte, Lampezia, Egre e Fedusa. Fetonte, dopo che è diventato un adulto, chiese alla madre chi fosse il padre, avendo saputo che era il Sole, si presentò dove sorge il padre».

⁴⁵¹ «Dopo essere stato riconosciuto desiderava che per un po’ gli venissero ceduti il carro e le redini del padre per vedere dall’alto l’universo. Elio, dopo aver sentito poche parole, poiché sapeva cosa gli avrebbe chiesto, si opponeva, ma, poiché quello insisteva fortemente, cede e gli spiega il viaggio. Quello, salito sul carro, lo guidava disordinatamente, cosicché diede fuoco a tutto quello che c’era sopra la terra e, per la sua stoltezza, fu fermato da Zeus con un fulmine».

τοῖς τραγικοῖς)⁴⁵². La presenza delle sorelle di Fetonte e, viceversa, l'apparente mancanza di un padre "ufficiale" potrebbe derivare da una combinazione di diverse tragedie, forse, secondo Gantz⁴⁵³, proprio quelle di Eschilo e di Euripide, anche se lo studioso non è sicuro che l'intero scolio sia derivato da tragedie.

Dopo i tragediografi, la fonte più antica è offerta da Platone in un breve accenno riassuntivo nel *Timeo*: Fetonte, figlio del Sole, essendo incapace di guidare il carro del padre, fece bruciare la terra e per questo fu ucciso da un colpo del fulmine (*Timeo* 22 c-d: τὸ γὰρ οὖν καὶ παρ' ὑμῖν λεγόμενον, ὥς ποτε Φαέθων Ἥλιου παῖς τὸ τοῦ πατρὸς ἄρμα ζεύξας διὰ τὸ μὴ δυνατὸς εἶναι κατὰ τὴν τοῦ πατρὸς ὁδὸν ἐλαύνειν τὰ τ' ἐπὶ γῆς συνέκαυσεν καὶ αὐτὸς κεραυνωθεὶς διεφθάρη...)⁴⁵⁴. Dopodiché, anche Aristotele nota che, secondo le dottrine pitagoriche, la Via Lattea era stata creata dalla folle corsa di Fetonte nel cielo (*Meteor.* 345a: τῶν μὲν οὖν καλουμένων Πυθαγορείων φασὶ τινες ὁδὸν εἶναι ταύτην οἱ μὲν τῶν ἐκπεσόντων τινὸς ἀστέρων, κατὰ τὴν λεγομένην ἐπὶ Φαέθοντος φθοράν, οἱ δὲ τὸν ἥλιον τοῦτον τὸν κύκλον φέρεσθαι ποτέ φασιν)⁴⁵⁵. E Arato parla di una costellazione Ποταμός come λείψανον Ἐριδανοῖο, πολυκλαύτου ποταμοῖο (360)⁴⁵⁶: l'epiteto πολυκλαύτου riferito all'Eridano, secondo Diggle⁴⁵⁷, alluderebbe ai lamenti delle Eliade.

Anche Apollonio Rodio, nel VI libro delle *Argonautiche*, parla dell'Eridano e da questo fiume inizia a raccontare dettagliatamente la vicenda di Fetonte: il fanciullo, colpito dal fulmine ardente, cade dal carro del Sole nelle acque della palude (595-603:

⁴⁵² «Dopo che venne precipitato con un fuoco divino nel fiume Eridano e morì, le sorelle, giunte presso quel luogo del mare Celtico, piangevano incessantemente giorno e notte. Perciò Zeus ne ebbe pietà e realizzò attraverso di loro un ricordo di quei dolori, trasformandole in pioppi, che sono alberi. Si dice che da allora nasca l'ambra, come frutto stillante dall'albero per l'antico lutto. Questa storia è attestata dai tragediografi».

⁴⁵³ Gantz 1993, p. 32.

⁴⁵⁴ «Ciò che si racconta per esempio anche da voi, che una volta Fetonte, figlio del Sole, dopo aver aggiogato il carro del padre ed essendo incapace di guidarlo lungo il percorso paterno, fece bruciare tutto ciò che si trovava sulla terra e morì lui stesso fulminato...»: trad. di Fronterotta 2003.

⁴⁵⁵ «alcuni dei cosiddetti pitagorici dicono che la Via Lattea è la strada di una delle stelle cadute dopo la catastrofe di Fetonte, altri dicono che è l'orbita seguita un tempo dal sole».

⁴⁵⁶ «quello che resta del fiume di pianto Eridano».

⁴⁵⁷ Diggle 1970, p. 6.

[...] ἢ δ' ἔσσυτο πολλὸν ἐπιπρὸ / λαίφεισιν. ἐς δ' ἔβαλον μύχατον ῥόον Ἴηριδανοῖο, / ἔνθα ποτ' αἰθαλόεντι τυπείς πρὸς στέρνα κεραυνῶ / ἡμιδαῆς Φαέθων πέσεν ἄρματος Ἴηλίοιο / λίμνης ἐς προχοᾶς πολυβενθέος. ἢ δ' ἔτι νῦν περ / τραύματος αἰθομένοιο βαρὺν ἀνακηκίει ἀτμόν, / οὐδέ τις ὕδωρ κεῖνο διὰ περὰ κοῦφα τανύσσας / οἰωνὸς δύναται βαλέειν ὕπερ, ἀλλὰ μεσηγὺς / φλογμῶ ἐπιθρόσκει πεποτημένος)⁴⁵⁸; in seguito a questa sventura, le Eliadi, tristi, mutate in alti pioppi, piangono gocce d'ambra (603-611: ἀμφὶ δὲ κοῦραι / Ἴηλιάδες ταναῆσιν +ἀελμέναι+ αἰγείροισι, / μύρονται κινυρὸν μέλαι γόον. ἐκ δὲ φαεινὰς / ἠλέκτρου λιβάδας βλεφάρων προχέουσιν ἔραζε / αἰ μὲν τ' ἠελίῳ ψαμάθοις ἔπι τερσαίνονται, / εὗτ' ἂν δὲ κλύζησι κελαινῆς ὕδατα λίμνης / ἠίονας πνοιῆ πολυηχέος ἐξ ἀνέμοιο, / δὴ τότε' ἐς Ἴηριδανὸν προκυλίνδεται ἀθρόα πάντα / κυμαίνοντι ῥόῳ)⁴⁵⁹. Le correnti dell'Eridano emanano l'odore cattivo dal corpo riarso di Fetonte, e presso di loro durante la notte è possibile udire il triste lamento delle Eliadi (620-626: ἀλλ' ἄρα τοί γε / ἦματα μὲν στρεύγοντο περιβληχρὸν βαρύθοντες / ὀδμῆ λευγαλή τὴν ῥ' ἄσχετον ἐξανίεσκον / τυφομένου Φαέθοντος ἐπιρροαὶ Ἴηριδανοῖο. / νύκτας δ' αὖ γόον ὀξὺν ὀδυρομένων ἐσάκουον / Ἴηλιάδων λιγέως. τὰ δὲ δάκρυα μυρομένησιν / οἶον ἐλαιηραὶ στάγες ὕδασιν ἐμφορέοντο)⁴⁶⁰. Il dettaglio di Fetonte colpito al cuore dal fulmine, la descrizione della palude coperta dal miasma e l'immagine dell'uccello che non può più sorvolarla ma “spezza il volo in mezzo alle fiamme” dimostrano che questa versione del mito è molto più articolata e pateticamente densa rispetto alle versioni precedentemente analizzate.

⁴⁵⁸ «[...] La nave era corsa lontano a vela: entrarono profondamente nel corso del fiume Eridano, là dove un tempo Fetonte, colpito al cuore dal fulmine ardente, e bruciato a metà, cadde dal carro del Sole nelle acque di questa profonda palude, ed essa ancor oggi esala dalla ferita bruciante un tremendo vapore: nessun uccello può sorvolare quelle acque spiegando le ali leggere, ma spezza il suo volo e piomba in mezzo alle fiamme»: trad. di Debiasi 2010.

⁴⁵⁹ «Inoltre, le giovani Eliadi, infelici, mutate negli alti pioppi, effondono tristi lamenti, e dai loro occhi versano al suolo le gocce d'ambra splendente. Le gocce si asciugano sopra la sabbia ai raggi del sole, e quando le acque della nera palude tracimano a riva, sotto il soffio sonoro del vento, rotolano tutte insieme verso l'Eridano e i suoi flutti agitati»: trad. di Debiasi 2010.

⁴⁶⁰ «(gli eroi...) durante il giorno giacevano affranti, sfiniti dall'odore cattivo che mandavano le correnti dell'Eridano dal corpo riarso di Fetonte, intollerabile; e poi la notte sentivano i gemiti acuti, il triste lamento delle Eliadi. E le lacrime delle Eliadi correivano sopra le acque, come fossero gocce di olio»: trad. di Debiasi 2010.

Successivamente, Diodoro Siculo registra una versione del mito di Fetonte presentando come sue fonti «molti poeti e storici». Questa narrazione lunga e dettagliata combina tanti punti comuni della storia: Fetonte, figlio di Elio, persuase il padre a concedergli il suo carro; ottenuto ciò che chiedeva, però, il ragazzo non fu in grado di guidare il carro e per questo i cavalli, vagando nel cielo, vi appiccarono il fuoco e bruciarono la terra (5, 23, 2: πολλοὶ γὰρ τῶν τε ποιητῶν καὶ τῶν συγγραφέων φασὶ Φαέθοντα τὸν Ἥλιου μὲν υἷον, παῖδα δὲ τὴν ἡλικίαν ὄντα, πείσαι τὸν πατέρα μίαν ἡμέραν παραχωρῆσαι τοῦ τεθρίππου: συγχωρηθέντος δ' αὐτῷ τούτου, τὸν μὲν Φαέθοντα ἐλαύνοντα τὸ τέθριππον μὴ δύνασθαι κρατεῖν τῶν ἡνιῶν, τοὺς δ' ἵππους καταφρονήσαντας τοῦ παιδὸς ἐξενεχθῆναι τοῦ συνήθους δρόμου, καὶ τὸ μὲν πρῶτον κατὰ τὸν οὐρανὸν πλανωμένους ἐκπυρῶσαι τοῦτον καὶ ποιῆσαι τὸν νῦν γαλαξίαν καλούμενον κύκλον, μετὰ δὲ ταῦτα πολλὴν τῆς οἰκουμένης ἐπιφλέξαντας οὐκ ὀλίγην κατακάειν χώραν)⁴⁶¹. Zeus, per salvare il mondo, colpì Fetonte con un fulmine. Il ragazzo cadde nell'Eridano e le sue sorelle piangendo per la sua morte, per l'eccessivo dolore, diventarono pioppi (5, 23, 3: διὸ καὶ τοῦ Διὸς ἀγανακτήσαντος ἐπὶ τοῖς γεγενημένοις, κεραυνῶσαι μὲν τὸν Φαέθοντα, ἀποκαταστήσαι δὲ τὸν ἥλιον ἐπὶ τὴν συνήθη πορείαν. τοῦ δὲ Φαέθοντος πεσόντος πρὸς τὰς ἐκβολὰς τοῦ νῦν καλουμένου Πάδου ποταμοῦ, τὸ δὲ παλαιὸν Ἑριδανοῦ προσαγορευομένου, θρηνῆσαι μὲν τὰς ἀδελφὰς αὐτοῦ τὴν τελευτὴν φιλοτιμώτατα, διὰ δὲ τὴν ὑπερβολὴν τῆς λύπης ὑπὸ τῆς φύσεως μετασχηματισθῆναι τὴν φύσιν, γενομένας αἰγείρους)⁴⁶². È interessante notare che, in questa versione, troviamo delle particolarità non attestate nelle versioni

⁴⁶¹ «Infatti, molti poeti e storici affermano che Fetonte, figlio di Elio, mentre era ancora un ragazzo, persuase il padre a concedergli per un solo giorno il suo carro a quattro cavalli; Elio acconsentì alla sua richiesta, ma non appena guidò il carro, Fetonte non fu in grado di mantenere il controllo delle redini, e i cavalli, disdegnando il ragazzo, lasciarono il loro percorso abituale; dapprima, vagano nel cielo, vi appiccarono il fuoco e crearono quel circolo che ora è chiamato Via Lattea, poi, dopo avere incendiato in un'ampia area della terra abitata, bruciarono completamente non poche regioni»: trad. di Cordiano-Zorat 1998.

⁴⁶² «Per questo Zeus, indignato dall'accaduto, colpì Fetonte con un fulmine e riportò il sole al suo corso normale. Allora Fetonte cadde sulla terra alla foce del fiume conosciuto come Po, ma anticamente chiamato Eridano, e le sue sorelle, piangendo insieme per il dolore della sua morte, a causa dell'eccessivo dolore subirono una metamorfosi nella loro natura, cioè diventarono pioppo»: trad. di Cordiano-Zorat 1998.

precedenti: la descrizione dei cavalli fuori controllo per disprezzo del ragazzo, Zeus che ripara il percorso del sole dopo aver colpito Fetonte, e il ragazzo che precipita on genericamente nel fiume ma presso la foce.

Prima del racconto di Ovidio, come ben nota Diggle⁴⁶³, del mito di Fetonte si parla poco nella letteratura romana. Cicerone ne accenna in diverse opere. Nel *De Officiis* (3, 94): il dio sole promette al figlio Fetonte che avrebbe fatto qualunque cosa per lui, e il figlio chiede di guidare il carro del padre, ma prima dell'atterraggio viene abbattuto da un fulmine (*sol Phaethonti filio, ut redeamus ad fabulas, facturum se esse dixit, quicquid optasset; optavit, ut in currum patris tolleretur; sublatus est. Atque is, ante quam constitit, ictu fulminis deflagravit*). Dopo il racconto, Cicerone commenta che sarebbe stato molto meglio se il padre non avesse mantenuto la promessa (*Quanto melius fuerat in hoc promissum patris non esse servatum!*). Qui non si trova il fanciullo in cerca dell'identità dal padre né vi è alcun accenno al disastro causato da Fetonte per aver perso il controllo del carro; pertanto, il fulmine mortale non sembra motivato dal bisogno di fermare Fetonte, o almeno non viene specificato. Cicerone accenna nuovamente al mito nel *De natura deorum* (3, 76), laddove, nell'ambito della polemica contro la Provvidenza divina teorizzata dagli stoici, Cotta nomina il Sole in qualità di dio "reo" della rovina di un uomo. E nei suoi *Phaenomena* (146-148), Cicerone offre una lunga spiegazione dell'epiteto πολυκλαύτου riferito da Arato alla Eridano, nella quale l'aggettivo è ricollegato alla caduta di Fetonte nelle acque fiume al lutto delle sorelle (*funestum magnis cum viribus amnem, / quem lacrimis maestae Phaethontis saepe sorores / sparserunt letum maerenti voce canentes*).

Sempre nel I secolo a.C., Catullo accenna a Fetonte bruciato, ai pioppi, alle di lui molli sorelle ma non racconta estesamente la storia (64, 290-291: *non sine nutanti platano lentaque sorore / flammati Phaethontis*). Lucrezio descrive la corsa di Fetonte, attingendo al patrimonio mitologico greco, da cui tuttavia, al termine del racconto, prende razionalmente le distanze: Fetonte, sviato dall'impeto dei cavalli del Sole e trascinato per tutto l'etere e per tutte le terre, fu colpito da una folgore di Giove e

⁴⁶³ Diggle 1970, pp. 7-8.

precipitò (5, 396-401: *iginis enim superavit et ambiens multa perussit, / avia cum Phaethonta rapax vis solis equorum / aethere raptavit toto terrasque per omnis. / at pater omnipotens ira tum percitus acri / magnanimum Phaethonta repenti fulminis ictu / deturbavit equis in terram*); il Sole riuscì a riportare i cavalli nel loro consueto percorso e riparò i danni causati al mondo dal figlio (401-406: *Solque cadenti / obvius aeternam suscepit lampada mundi / disiectosque redegit equos iunxitque tremantis, / inde suum per iter recreavit cuncta gubernans, / scilicet ut veteres Graium cecinere poetae. / quod procul a vera nimis estratione repulsum*). Gli elementi del racconto di Lucano, come osserva Barchiesi, «sono distribuiti in modo ben riconoscibile» in quello ovidiano (per esempio 2. 111 *magnanimus Phaethon*, 205 *per avia*, 234 *raptatur*, 304 e 401 *at pater omnipotens* e 398-400)⁴⁶⁴.

Alla stessa epoca di Lucrezio, risale il verso isolato di Varro Atacino (fr. 10 Morel) *tum te flagranti deiectum fulmine, Phaethon*, che secondo Diggle, è una traduzione del passo 4, 567sgg. di Apollonio Rodio (si veda sopra).

Successivamente, Virgilio, nelle *Bucoliche* (6, 62), chiama le sorelle di Fetonte *Phaethontides* e ne descrive la trasformazione non in pioppi come nella versione standard, ma in ontani (61-62: *tum Phaethontides musco circumdat amaro / corticis, atque solo proceras erigit alnos*). Invece, nell'*Eneide*, le sorelle sono trasformate in pioppi e il poeta racconta la storia di Cicno innamorato di Fetonte (189-193: *Namque ferunt luctu Cycnum Phaethontis amati, / populeas inter frondes umbramque sororum / dum canit et maestum Musa solatur amorem, / canentem molli pluma duxisse senectam, / linquentem terras et sidera voce sequentem*). In più, nel *Culex*, attribuito a Virgilio, l'autore menziona i pioppi e la loro origine mitologica (127-130: *at, quibus ignipedum curru proiectus equorum / ambustus Phaethon luctu mutauerat artus, / Heliades, teneris implexae brachia truncis, / candida fundebant tentis uelamina ramis*).

Anche Orazio menziona una volta questo mito: il poeta adduce Fetonte come *exemplum* di eccessiva ambizione (*Carm.* 4, 11, 25-28: *terret ambustus Phaethon avaras / spes et exemplum grave praebet ales / Pegasus terrenum equitem gravatus /*

⁴⁶⁴ Si veda Barchiesi 2005, p. 230.

Bellerophonem).

Come abbiamo già visto sopra, Igino nella sua *Fabula* 154 (4) cita Esiodo come sua fonte almeno per il dettaglio delle lacrime d'ambra. Ma bisogna notare che l'inizio della stessa *fabula* ci offre una genealogia originale⁴⁶⁵: Fetonte, infatti, è figlio di Climeno, figlio del Sole (*Fab.* 154, 1: *Phaethon Clymeni Solis filii et Meropes nymphae filius, quam Oceanitidem accepimus*). Il resto della storia è quello che possiamo immaginare: saputo dal padre che il Sole era suo nonno, il fanciullo ottiene il carro ma ne fa cattivo uso. Dopo aver bruciato la terra per aver volato troppo basso, viene colpito da un fulmine e cade nel fiume. Le sorelle Eliadi piangono la morte del fratello, e sono trasformate in alberi di pioppo (2-4: *cum indicio patris avum Solem cognovisset, impetratis curribus male usus est. Nam cum esset propius terram vectus, vicino igni omnia conflagrarunt, et fulmine ictus in flumen...Sorores autem Phaethontis dum interitum deflent fratris in arbores sunt populos versae. Harum lacrimae, ut Hesiodus indicat, in electrum sunt duratae; Heliades tamen nominantur...*). Su questa base, Igino aggiunge due particolarità interessanti: gli Indi diventano neri per la vicinanza del calore del fuoco che fa assumere al loro sangue un colore scuro (3: *Indi autem, quod calore vicini ignis sanguis in atrum colorem versus est, nigri sunt facti*); per la tristezza della fine di Fetonte anche il re ligure Cicno si muta in un cigno (5: *Cygnus autem rex Liguria, qui fuit Phaethonti propinquus, dum deflet propinquum in cygnum conversus est; is quoque moriens flebile canit*). Però, lo stesso favolista, nella favola 152A *Phaethon*, narra una versione molto diversa, in cui le tessere del racconto standard di Fetonte formano un nuovo puzzle, in più, si mischiano anche con un'altra storia — la storia di Pirra e Deucalione. In questa versione, infatti, Fetonte è figlio del Sole e di Climene come nella maggior parte delle fonti, ma subito dopo la storia prende una piega differente: Fetonte, salito di nascosto sul carro del padre, invece di essere colpito da un fulmine di Giove per il disastro che ha causato, cade nell'Eridano perché ha portato troppo in alto il carro. Fetonte muore semplicemente per la sua paura e, solo dopo essere precipitato nel fiume, Giove lo colpisce con un fulmine: è proprio questo fulmine di

⁴⁶⁵ Si veda Gantz 1993, p. 33.

Giove a causare l'incendio sulla terra (152 A, 1: *Phaethon Solis et Clymenes filius cum clam patris currum conscendisset et altius a terra esset elatus, prae timore decidit in flumen Eridanum. Hunc Iuppiter cum fulmine percussisset, omnia ardere coeperunt*). In questa narrazione, Giove, invece di salvare il mondo come abbiamo visto finora, stermina tutto il genere umano e, come un'intrigante, finge di voler spegnere l'incendio facendo straripare ovunque i fiumi; in tal modo, annega tutto il genere umano tranne Pirra e Deucalione (2: *Iovis ut omne genus mortalium cum causa interficeret, simulavit se id velle extinguere; amnes undique irrigavit omneque genus mortalium interiit praeter Pyrrham et Deucalionem*). Anche secondo questa versione, le sorelle di Fetonte sono trasformate in alberi di pioppo, ma non per il lutto bensì perché avevano aggiogato i cavalli senza che il padre lo avesse ordinato loro (3: *At sorores Phaethontis, quod equos iniussu patris iunxerant, in arbores populos commutatae sunt*). Questa versione della storia, come nota Gantz⁴⁶⁶, di per sé potrebbe rappresentare solo un'aberrazione; però, se raccogliamo tutti i suggerimenti che abbiamo già visto, questa redazione offre una straordinaria coerenza narrativa a una ipotetica antica versione, nella quale Fetonte, come le sue sorelle, è prole di un legittimo matrimonio e cresciuto nella casa del padre. Sotto questa condizione, senz'altro, non vi è bisogno di una prova per la sua identità paterna e quindi non vi è neanche la sfortunata promessa di Elio; invece, il figlio mostra il naturale desiderio di emulare il padre, e quando la sua richiesta è respinta, decide di agire di nascosto. Gli studiosi hanno attribuito questa versione antica al *corpus* esiodeo o alle *Eliadi* di Eschilo. In più, la prima parte dello scolio a *Odissea* 17, 208, da cui sappiamo che Fetonte è il fratello di tre Eliadi, potrebbe essere presa da questa versione, così come la particolarità della caduta nell'Eridano, la cui origine non-Euripidea è sicura. Se tutte queste assunzioni sono giuste, è possibile che Euripide abbia inventato non soltanto il matrimonio con una dea proposto a Fetonte, ma anche il particolare del bambino cresciuto nell'incertezza dell'identità del suo vero padre, che è un punto essenziale della storia di Ovidio.

Nella poesia del I secolo d. C., il brano di Fetonte è uno dei più citati e imitati del

⁴⁶⁶ Gantz 1993, pp. 33-34.

poema ovidiano⁴⁶⁷. Tra le numerose allusioni, vanno segnalate quella di Seneca: *talis per auras non suum agnoscens onus / solique falso creditum indignans diem / Phaethonta currus devio excussit polo* (*Fedra*, 1090-1092), quelle di Lucano: *haud aliter raptum transverso limite caeli / flammati Phaethonta poli videre deique, / cum vice mutata totis in montibus ardens / terra dedit caelo lucem naturaque versa* (*Iliacon*, fr. 7 Morel)⁴⁶⁸ e *Hunc fabula primum / Populea fluvium ripas umbrasse corona: / Cumque, diem pronum transverso limite ducens, / Succendit Phaethon flagrantibus aethera loris, / Gurgitibus raptis penitus tellure perusta, / Hunc habuisse pares Phoebis ignibus undas* (*Bellum civile*, 2, 410-415) e quella di Stazio nelle *Tebaide*: oltre all'allusione al racconto ovidiano, del quale ritroviamo gli elementi fondamentali (Fetonte fumante nell'Eridano e le sorelle trasformate in selve al momento della sepoltura: 12, 413-415 *sic Hyperionium tepido Phaethonta sorores / fumantem lavere Pado; vixdum ille sepulcro / conditus, et flentes stabant ad flumina silvae*), Stazio accenna a Fetonte anche nel I libro, accusandolo di frodolenza (1, 219-221: *atque adeo tuleram falso rectores solutos / Solis equos, caelumque rotis errantibus uri / et Phaetontea mundum squealere favilla*).

Plinio, con l'intento di svelare l'inattendibilità geografica e «le menzogne dei Greci», offre un resoconto delle diverse versioni relative al fiume dove sarebbe caduto Fetonte. Secondo Plinio, la storia di come, quando Fetonte fu colpito dal fulmine, le sue sorelle per il dolore furono trasformate in pioppi, e di come, tutti gli anni, sulle rive del fiume Eridano, cioè Po, esse facciano sgorgare lacrime d'ambra (raccontata da tanti poeti, e per primi, Eschilo, Filosseno, Euripide, Nicandro, Satiro) è una evidente falsità (*NH*. 37, 11: *Phaethontis fulmine icti sorores luctu mutatas in arbores populos lacrimis electrum omnibus annis fundere iuxta Eridanum amnem, quem Padum vocavimus, electrum appellatum, quoniam sol vocitatus sit elector, plurimi poetae dixere primique, ut arbitror, Aeschylus, Philoxenus, Euripides, Nicander, Satyrus. quod esse falsum italiae testimonio patet*). Secondo Plinio, gli scrittori greci più precisi riconducono la

⁴⁶⁷ Si veda Barchiesi 2005, p. 230.

⁴⁶⁸ Cfr. Degl'Innocenti Pierini 1985.

presenza di ambra nel Po alla presenza nel mare adriatico delle isole Elettridi, ricche di questo materiale (*diligentiores eorum electridas insulas in mari hadriatico esse dixerunt, ad quas delaberetur pado*). Inoltre, Plinio nota che, come abbiamo già visto, Eschilo confonde l'Eridano con il Rodano, e Euripide e Apollonio fanno erroneamente confluire il Rodano e il Po sulle coste dell'Adriatico (*nam quod Aeschylus in Hiberia hoc est in Hispania Eridanum esse dixit eundemque appellari Rhodanum, Euripides rursus et Apollonius in Hadriatico litore confluere Rhodanum et Padum, faciliorem veniam facit ignorati sucini tanta ignorantia orbis*); La falsità di queste tradizioni è comprovata, inoltre, dalla loro molteplicità: Teofrasto, infatti, sosteneva che l'ambra fosse estratta dalla terra in Liguria e Carete, invece, diceva che Fetonte fosse morto in Etiopia. Infine, Plinio accenna anche all'opinione di Filemone, che collocava la vicenda in Scizia (*theophrastus effodi in liguria dixit, chares vero phaethontem in aethiopia Ἄμμωνος νήσῳ obisse, ibi et delubrum eius esse atque oraculum electrumque gigni. philemon fossile esse et in scythia erui duobus locis, candidum atque cerei coloris quod vocaretur electrum, in alio fulvum quod appellaretur sualiternicum*).

Nella letteratura greca dei periodi successivi, la figura di Fetonte è stata menzionata da vari autori: Pausania descrive la presenza di due carri d'oro lungo la strada che collegava il mercato di Corinto e la località di Lecaio: un carro portava Fetonte, figlio di Elio, e l'altro il Sole stesso (2, 3, 2: ἐκ δὲ τῆς ἀγορᾶς ἐξιόντων τὴν ἐπὶ Λεχαίου προπύλαιά ἐστι καὶ ἐπ' αὐτῶν ἄρματα ἐπίχρυσα, τὸ μὲν Φαέθοντα Ἥλιου παῖδα, τὸ δὲ Ἥλιον αὐτὸν φέρον)⁴⁶⁹. Luciano, nei *Dialoghi degli dèi* (25), ci offre un discorso tra Zeus e Elio, nel quale Zeus rinfaccia al Sole di aver distrutto la terra cedendo il carro al figlio e dice di aver dovuto colpire Fetonte per salvare la situazione (ἀπολώλεκας τὰ ἐν τῇ γῆ ἅπαντα, μειρακίῳ ἀνοήτῳ πιστεύσας τὸ ἄρμα, ὃς τὰ μὲν κατέφλεξε πρόσγειος ἐνεχθείς, τὰ δὲ ὑπὸ κρύους διαφθαρήναι ἐποίησε πολὺ αὐτῶν ἀποσπᾶσας το πῦρ, καὶ ὅλως οὐδὲν ὅ τι οὐ ξυνετάραξε καὶ ξυνέχεε, καὶ εἰ μὴ ἐγὼ ξυνεῖς τὸ γιγνόμενον κατέβαλον αὐτὸν τῷ κεραυνῷ, οὐδὲ λείψανον ἀνθρώπων ἐπέμεινεν

⁴⁶⁹ «Uscendo dalla piazza, per la via che porta a Lecheo si trovano dei propilei, e, sopra questi, due cocchi dorati: il primo porta Fetonte, figlio di Elio, l'altro Elio stesso»: trad. di Rizzo 1992.

ἄν)⁴⁷⁰; Elio risponde che non poteva non lasciare le redini al figlio per le lacrime della madre Climene e spiega dettagliatamente come il fanciullo, impaurito, abbia perso il controllo (πάντα μὲν ἠπιστάμην ταῦτα καὶ διὰ τοῦτο ἀντεῖχον ἐπὶ πολὺ καὶ οὐκ ἐπίστευον αὐτῷ τὴν ἔλασιν: ἐπεὶ δὲ κατελιπάρησε δακρύων καὶ ἡ μήτηρ Κλυμένη μετ' αὐτοῦ... ὁ δὲ — παῖς γὰρ ἦν — ἐπιβάς τοσοῦτου πυρὸς καὶ ἐπικύψας ἐς βάθος ἀχανὲς ἐξεπλάγη, ὡς τὸ εἰκός: οἱ δὲ ἵπποι ὡς ἦσθοντο οὐκ ὄντα ἐμὲ τὸν ἐπιβεβηκότα, καταφρονήσαντες τοῦ μειρακίου ἐξετράποντο τῆς ὁδοῦ καὶ τὰ δεινὰ ταῦτα ἐποίησαν: ὁ δὲ τὰς ἡνίας ἀφείς, οἴμαι δεδιῶς μὴ ἐκπέση αὐτός, εἶχετο τῆς ἄντυγος)⁴⁷¹. Zeus, alla fine del discorso, averte il Sole di non cedere più il carro a un'altra persona. Anche in questo dialogo, come nella versione standard, Fetonte cade nell'Eridano e le sue sorelle piangono lacrime d'ambra e sono trasformate in pioppi (νῦν μὲν οὖν συγγνώμην ἀπονέμω σοι, ἐς δὲ τὸ λοιπόν, ἦν τι ὅμοιον παρανομίης ἢ τινα τοιοῦτον σεαυτοῦ διάδοχον ἐκπέμψης, αὐτίκα εἶση, ὅποσον τοῦ σοῦ πυρὸς ὁ κεραυνὸς πυρωδέστερος, ὥστε ἐκεῖνον μὲν αἱ ἀδελφαὶ θαπτέτωσαν ἐπὶ τῷ Ἡριδανῷ, ἵνα περ ἔπεσεν ἐκδιφρευθεῖς, ἤλεκτρον ἐπ' αὐτῷ δακρύουσαι καὶ αἴγειροι γενέσθωσαν ἐπὶ τῷ πάθει...)⁴⁷². Filostrato Maggiore, oltre a registrare un racconto standard, offre un dettaglio particolare: le lacrime delle Eliadi sono d'oro (1, 11: χρυσᾶ τῶν Ἡλιάδων τὰ δάκρυα: Φαέθοντι λόγος αὐτὰ ρεῖν, τοῦτον γὰρ παῖδα Ἥλιου γενόμενον ἐπιτολμῆσαι τῷ πατρώῳ δίφρῳ κατὰ ἔρωτα ἡνιοχίσεως καὶ μὴ κατασχόντα τὴν ἡνίαν σφαλῆναι καὶ ἐν τῷ Ἡριδανῷ

⁴⁷⁰ «Hai distrutto ogni cosa sulla terra, avendo affidato il cocchio ad un giovane sventato, il quale dove fece tutto bruciare abbassandosi di troppo, e dove tutto gelare per freddo, allontanando troppo il fuoco. Ha sconvolto e guasto ogni cosa: e se io, accortomi del fatto, non lo avessi rovesciato col fulmine, non ci saria rimasta degli uomini neppur la semenza».

⁴⁷¹ «Sapevo tutto questo, e però stavo alla dura, e non gli volevo cedere il cocchio, ma le lagrime sue e di sua madre Climene mi vi sforzarono ...Ma egli, fanciullo che era, vedendosi sopra un seggio fiammeggiante, e da quell'altezza guardando in giù, s'atterrì, come era naturale: e i cavalli, che non sentivano la mano mia, sprezzando un fanciullo, uscirono di via e fecero questa rovina. Lasciò le redini, credo per paura, e per non cadere, si teneva afferrato all'orlo del seggio».

⁴⁷² «Per ora ti perdono; ma per l'avvenire, se ne fai un'altra, se ci manderai un altro cocchiere come questo invece tua, sentirai tosto quanto il fuoco del fulmine è più possente del tuo. Le sue sorelle lo seppelliscano su l'Eridano, dove egli è caduto dal carro, e versando lagrime di ambra sopra di lui, sieno mutate in pioppi».

πεσεῖν)⁴⁷³

Soltanto un poeta più tardo, Nonno di Panopoli, si azzardò a comporre un'ambiziosa narrazione di Fetonte come quella di Ovidio. La narrazione di Nonno consta di più di trecento versi ed è ricca di dettagli. Il poeta inizia con la genealogia di Fetonte, figlio di Elio e Climene, e descrive la bellezza di Climene, come i genitori si sono uniti e la nascita di Fetonte (38, 105-160). Il piccolo Fetonte, cresciuto un po', impazzisce per il desiderio di guidare i cavalli e supplica il padre (161-183). Il padre non riesce a persuadere il figlio a non guidare il carro (184-219: [...] μαίνετο δ' ἵπποσύνης μεθέπων πόθον. ἐζόμενος δὲ / γούνασι πατρώοις ἰκετήσια δάκρυα λείβων / ἦτεεν ἔμπυρον ἄρμα καὶ αἰθερίων δρόμον ἵππων [...] εἶπε, καὶ οὐ παρέπεισε [...])⁴⁷⁴. Il Sole cede e spiega dettagliatamente al figlio il percorso prima di consegnargli il carro (219-300: [...] ἀλλὰ σὺ μὲν κλύε μῦθον. ἐγὼ δέ σε πάντα διδάξω. [...] παιδὶ δὲ δίφρον ἔδωκε. [...])⁴⁷⁵. Fetonte sta per partire, Elio fremette in un tremante silenzio, perché sa che al figlio resta poco da vivere. Il giovane perde il controllo dei cavalli e causa un grande disastro (301-409: καὶ Φαέθων ἐπέβαινε. δίδου δέ οἱ ἠνία πάλλειν, / ἠνία μαρμαίροντα καὶ αἰγλήεσαν ἰμάσθλην / Ἥλιος γενέτης. τρομερῆ δ' ἐλελίζετο σιγῆ, / υἷα γινώσκων μινυώριον. [...] καὶ Φαέθων ἀδίδακτος, ἔχων πυρόεσσαν ἰμάσθλην, / μαίνετο μαστίζων λόφον ἵπιον. οἱ δὲ μανέντες, [...] καὶ κλόνοσ αἰθέροσ ἦεν, ἀκινήτοιο δὲ κόσμου / ἀρμονίην ἐτίναξεν. ἐδοχμώθη δὲ καὶ αὐτὸσ / αἰθέρι δινῆεντι μέσοσ τετορημένος ἄξων)⁴⁷⁶. Zeus, per salvare il mondo, abbatte Fetonte con un fulmine e lo

⁴⁷³ «Quelle lacrime auree sono delle Eliadi 56. La leggenda dice che scorrono a causa di Fetonte, il figlio del Sole che, per la sua passione di auriga, osò guidare il carro del padre ma, non sapendo tenerne le redini, si rovesciò e cadde nell'Eridano»: trad. di Lombardo in Pucci 2010.

⁴⁷⁴ «[...] Impazziva per il desiderio di guidare i cavalli; sedeva così sulle ginocchia del padre, versando lacrime di supplica, chiedendogli sempre il carro in fuocato per fare una corsa coi cavalli celesti. [...] Ma anche con queste parole non riuscì a persuaderlo. [...]»: trad. di Agosti 2004.

⁴⁷⁵ «[...] Ascolta le mie parole: io ti insegnerò tutto. [...] Consegnò poi il carro al figlio. [...]»: trad. di Agosti 2004.

⁴⁷⁶ «E Fetonte montò: suo padre gli diede da reggere le briglie, le briglie splendenti assieme alla frusta scintillante: Elio fremette in un tremante silenzio, perché sapeva che il figlio aveva poca vita. [...] Fetonte allora, non sapendo che fare, e ritrovandosi in mano la frusta infuocata, appariva a frustare il dorso dei cavalli, [...] C'era scompiglio nel cielo, egli squassò l'armonia dell'universo immutabile; si piegò anche l'asse fissato nel mezzo dell'etere vorticante»: trad. di Agosti 2004.

fa cadere nell'Eridano; dopodiché, restituiti i cavalli al Sole, colloca Fetonte come astro nell'Olimpo (410-443: Ζεὺς δὲ πατὴρ Φαέθοντα κατεπρήνιξε κεραυνῶ / ὑψόθεν αὐτοκύλιστον ὑπὲρ ῥόον Ἡριδανοῖο. [...] ἵππους Ἡελίῳ πάλιν ὄπασεν, αἰθέριον δὲ / ἀντολίῃ πόρεν ἄρμα, καὶ ἀρχαίῃ παρὰ νύσση / ἀμφίπολοι Φαέθοντος ἐπέτρεχον εὐποδες ἼΩραι. [...] Ζεὺς δὲ πατὴρ Φαέθοντα κατεστήριξεν Ὀλύμπῳ / εἵκελον Ἡνιοχῶ καὶ ἐπώνυμον. οὐράνιον δὲ / πῆχεϊ μαρμαίροντι σελασφόρον Ἄρμα τιταίνων / εἰς δρόμον αἰσσοντος ἔχει τύπον Ἡνιοχῆος, / οἷα πάλιν ποθέων καὶ ἐν ἄστρασιν ἄρμα τοκῆος. [...])⁴⁷⁷.

Il fatto che il racconto di Nonno di Panopoli è spesso vicino alla narrazione ovidiana, sia a livello di contenuto che a livello di espressione, favorisce un'ipotesi, proposta da tempo, che i due poeti attinsero indipendentemente da un modello comune, un ipotetico epillio composto in epoca ellenistica. Gli studiosi, tuttavia, hanno opinioni ben diverse a riguardo: ad esempio, Braune⁴⁷⁸ (seguito anche da Diggle⁴⁷⁹ e D'Ippolito⁴⁸⁰) sostiene che non vi fu una fonte comune dei due poeti e Nonno ha derivato il suo racconto di Fetonte direttamente dalla sua lettura di Ovidio; invece, studiosi come Knaack⁴⁸¹, Knox⁴⁸² e Otis⁴⁸³ credono all'esistenza di una fonte ellenistico-alessandrina comune per noi perduta sia più probabile. Knox specifica che i *Dionysiaca* offrono un'importante testimonianza della tradizione disponibile a Ovidio e ai suoi contemporanei romani; inoltre, la dipendenza di Nonno da Ovidio sarebbe negata dalla testimonianza dei papiri, i quali apparentemente attestano che nel V secolo d.C. Ovidio non era più letto in Egitto. In più, Nonno doveva avere a sua disposizione

⁴⁷⁷ «Zeus padre allora abbatté con un fulmine Fetonte, facendolo rotolare dall'alto nella corrente dell'Eridano. [...] donò i cavalli di nuovo al Sole, diede il carro celeste all'Oriente, e così lungo l'antico percorso poterono correre le agili Stagioni, ancelle di Elio. [...] Zeus padre collocò come astro Fetonte nell'Olimpo, simile a un Auriga di cui porta il nome; ora, tenendo col braccio scintillante il Carro celeste portatore di luce, ha l'aspetto di un auriga che si slancia nella corsa, come se di nuovo desiderasse anche fra gli astri il carro del padre»: trad. di Agosti 2004.

⁴⁷⁸ Braune 1935.

⁴⁷⁹ Diggle 1970, p. 9.

⁴⁸⁰ D'Ippolito 1964, pp. 253-270.

⁴⁸¹ Knaack 1886, pp. 22-78.

⁴⁸² Knox 1988.

⁴⁸³ Otis 1966, pp. 365-366.

una enorme quantità di risorse della letteratura greca per noi perdute: sembra pertanto improbabile che il poeta di Panopoli eleggesse a modello Ovidio invece di un poeta greco. Otis aggiunge che, sebbene la vicinanza tra i due poeti sia innegabile, tuttavia le differenze sono così considerevoli che l'ipotesi più probabile è comunque quella di una fonte comune e non di una dipendenza diretta, «almeno per questo specifico episodio». Sulle differenze notevoli tra i due poeti, Barchiesi sottoscrive l'opinione di Otis, ma propone una tesi totalmente diversa: Nonno deve essere considerato una fonte indipendente, non condizionata da Ovidio né risalente a un modello comune: «le somiglianze tra i due poeti vanno interpretate nel quadro di una tradizione più vasta e complessa». Lo studioso spiega che i due poeti «hanno in comune un interesse di tipo cosmologico», ma le differenze sono non di meno significative: 1) in Nonno, la motivazione diretta di Fetonte è «il desiderio del padre auriga» (171), dato che egli è cresciuto alla casa del Sole e «impazziva per il bisogno di guidare i cavalli (190): lo stimolo letale in questo caso può essere considerato «una sorta di fusione tra la passione tardoantica per lo sport del circo e l'ossessione adolescenziale per la figura paterna»; in Ovidio, invece, la motivazione è il bisogno di trovare un'identità e di verificare la sua discendenza divina come figlio del Sole. 2) Quello che prevale in Nonno è «lo stupro affascinato davanti al firmamento» ma in Ovidio, è «il terrore e l'incapacità di affrontare la prova». 3) Nonno colloca tutto lo sconvolgimento nel cielo e Ovidio si concentra molto sulle «sofferenze della terra»⁴⁸⁴.

Fetonte nelle *Metamorfosi*

Ai tempi di Ovidio, nell'arte figurativa Elio era rappresentato come «divino re dell'Oriente». Secondo le ricostruzioni, esso compare sul suo carro e munito di una corona di raggi come prima figura a partire da est in un gruppo statuario di guerrieri orientali schierati contro i soldati greci sulla metopa nord del tempio di Atena a Ilio: tale immagine «doveva essere in stretto rapporto con la metopa nord del Partenone di

⁴⁸⁴ Si veda Barchiesi 2005, p. 231.

Atene», dove si trova Elio come «figura d'angolo in una *Ilioupersis*»⁴⁸⁵.

I problemi che riguardano le fonti di Ovidio sono molto complessi. Secondo studiosi come Otis⁴⁸⁶, le fonti principalmente sarebbero due: un poema ellenistico o la *Piccola Iliade* (cfr. anche Knaack e Knox, già citati sopra) e il *Fetonte* di Euripide. Il poema ellenistico sarebbe riflesso in Nonno e in Luciano, i quali, distanziandosi da Ovidio, sembrerebbero dipendere da una fonte comune, ad esempio, per quanto riguarda l'assenza del particolare della promessa fatta da Elio per assicurare il figlio sulla sua genealogia. Secondo la ricostruzione di Otis, la storia della “promessa” e dei dubbi di Fetonte sulla identità del padre deriverebbero invece dall'altra fonte, cioè dalla tragedia euripidea⁴⁸⁷. A parere di Otis, inoltre, sarebbe improponibile l'ipotesi di Knaack⁴⁸⁸ secondo cui Ovidio avrebbe trovato le due fonti già combinate in un *syntagma* mitologico. Infatti, il modo in cui in Ovidio la vicenda di Fetonte scaturisce dal litigio tra questi ed Epafo, a sua volta figlio di un dio e una mortale, non sembra poter essere frutto del rozzo ingegno di un mitografo⁴⁸⁹.

Invece, Barchiesi nega la presenza di una fonte comune tra Nonno e Ovidio, come abbiamo già notato sopra, e accetta per questo episodio delle *Metamorfosi* soltanto il modello Euripideo: il poeta sembra aver «largamente modificato la trama del dramma di Euripide, forse tenendo conto anche di altra letteratura drammatica». La riduzione della madre Climene nello sviluppo iniziale, notata da Barchiesi tra le modifiche più pregnanti, fa cadere l'enfasi sul rapporto tra padre e figlio, sul «fallito tentativo di Fetonte di subentrare al padre nei suoi poteri cosmici». Nel contesto storico-politico dell'età augustea, questo nucleo del racconto, un potente dramma di successione dal figlio al padre, «ha una forte attrattiva»: da quel momento in poi, educazione del principe, responsabilità universale, successione imperiale e continuazione del potere

⁴⁸⁵ Si veda Barchiesi 2005, p. 230.

⁴⁸⁶ Otis 1966, pp. 360-366.

⁴⁸⁷ Secondo Otis, dunque, Ovidio realizzerebbe una specie di originale riscrittura epico-comica del mito, attraverso l'inserimento di elementi propri del “dramma borghese” euripideo (riconoscimento padre/figlio) in un poema esametrico.

⁴⁸⁸ Knaack 1886, pp. 67-68.

⁴⁸⁹ Si veda Otis 1966, p. 366.

diventano i temi centrali «dell’immaginario romano e nella poesia epica». Il collegamento tra questo nucleo e la politica reale è piuttosto chiaro: lo stesso Augusto si comporta come «un promotore del culto solare, con appropriazione di culti egizi e orientali» e, adottato da Cesare, un astro, opera anche come un sovrano di origine astrale. E perciò, non ci sorprende il fatto che questo sia «uno dei brani del poema più citati e imitati nella poesia del I secolo d. C» (si veda sopra le allusioni di Seneca, Lucano e Stazio). In questo racconto, Ovidio, sperimentando «un linguaggio spesso solenne e prezioso, adeguato a un tema tradizionale della tragedia attica», trasforma la valenza politica del suo modello Euripide secondo il «contesto romano», come fanno «i tragici romani della media repubblica», però con «stile e tecniche differenti»⁴⁹⁰.

Il preludio tra Fetonte, Epafo e Climene (l. 747-779):

*Nunc dea linigera colitur celeberrima turba;
nunc Epaphus magni genitus de semine tandem
creditur esse Iouis, perque urbes iuncta parenti
templa tenet. fuit huic animis aequalis et annis
Sole satus Phaethon, quem quondam magna loquentem
nec sibi cedentem Phoeboque parente superbum
non tulit Inachides «matri»que ait «omnia demens
credis et es tumidus genitoris imagine falsi».
erubuit Phaethon iramque pudore repressit
et tulit ad Clymenen Epaphi convicia matrem;
«quo» que «magis doleas, genetrix» ait, «ille ego liber,
ille ferox tacui. pudet haec opprobria nobis
et dici potuisse et non potuisse refelli.
at tu, si modo sum caelesti stirpe creatus,
ede notam tanti generis meque adsere caelo».*

⁴⁹⁰ Si veda Barchiesi 2005, pp. 229-231.

*dixit et implicuit materno bracchia collo
perque suum Meropisque caput taedasque sororum
traderet orauit ueri sibi signa parentis.
ambiguum Clymene precibus Phaethontis an ira
mota magis dicti sibi criminis utraque caelo
bracchia porrexit, spectansque ad lumina solis
«per iubar hoc» inquit «radiis insigne coruscis,
nate, tibi iuro, quod nos auditque uidetque,
hoc te, quem spectas, hoc te, qui temperat orbem,
Sole satum. si ficta loquor, neget ipse uidendum
se mihi, sitque oculis lux ista nouissima nostris.
nec longus patrios labor est tibi nosse Penates;
unde oritur domus est terrae contermina nostrae.
si modo fert animus, gradere et scitabere ab ipso».
emicat extemplo laetus post talia matris
dicta suae Phaethon et concipit aethera mente,
Aethiopasque suos positosque sub ignibus Indos
sidereis transit patriosque adit inpiger ortus.*

“Ora la dea più rispettata è onorata dalla gente vestita di lino; ora si crede che Epafio sia il figlio dal seme potente di Giove e, insieme alla madre, ha templi in tante città. Aveva la stessa età e lo stesso carattere di Fetonte, figlio del Sole, che una volta con parole arroganti, non volle cedergli ed era superbo per il padre Febo, per questo, il nipote di Inaco non poté sopportarlo e gli disse: «tu, pazzo, credi in tutto a tua madre e sei orgoglioso per un padre inventato». Fetonte arrossì e, spinto dall’ira per la vergogna, andò alla madre Climene per riferire l’insulto di Epafio; le disse: «madre, avrai più dolore nel sapere che io, così franco e orgoglioso, ho taciuto. Mi vergogno di aver potuto ascoltare una simile infamia e di non averla saputa smentire. Ma tu, se sono davvero di stirpe celeste, dammi un indizio di così nobile nascita e dichiara che io appartengo al cielo». Mentre parlava, stringeva le braccia sul collo della madre, per la

testa sua e quella di Merope, per le torce delle sorelle, la supplicò di dargli una prova del suo vero padre. Non si sa se Climene sia più agitata per le preghiere di Fetonte o per la rabbia dell'insulto lanciato anche a lei. La madre levò le due braccia al cielo, fissando lo sguardo al fulgore del sole, e invocò: «per questo astro che si distingue di fulgidi raggi, o figlio, ti giuro, che tu sei nato da quello che stai guardando, che tu sei nato da quello che governa il mondo, dal Sole che ci guarda e ascolta. Se dico cose false, mi possa impedire di vederlo mai più e questa luce sia l'ultima ai miei occhi. Non avrai grande fatica a trovare i Penati di tuo padre; la dimora da dove si leva è al confine con il nostro paese. Se vuoi solo questo, vai a informarti da lui». Dopo aver ascoltato quello che gli ha detto sua madre, Fetonte felice subito si slancia fuori e si empie la mente di cielo. Dopo aver passato la sua Etiopia e l'India, distesa sotto i fuochi dell'astro, infaticabile giunge all'oriente del padre.”

Un accenno alla genealogia di *Epaphus* sarebbe potuto essere importante se Ovidio avesse avuto in mente un «progetto genealogico»⁴⁹¹. Tuttavia, in questo “preludio” alla vicenda di Fetonte, la figura di Epafo non gode di troppa importanza: il suo ruolo, piuttosto, è di creare una simmetria con la vicenda di Fetonte, dato che egli “sembra” nato da Giove: il tono di «percepibile scetticismo» -- *creditur e tandem* enfatizzano insieme il dubbio sia sul fatto sia sulla cronologia della gravidanza di Io – anticipa il tema dominante del dubbio della paternità di Fetonte. In più, questa ambiguità è sottolineata dall'uso del «papponomico» *Inachides*: Epafo è indicato, in questo contesto di competizione tra padri e figli, con un derivato dal nome del nonno materno (Epafo è nipote di Inaco in quanto figlio di Io) invece di essere chiamato con un più normale patronimico. Tale scelta sembrerebbe un «tocco ironico», dato che il titolo di cui Epafo si sente fiero è invece quello di «figlio di Giove»⁴⁹². La presentazione di Epafo come preludio dell'episodio di Fetonte costruisce sottilmente un contesto di generale dubbiosità riguardo alle paternità divine e l'effetto ironico è accresciuto dal

⁴⁹¹ Barchiesi 2005, p. 229.

⁴⁹² Barchiesi 2005, p. 232.

fatto che è proprio la parte che sollecita il conflitto a essere presentata in termini così dubbiosi.

In questo passo, la parte più importante è il discorso di Fetonte a sua madre, nel quale il giovane dimostra «una sorta di magnanimità altera»: egli esprime il suo dolore perché non ha saputo smentire l'infame insinuazione di Epafo (*pudet haec opprobria nobis / et dici potuisse et non potuisse refelli*), nonostante abbia una natura illustre: «*ille ego liber, / ille ferox ...*». Questa «natura illustre» della figura di Fetonte è sottolineata anche attraverso l'uso della clausola *caelesti stirpe creatus*, che ha una «nobile tradizione epica»: si confrontino Lucrezio, *ut uix humana uideatur stirpe creatus* (1, 733) e Virgilio *Vulcani stirpe creatus* (A. 10, 543). Fin qui, il contrasto in Fetonte tra l'anima nobile e il dolore è ben presentato e questo contrasto serve a rendere comprensibile la sua ansia di saper la verità e di metterla alla prova alla prova. In più, alla fine del suo discorso, Fetonte sceglie il verbo *adsere* che non è di «uso poetico» ma veniva normalmente utilizzato «in costrutti che indicano la rivendicazione di uno stato di libertà oppure di schiavitù riferito a una persona». Tale scelta sembra una dimostrazione della «superbia» e dell'orgoglio di Fetonte che, nonostante sia già un principe, concepisce comunque la sua condizione di non verificato figlio di un dio come uno stato di schiavitù.

Clymenen, agitata dalle preghiere e dalla rabbia dell'offesa, urla verso il Sole. Bisogna ricordare la figura Climene qui non richiama solo il personaggio di Euripide: ella è nominata già in Esiodo come Oceanina (*Theog.* 346-351: τίκτε δὲ θυγατέρων ἱερὸν γένος, αἱ κατὰ γαῖαν / ἄνδρας κουρίζουσι σὺν Ἀπόλλωνι ἄνακτι... Κλυμένη...)⁴⁹³ e moglie di Giapeto (507-508: κούρην δ' Ἰαπετὸς καλλίσφυρον Ὠκεανίνην / ἠγάγετο Κλυμένην καὶ ὁμὸν λέχος εἰσανέβαινε)⁴⁹⁴, in Omero è una Nereide (*Il.* 18, 38-47: πᾶσαι ὅσαι κατὰ βένθος ἀλὸς Νηρηΐδες ἦσαν... Κλυμένη...)⁴⁹⁵; da Euripide in poi diventa invece soprattutto la madre di Fetonte. Come nota Barchiesi, in Ovidio il nome

⁴⁹³ «(Tetys generò a Oceano) una sacra stirpe di figlie che sulla terra / nutrono la giovinezza degli uomini insieme con Apollo signore...Climene».

⁴⁹⁴ «Giapeto la giovane Oceanina dalle belle caviglie, / Climene, sposò e nel medesimo letto saliva».

⁴⁹⁵ «tutte le figlie di Nereo che abitavano negli abissi del mare...Climene...».

di Climene è «costantemente affiancato da idee di “fama” o “diffamazione”», tanto che sarebbe possibile immaginare un’associazione etimologica con la famiglia verbale di κλύτος e di κλύμενος, “celebre, inclito”. In più, Virgilio (*Geor.* 4, 345-347: *Inter quas curam Clymene narrabat inanem / Vulcani Martisque dolos et dulcia furta, / aque Chao densos divum numerabat amores*) offre una Climene «vera esperta di adulteri divini, e da queste avventure può derivare tanto fama che diffamazione».

Dopo le suppliche del figlio, la madre invoca il Sole. In questo discorso, è interessante notare, in primis, un’elegante confusione tra la tipica corona di raggi del dio Sole e la «percezione visiva» del *coruscis radiis*. Inoltre, il discorso sfrutta la tradizione di giurare davanti al Sole che *nos auditque uidetque*: in tale tradizione, il Sole è «una divinità fondamentale nei giuramenti perché è il testimone per eccellenza»⁴⁹⁶. Tale tradizione può essere fatta risalire fino a Omero: Ἡέλιός θ’, ὅς πάντ’ ἐφορᾷς καὶ πάντ’ ἐπακούεις⁴⁹⁷ (*Il.* 3, 277) e Γῆ τε καὶ Ἡέλιος καὶ Ἐρινύες, αἳ θ’ ὑπὸ γαῖαν / ἀνθρώπους τίνυνται, ὅτις κ’ ἐπίορκον ὁμόσση⁴⁹⁸ (*Il.* 19, 259-260). In più, nel caso di Climene, il Sole non è solo il testimone evocato, ma parte in causa di questa «paternità controversa», forse proprio per questo, il discorso sembrerebbe un insieme di rassicurazioni per il figlio e di preghiere per il dio, in cui appare mutuato «lo stile di inni e preghiere tradizionali».

Dopo che gli è stata indicata la *domus* del padre, Fetonte parte. Bisogna notare il carattere “ardente” del viaggio verso il Sole, realizzato con le espressioni metaforiche *emicat* e *concipit aethera mente*: Oltre a essere usato per «azioni veloci e intense» *emicat* può anche significare «fiammeggiare». In più, *aether* è lo strato «infuocato in cui ardono le stelle. Da queste espressioni, la marcia “ardente” verso il padre già allude alla sua vicinanza al carattere del padre e corrisponde al proprio nome, lo Splendente⁴⁹⁹.

Fetonte e il Sole, il discorso vano del Sole (2. 1- 149):

⁴⁹⁶ Barchiesi 2005, p. 242.

⁴⁹⁷ «e tu, Sole, che tutto vedi e tutto ascolti».

⁴⁹⁸ «e poi la Terra e il Sole e le Erinni, che sotto terra puniscono coloro che giurano il falso».

⁴⁹⁹ Barchiesi 2005, pp. 232-233.

*Regia Solis erat sublimibus alta columnis,
clara micante auro flammisque imitante pyropo,
cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat,
argenti bifores radiabant lumine ualuae.
materiam superabat opus; nam Mulciber illic
aequora caelarat medias cingentia terras
terrarumque orbem caelumque quod imminet orbi.
caeruleos habet unda deos, Tritona canorum
Proteaque ambiguum balaenarumque prementem
Aegaeona suis immania terga lacertis
Doridaque et natas, quarum pars nare uidetur,
pars in mole sedens uirides siccare capillos,
pisce uehi quaedam; facies non omnibus una,
non diuersa tamen, qualem decet esse sororum.
terra uiros urbesque gerit siluasque ferasque
fluminaque et nymphas et cetera numina ruris.
haec super imposita est caeli fulgentis imago
signaque sex foribus dextris totidemque sinistris. (1-18)*

“Alta si levava la reggia del Sole su immense colonne, fulgida d’oro splendente e di piropo simile a fiamma, lucido avorio rivestiva la cuspide del frontone e le porte a doppio battente emanavano luce d’argento. E l’arte eclissava la materia; perché il famoso Mulcibero vi aveva sbalzato i mari che circondano le terre centrali, il globo terrestre e il cielo che sovrasta il globo. Tra le onde vi sono gli dèi cerulei, Tritone che suona, Proteo cangiante, Egeone che con le sue braccia stritola balene dal dorso enorme, Doride insieme alle figlie, che si vedono qui chi a nuotare, chi, seduta sugli scogli ad asciugarsi i capelli verdi, qualcuna in groppa a un pesce; non sono tutte uguali ma nemmeno troppo diverse, come si addice a sorelle. Sulla terra vi sono uomini e città, foreste e animali, fiumi e ninfe, e gli altri dèi della campagna. Più in alto è raffigurato

il cielo fulgente: sei costellazioni sul battente destro e sei sul sinistro.”

Questo libro si apre, nota Barchiesi, con una ripresa quasi «alla lettera» delle metafore praticate da Pindaro per gli inizi poetici: χρυσέας ὑποστάσαντες εὐτειχεῖ προθύρω θαλάμου/ κίονας, ὡς ὅτε θαητὸν μέγαρον/ πάξομεν: ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον/ χρῆ θέμεν τηλαυγές. εἰ δ' εἴη μὲν Ὀλυμπιονίκας⁵⁰⁰ (*Ol.* 6, 1-4). Questa descrizione della reggia del Sole dimostra la «grandiosità cosmica» che corrisponde al tema principale della creazione del libro precedente. Si trova, inoltre, tra il diluvio nel primo libro e l'incendio dell'universo che sarà causato da Fetonte un interessante parallelo che costruisce un quadro di «grandiose simmetrie naturali».

La prima questione che si pone in questo passo è la distinzione/identificazione tra il Sole e Apollo: *Solis* al v. 1 è il dio «immaginato come il corrispettivo» del greco dio solare Elio; però in questa vicenda, lo stesso dio è ripetutamente chiamato anche *Phoebus* (24, 110, 399 e *Phoebe pater* al 36), «appellativo che lo rende indistinguibile da Apollo». Ovidio è «sicuramente consapevole» dell'instabilità e non permanenza della distinzione tra Apollo e il Sole nella poesia: già in Pindaro⁵⁰¹ e nel *Fetonte* euripideo (225: Ἀπόλλων) l'identificazione fra i due è presente. La prova più evidente si trova in Callimaco, il modello centrale di Ovidio: οἳ νῦ καὶ Ἀπόλλωνα παναρκεός Ἡελίοιο/ χῶρι διατμήγουσι...⁵⁰² (*Ecale*, fr. 103 Hollis). Questo frammento costruisce «una specie di *locus classicus* del dibattito intellettuale su Apollo/Sole»; tale dibattito è anche il presupposto necessario dell'inizio del *Carme secolare* di Orazio (1-13: *Phoebe silvarumque potens Diana... Alme Sol, curru nitido diem qui...*) recitato, peraltro, «pubblicamente davanti alla facciata del tempio di Apollo Palatino, sovrastata dal carro solare». Il collegamento ovidiano tra Apollo e il Sole poteva ammiccare alla politica religiosa di Augusto e alla vicinanza selettiva dell'imperatore romano alla «greco-orientale»: Augusto è «rappresentato ai romani sia dal suo tempio di Apollo

⁵⁰⁰ «Eleveremo le colone d'oro / per il protiro dalle forti mura / come innalzando un megaron divino; per l'opera che si apre è necessario / un volto che risplenda da lontano».

⁵⁰¹ Rutherford 2001, pp. 161, 198 e 256. Si veda Barchiesi 2005, p. 238.

⁵⁰² «coloro che ora Apollo dal Sole onnipotente pretendono di separare...».

Palatino, sia dall'importazione di obelischi dall'egiziana Eliopoli»⁵⁰³.

clara micante auro flammisque imitante pyropo... signaque sex foribus dextris totidemque sinistris: dal verso 2 in poi inizia la descrizione dettagliata del palazzo del Sole. Bisogna innanzitutto considerare «la tradizione dell'ἔκφρασις»⁵⁰⁴: per quanto riguarda la «struttura narrativa», Mosco offre un modello per la sfilata di divinità marina effigiata nel palazzo del Sole (118-124: Νηρεΐδες δ' ἀνέδυσαν ὑπέξ ἀλός, αἱ δ' ἄρα πᾶσαι / κητείοις νότοισιν ἐφήμεναι ἐστιχῶντο. / καὶ δ' αὐτὸς βαρύδουπος ὑπεύραλος Ἐννοσίγαιος / κῦμα καθιθύνων ἀλῆς ἡγεῖτο κελεύθου / αὐτοκασιγνήτω: τοὶ δ' ἀμφὶ μιν ἡγερέθοντο / Τρίτωνες, πόντοιο βαρύθροοι ἀγλητῆρες, / κόχλοισιν ταναοῖς γάμιον μέλος ἠπύοντες)⁵⁰⁵. Si nota anche, nell'ἔκφρασις ovidiana, l'influenza importante del palazzo di Alcinoο in Omero (*Od.* 7. 84-132), di Aete in Apollonio Rodio (3, 215-237) e di Latino in Virgilio (*A.* 7, 170-191). Non solo, Virgilio offre anche un'altra descrizione esemplare per Ovidio: sulle porte del tempio di Apollo a Cuma (*A.* 6, 18-33) è mostrata la storia del folle volo di Icaro, incapace a seguire il padre Dedalo, la quale potrebbe essere considerata una controparte della vicenda di Fetonte. Dato lo stile di Ovidio, è più probabile che abbia creato una sua invenzione ispirandosi a più fonti invece di essere vincolato a un unico modello. Nei resti del *Fetonte* di Euripide, il modello fondamentale per Ovidio riguardo a questo mito, non si trovano analoghe «ἔκφράσεις monumentali», né le similitudini con l'ἔκφρασις di Nonno di Panopoli possono dimostrare «un rapporto diretto» o «una comune fonte autorevole». Inoltre, data l'indistinguibilità tra le due divinità, si potrebbe anche vedere un esempio nella cultura augustea nel contesto del suo «grande fiorire di monumenti pubblici e dinastici», che è «particolarmente vicino» al nostro caso: l'ἔκφρασις del tempio dedicato ad Apollo sul Palatino, famosa perché questo Apollo solare, «sovrastato da un carro solare», gode una «brillantezza coloristica». In più, la narrazione di Properzio (2, 31 notata sopra)

⁵⁰³ Barchiesi 2005, 237-238.

⁵⁰⁴ Per questa questione, si veda Barchiesi 2005, pp. 236-237.

⁵⁰⁵ «Le Nereidi galleggiano sul mare tutte schierate sui dorsi delle balene. Lo stesso Poseidone rendeva calmo il mare, e faceva strada attraverso il mare per il fratello. Intorno a lui, vi era la grande schiera dei Tritoni, abitatori del profondo Oceano: essi facevano risuonare un canto nuziale sopra le grandi conchiglie».

offre un primo esempio della «ἔκφρασις poetica dedicata al tempio di Apollo».

Il forte legame tra le immagini di questa ἔκφρασις e il contesto del mito funziona nella dinamica narrativa della vicenda: le «simmetrie ordinate» della decorazione delle porte all'inizio della storia sottolineano il tragico andamento dall'ordine al caos universale scaturito dal volo di Fetonte.

Oltre all'ἔκφρασις, la presenza della reggia del Sole all'inizio del libro fa ricordare l'uso di descrizioni di alba a inizio di libro, una delle «tipiche convenzioni della poesia epica», che si nota soprattutto nei poemi omerici. Ovidio tende a riutilizzare e «demistificare» con ironia e, in un certo senso, superbia queste invenzioni: il poeta comincia il suo libro non con un'alba qualunque ma con l'origine stessa di tutte le albe⁵⁰⁶.

*Quo simul accliui Clymeneia limite proles
uenit et intrauit dubitati tecta parentis,
protinus ad patrios uertit uestigia uultus
consistitque procul; neque enim propiora ferebat
lumina. purpurea uelatus ueste sedebat
in solio Phoebus claris lucente smaragdis.
a dextra laeuaque Dies et Mensis et Annus
Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae;
Verque nouum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,
stabat et Autumnus calcatis sordidus uuis,
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.
inde loco medius rerum nouitate pauentem
Sol oculis iuuenem quibus aspicit omnia uidit
«quae» que «uiae tibi causa? quid hac» ait «arce petisti,
progenies, Phaethon, haud infitianda parenti?».*

⁵⁰⁶ Si veda Barchiesi 2005, pp. 235-240.

*ille refert «o lux immensi publica mundi,
Phoebe pater, si das usum mihi nominis huius
nec falsa Clymene culpam sub imagine celat,
pigera da generis per quae tua uera propago
credar, et hunc animis errorem detrahe nostris».
dixerat, at genitor circum caput omne micantes
deposuit radios propiusque accedere iussit
amplexumque dato «nec tu meus esse negari
dignus es, et Clymene ueros» ait «edidit ortus.
quoque minus dubites, quoduis pete munus, ut illud
me tribuente feras. promissi testis adesto
dis iuranda palus, oculis incognita nostris». (19-46)*

“Appena il figlio di Climene per un erto sentiero giunse, entrò nella dimora del padre ancora per lui incerto. Subito si dirige al suo cospetto, ma fermandosi lontano, perché più vicino non ne regge il fulgore. Avvolto in un manto purpureo, Febo sedeva su un trono sfavillante di smeraldi luminosi. Alla sua destra e alla sua sinistra, il Giorno, il Mese, l’Anno, i Secoli e le Ore, schierate a uguale distanza tra di loro; e la Primavera era incoronata di fiori e l’Estate era nuda e portava ghirlande di spighe, c’era anche l’Autunno imbrattato dell’uva pestata e l’Inverno gelido con gli ispidi e bianchi capelli. Al centro si trova il Sole, con quegli occhi che vedono tutto vede il giovane smarrito dalla meraviglia e «Perché sei venuto?» gli chiede, «Che vuoi in questa rocca, Fetonte, figlio che un padre non può mai sconfessare?». E quello risponde: «O, Luce comune di tutto il mondo, Febo, padre mio, se mi concedi di usare questo nome e se Climene non cela una colpa sotto una favola falsa, dammi una prova della mia origine che mi può assicurare di essere tuo figlio e levami i dubbi dall’anima!». A queste parole, il padre si toglie i raggi fulgenti intorno al capo, invita il figlio ad avvicinarsi e l’abbraccia: «Non c’è ragione per negare che tu sia mio, ed è vera la storia di Climene sulla tua nascita», gli dice, «E perché tu lasci ogni dubbio, chiedimi il regalo che vuoi, da me l’avrai, che già te l’accordo. A questa promessa sia testimone la palude ignota ai miei

occhi su cui giurano gli dèi».”

Questo passo tocca i due contrasti che caratterizzano tutto il racconto: quello tra la salita e la caduta e quello tra il vedere tutto e il non-prevedere/sapere. In quanto parte iniziale del racconto, questi versi sono dedicati ai primi elementi di queste coppie opposte, rispettivamente alla salita e al vedere. La questione del rapporto tra l'altezza in senso fisico e la sublimità in senso ideologico è posta in modo piuttosto chiaro: *acclivi* indica un «percorso in salita» e, come nota Barchiesi, «in tutta la storia la ricerca di altezza e sublimità ha implicazioni morali, politiche e estetica». La controparte sarà la caduta di Fetonte alla fine del suo viaggio fatale. La tradizionale connotazione del dio Sole come “onnivedente” (*Sol oculis iuuenem quibus aspicit omnia uidit*), ripresa da Omero (*Il. 3, 277: Ἡέλιός θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷς*)⁵⁰⁷, è rinnovata nel contesto specifico dalla «problematica conoscitiva»: il Sole che *omnia uidit* non riesce a prevedere la catastrofe causata dalla richiesta di Fetonte. L'ironia della visione, inoltre, coinvolge anche il giuramento del dio: il Sole, testimone per eccellenza, divinità «fondamentale dei giuramenti», affida la sua promessa al fiume infernale cui si riferisce con l'espressione *oculis incognita nostris*: come segnala Barchiesi, «proprio a causa degli effetti impreveduti di questa promessa», il confine tra il mondo di luce e quello non visto dal Sole sarà infranto in modo disastroso. Restando sul tema della “vista”, è possibile considerare un altro dettaglio interessante: l'espressione *uultus / consistitque procul; neque enim propiora ferebat / lumina... sedebat/ in solio Phoebus claris lucente smaragdis* gioca sull'ambiguità di *lumina*, “luci” ma anche “occhi”; se dunque, in questo senso, i raggi del Sole possono essere pensati come «sguardi del dio», non è del tutto peregrino immaginare nell'espressione *at genitor circum caput omne micantes* un'allusione al fatto che il dio ha «chiuso» gli occhi subito prima di fare la promessa. Oltre a ciò, il Sole che si spoglia dei raggi per abbracciare Fetonte è un dio che *deposuit* il proprio potere divino per avvicinarsi allo *status* di padre umano. Oltre che alla “cecità” del sole, è ragionevole pensare che il poeta, dunque, allude anche a una sproporzione

⁵⁰⁷ «Elio che vede tutto».

tra la “incapacità umana” e la dimensione divina della promessa⁵⁰⁸.

*Vix bene desierat; currus rogat ille paternos
inque diem alipedum ius et moderamen equorum.
paenituit iurasse patrem, qui terque quaterque
concutiens illustre caput «temeraria» dixit
«uox mea facta tua est. utinam promissa liceret
non dare; confiteor, solum hoc tibi, nate, negarem.
dissuadere licet. non est tua tuta uoluntas;
magna petis, Phaethon, et quae nec uiribus istis
munera conueniant nec tam puerilibus annis.
sors tua mortalis, non est mortale quod optas.
plus etiam quam quod superis contingere fas sit
nescius adfectas; placeat sibi quisque licebit,
non tamen ignifero quisquam consistere in axe
me ualet excepto. uasti quoque rector Olympi,
qui fera terribili iaculatur fulmina dextra,
non agit hos currus; et quid Ioue maius habemus?
ardua prima uia est et qua uix mane recentes
enitantur equi; medio est altissima caelo,
unde mare et terras ipsi mihi saepe uidere
fit timor et pauida trepidat formidine pectus;
ultima prona uia est et eget moderamine certo:
tunc etiam quae me subiectis excipit undis
ne ferar in praeceps Tethys solet ipsa uereri.
adde quod adsidua rapitur uertigine caelum
sideraque alta trahit celerique uolumine torquet.
nitor in aduersum nec me, qui cetera, uincit*

⁵⁰⁸ Si veda Barchiesi 2005, pp. 240-242.

*impetus et rapido contrarius euehor orbi.
finge datos currus: quid ages? poterisne rotatis
obuius ire polis, ne te citus auferat axis?
forsitan et lucos illic urbesque deorum
concipias animo delubraque ditia donis?
ecce per insidias iter est formasque ferarum,
utque uiam teneas nulloque errore traharis,
per tamen aduersi gradieris cornua Tauri
Haemoniosque arcus uiolentique ora Leonis
saeuaque circuitu curuantem bracchia longo
Scorpion atque aliter curuantem bracchia Cancrum.
nec tibi quadripedes animosos ignibus illis,
quos in pectore habent, quos ore et naribus efflant,
in promptu regere est; uix me patiuntur, ubi acres
incaluere animi ceruixque repugnat habenis.
at tu, funesti ne sim tibi muneris auctor,
nate, caue, dum resque sinit, tua corrige uota.
scilicet ut nostro genitum te sanguine credas
pignora certa petis? do pignora certa timendo
et patrio pater esse metu probor. adspice uultus
ecce meos, utinamque oculos in pectora posses
inserere et patrias intus deprendere curas.
denique quidquid habet diues circumspice mundus
eque tot ac tantis caeli terraeque marisque
posce bonis aliquid; nullam patiere repulsam.
deprecor hoc unum, quod uero nomine poena,
non honor est; poenam, Phaethon, pro munere poscis.
quid mea colla tenes blandis, ignare, lacertis?
ne dubita, dabitur (Stygias iurauimus undas)
quodcumque optaris, sed tu sapientius opta». (47-102)*

“Non appena aveva terminato di parlare, il figlio chiede al padre il carro e per un giorno il comando e la guida dei cavalli dai piedi alati. Il padre si pentì di aver giurato scuotendo tre, quattro volte la testa lucente. «Follia è quello che ho detto e quello che hai in mente», rispose, «Fosse lecito eludere le promesse! Ti giuro, figlio, questa è l’unica cosa che non ti darei. È lecito dissuaderla. La tua richiesta è pericolosa. Un enorme regalo stai chiedendo, inadatto alle tue forze e alla tua età da fanciullo. Sei mortale di destino, e ciò che desideri non è da mortale. Pretendi più di quanto sia lecito concedere agli dèi senza saperlo; È giusto che ognuno faccia quello che vuole, ma nessuno è capace di reggersi su quel carro col fuoco tranne me. Neanche il re dell’immenso Olimpo, che con mano tremenda scaglia lampi crudeli, saprebbe guidare questo carro. Chi è più grande di Giove? Ripida è la via all’inizio, persino i cavalli freschi all’alba la salgono a fatica; a metà tocca il vertice più alto del cielo, da dove persino io stesso temo di guardare il mare e la terra, il mio cuore batte di paura e orrore. L’ultimo tratto della strada è una china a strapiombo che richiede una mano fermissima: persino Teti, che mi attende in fondo alle onde, ogni volta teme che io precipiti dal picco. In più, il cielo ruota vorticosamente senza sosta, trascina le stelle supreme e le torce in orbite veloci. Io faccio sforzo in direzione opposta: il suo impeto che travolge tutto non mi travolge perché corro controsenso alla corrente del suo moto. Fai finta di aver già il carro: che faresti? Sapresti opposti al ruotare dei poli, non farti sbalzare dal flusso del cielo? Forse pensi che lassù si trovino boschi sacri, città degli dèi o santuari ricchi di offerte? Attraverso agguati e apparizioni di belve avviene il viaggio, e se pure riesci a seguire la strada senza mai sbagliare, dovrai pure passare il Toro in mezzo alle corna, nell’arco all’Emonio, nella bocca del feroce Leone, nel largo cerchio dove lo Scorpione curva le chele crudeli e nel cerchio dove il Cancro curva le chele in un’altra direzione. Non è agevole per te guidare i cavalli eccitati dai fuochi che hanno nel loro petto e che spirano dalla bocca e dalle froge; a stento obbediscono a me, quando gli si accende l’istinto impetuoso, il loro collo si ribella alle redini. Attento, figliolo, non vorrei essere quello colpevole di un dono così funesto per te, finché è possibile, cambia il tuo desiderio. Chiedi una prova sicura sicché tu possa credere che sei nato dal sangue mio?

Te la do con il mio timore e ti dimostro di essere tuo padre con lo sgomento paterno. Guardami in faccia, così potessi affondarmi gli occhi nel cuore e cogliervi dentro tutta l'ansia di un padre. Ora guarda intorno, qualunque cosa possieda il ricco universo, tra tanti e così grandi i beni in cielo, in terra e nel mare, chiedi ciò che vuoi: non ti rifiuterò nulla. Ti svio soltanto da questo, che è più giusto chiamarlo una punizione che un favore; è una punizione, Fetonte, il dono che mi stai chiedendo. Perché, insensato, mi butti carezzevole al collo le braccia? Non dubitare, avrai (l'ho giurato sulle acque dello Stige) qualunque cosa tu desideri, ma esprimi un desiderio più saggio.»

Va notata l'atmosfera da tragedia greca di questo passo. La lunghezza insolita del discorso del Sole contiene riferimenti a «modelli tragici». Innanzitutto il problema della condizione mortale, tipico e frequente in tragedia, è toccato quando Fetonte *currus rogat: sors tua mortalis, non est mortale quod optas. / plus etiam quam quod superis contingere fas sit / nescius adfectas*. Tale ambizione va evidentemente oltre la semplice prova necessaria per il riconoscimento della propria genesi. Quindi è ragionevole, secondo Barchiesi, pensare a una possibile allusione da parte di Ovidio a «una caratterizzazione molto più forte del personaggio Fetonte in Euripide o in altri autori»; e, in più, nella tradizione anteriore a Ovidio «esistevano resoconti più eroici della sua impresa» dove Fetonte «era temerario e quasi capace di portarla a termine»⁵⁰⁹, non inadeguato ad auto-controllare *puerilibus annis*. Si potrebbe immaginare un collegamento tra questo forte carattere del Fetonte ovidiano e il modo «volutamente brusco e impulsivo» del poeta in cui Fetonte *currus rogat* senza «i presupposti drammatici che rendevano più comprensibile e graduale l'azione nel modello euripideo»: guidare il carro solare non è realizzare il sogno dall'infanzia come in Euripide né un semplice bisogno della prova della paternità divina, ma il figlio mortale tenta di toccare il potere divino.

La maggior parte del discorso del Sole è concentrata sulla difficoltà insuperabile del percorso che Fetonte sta per affrontare: neanche l'onnipotente Giove ci riesce (*non*

⁵⁰⁹ Barchiesi 2005, p. 251.

tamen ignifero quisquam consistere in axe / me ualet excepto. uasti quoque rector Olympi) e persino il Sole stesso rischia di cadere nel mare durante il viaggio (*tunc etiam quae me subiectis excipit undis / ne ferar in praeceps Tethys solet ipsa uereri*); in più, il Sole «enumera cinque fra le figure più agguerrite e spaventevoli dello zodiaco» (*Taurus, Haemonius, Leo, Scorpios e Cancer*). Durante la spiegazione del percorso, l'uso dell'espressione *errore*, è insieme «didattica» nel senso di avere una «conoscenza erronea» ma, ancora in più, «pratica» nel senso di «vagare fuori strada».

Inoltre, con «forte e paradossale ironia drammatica», il Sole “che tutto vede” invita il figlio a «guardare» nel suo animo, a «guardare» la sua faccia (*adspice uultus / ecce meos, utinamque oculos in pectora posses / inserere et patrias intus deprendere curas*). Ma, non soltanto è impossibile «vedere» nell'anima generalmente parlando, quanto soprattutto, in questo caso, non è «osservabile» per un mortale neanche vedere il *uultus* del Sole che *omnia uidit*⁵¹⁰.

*Finierat monitus; dictis tamen ille repugnat
propositumque premit flagratque cupidine currus.
ergo qua licuit genitor cunctatus ad altos
deducit iuuenem, Vulcania munera, currus.
aureus axis erat, temo aureus, aurea summae
curvatura rotae, radiorum argenteus ordo;
per iuga chrysolithi positaeque ex ordine gemmae
clara repercusso reddebant lumina Phoebo.
dumque ea magnanimus Phaethon miratur opusque
perspicit, ecce uigil nitido patefecit ab ortu
purpureas Aurora fores et plena rosarum
atria; diffugiunt stellae, quarum agmina cogit
Lucifer et caeli statione nouissimus exit.
quem petere ut terras mundumque rubescere uidit*

⁵¹⁰ Si veda Barchiesi 2005, pp. 243-245.

*cornuaque extremae uelut euanescere lunae,
iungere equos Titan uelocibus imperat Horis.
iussa deae celeres peragunt ignemque uomentes
ambrosiae suco saturos praesepibus altis
quadripedes ducunt adduntque sonantia frena.
tum pater ora sui sacro medicamine nati
contigit et rapidae fecit patientia flammae
imposuitque comae radios praesagaque luctus
pectore sollicito repetens suspiria dixit:
«si potes his saltem monitis parere parentis,
parce, puer, stimulis et fortius utere loris.
sponte sua properant; labor est inhibere uolentes.
nec tibi directos placeat uia quinque per arcus.
sectus in obliquum est lato curuamine limes
zonarumque trium contentus fine polumque
effugit australem iunctamque aquilonibus Arcton.
hac sit iter (manifesta rotae uestigia cernes)
utque ferant aequos et caelum et terra calores,
nec preme nec summum molire per aethera currum.
altius egressus caelestia tecta cremabis,
inferius terras; medio tutissimus ibis.
neu te dexterior tortum declinet ad Anguem
neue sinisterior pressam rota ducat ad Aram;
inter utrumque tene. Fortunae cetera mando,
quae iuuat et melius quam tu tibi consulat opto.
dum loquor, Hesperio positas in litore metas
umida nox tetigit. non est mora libera nobis;
poscimur, et fulget tenebris Aurora fugatis.
corripe lora manu, uel, si mutabile pectus
est tibi, consiliis, non curribus utere nostris,*

[*dum potes et solidis etiamnum sedibus adstas*]
dumque male optatos nondum premis inscius axes,
quae tutus spectes sine me dare lumina terris». (103-149)

“Finito il monito; ma l’altro non vuole sentire i consigli e insiste sul suo proposto, il desiderio del carro lo brucia. Così il padre, dopo aver indugiato quanto possibile, conduce il giovane al regalo di Vulcano, al suo carro. D’oro era l’asse, d’oro il timone, d’oro il cerchione delle ruote e d’argento la serie dei raggi; lungo i gioghi, topazi e gemme poste simmetricamente, per il riflesso di Febo, emanavano chiari bagliori. E mentre l’audace Fetonte ammira ed esamina questa opera, ecco all’erta splendente l’Aurora già desta spalanca le porte purpuree e gli atri pieni di rose; le stelle fuggono e Lucifero le stringe in schiere, lasciando per ultimo il campo celeste. Quando il Titano lo vede dirigersi a terra e il mondo arrossarsi, la falce dell’ultima luna quasi svanire, comanda alle Ore veloci di attaccare i cavalli. Rapide le dee eseguono l’ordine e vanno a staccare dal fondo delle stalle i quadrupedi, sazi di succo d’ambrosia, che spirano fuoco, e gli adattano i morsi sonanti. Allora il padre spalmò un unguento divino sul viso del figlio che lo rende immune dall’aggressione delle fiamme, e gli pose fra i capelli i raggi e, tirando un sospiro dal petto sconvolto, con un presagio di lutto, gli disse: «Se per lo meno riesci a seguire le istruzioni di tuo padre, evita la frusta e usa piuttosto le redini. Già tendono a correre; la difficoltà è frenare il loro slancio. Non scegliere la via che taglia i cinque archi. Vi è un sentiero che, con una curva larga, percorre obliquamente lo spazio limitato di tre zone, evitando sia il polo australe che l’Orsa legata agli Aquiloni. È quella la strada (vedrai con chiarezza i solchi del carro) e per rendere uguale il calore al cielo e alla terra, non ti abbassare e non spingere il percorso oltre l’altezza dell’etere. Se ti sposti troppo in alto, brucerai le dimore celesti, in basso, la terra; in mezzo vi è la via più sicura. Non sterzare troppo a destra le ruote nelle spire del Serpente né troppo a sinistra nei recessi dell’Altare; tieniti in mezzo fra loro. Per il resto, mi affido alla Fortuna e spero che ti aiuti e ti pensi meglio di te. Mentre ti parlo, la notte umida ha toccato la metà posta sulle sponde d’Esperia. Per noi non è più possibile tardare; siamo attesi, sono in fuga le tenebre e l’Aurora splende. Stringi in

mano le redini, o ancora meglio, finquando ti è ancora possibile, prendi i miei consigli invece del mio carro [finché puoi e ancora sei sul terreno solido], finché non calchi questo asse che hai scelto male, tu osserva qui al sicuro e lasciami illuminare il mondo».”

Si trova in questo passo, come all’inizio del libro, un ἔκφρασις. In questa descrizione poetica di arte figurativa, si nota innanzitutto una triplicazione dell’aggettivo: *aureus axis erat, temo aureus, aurea summae*. Esiste, come nota Barchiesi, una tradizione «specificata di aggettivazione “aurea”», in «anafora e poliptoto», quando si tratta di descrivere «accessori e attributi divini», anche specificamente in relazione a «carri dotati di finimenti aurei»: Ἦβη, δ’ ἄμφ’ ὀχέεσσι θοῶς βάλε καμπύλα κύκλα, / χάλκεα ὀκτάκνημα, σιδηρέω ἄξονι ἄμφις. / τῶν ἦτοι χρυσέη ἴτυς ἄφθιτος, αὐτὰρ ὕπερθε / χάλκε’ ἐπίσσωτρα προσαρηρότα, θαῦμα ἰδέσθαι. / πλῆμναι δ’ ἀργύρου εἰσὶ περιδρομοὶ ἀμφοτέρωθεν. / δίφρος δὲ χρυσεῖσι καὶ ἀργυρέοισιν ἰμάσιν / ἐντέταται, δοιαὶ δὲ περιδρομοὶ ἄντυγές εἰσι. / τοῦ δ’ ἐξ ἀργύρεος ῥυμὸς πέλεν. αὐτὰρ ἐπ’ ἄκρω / δῆσε χρυσεῖον καλὸν ζυγόν, ἐν δὲ λέπαδνα/ κάλ’ ἔβαλε χρύσει’ (Il. 5, 722-731)⁵¹¹. E per il resto della descrizione, si nota l’espressione *chrysolithi positaeque ex ordine gemmae* della «pietra aurea» che potrebbe essere confrontata con *quosve dedit flavo lumine chrysolithos* (Properzio, 2, 16, 44) e *Hyacinthos Aethiopia mittit et chrysolithos aureo fulgore tralucentes. [...] optimae sunt quae in collatione aurum albicare quadam argenti facie cogunt. [...] tametsi exiere iam de gemmarum usu* (Plinio Nat. Hist. 37, 126). Lo splendore del carro è ben sottolineato dal «triplo» riflesso: i topazi (*chrysolithi*, letteralmente “pietre auree”) splendono per il Sole, abbagliando ... il Sole (*clara repercusso... lumina Phoebo*).

È interessante anche il linguaggio nel descrivere l’azione di Lucifero, il portatore di luce, e del Sole: *Titan, diffugiunt stellae, quarum agmina cogit / Lucifer et caeli*

⁵¹¹ «Ebe adattò rapida al carro, di qua e di là, le ruote rotonde, / bronzee, a otto raggi, ai due estremi dell’asse d’acciaio: / d’oro hanno esse il giro incorruttibile, e sopra / un cerchione stretto di bronzo, meraviglia a vederlo. / I mozzi sono d’argento, rotondi dalle due parti; / con tiranti d’oro e d’argento è distesa / la cassa, e corre intorno una doppia ringhiera. / Sporgeva il timone d’argento; e in cima / legò Ebe il giogo bello, d’oro, vi gettò sopra»: trad. di Calzecchi Onesti 1990.

*statione nouissimus exit. / quem petere ut terras mundumque rubescere uidit/
cornuaque extremae uelut euanescere lunae, / iungere equos Titan uelocibus imperat
Horis*, è «ricco di metafore militari»: Lucifero, come una guardia, lascia il suo posto per ultimo dopo aver chiuso «la ritirata dell’esercito delle stelle» e il Sole dà ordini alle *Horae*. Tale atmosfera militare sottolinea il dramma dell’ordine cosmico che «sta per essere sconvolto», diventando il totale caos. Per le *Horae* che in Omero sono al servizio di Era e qui invece ricevono ordini dal Sole, Barchiesi ritiene «probabile che Ovidio presupponga uno specifico modello greco».

La questione del limite tra il mortale e l’immortale è ripresa implicitamente nel descrivere il *sucum ambrosiae* dei cavalli e il *sacrum medicamen* che il *pater ora sui ...nati contigit*: la tradizione che ai cavalli degli dèi è concessa l’ambrosia, cioè lo stesso cibo degli dèi, risale a Omero (*Il.* 5, 368-369 Iris: ἔνθ’ ἵππους ἔστησε ποδῆνεμος ὠκέα Ἴρις / λύσασ’ ἐξ ὀχέων, παρὰ δ’ ἀμβρόσιον βάλεν εἶδαρ e 777 Simoenta: τοῖσιν δ’ ἀμβροσίην Σιμόεις ἀνέτειλε νέμεσθαι; 13, 34-36 Posidone: ἔνθ’ ἵππους ἔστησε Ποσειδάων ἐνοσίχθων / λύσας ἐξ ὀχέων, παρὰ δ’ ἀμβρόσιον βάλεν εἶδαρ / ἔδμεναι)⁵¹². La menzione ovidiana di questa particolarità dei cavalli qui può essere vista come una prova del loro stato di immortalità, mentre, come si vedrà, il *sacrum medicamen* non può rendere Fetonte immune dalle fiamme. Il tentativo di proteggere Fetonte da parte del padre Sole si trova già in Euripide, quando Climene, consolando Fetonte, lo rassicura sul fatto che il Sole avrebbe avuto cura di proteggerne il corpo dal suo palazzo ardente (ΦΑ. πῶς οὖν πρόσειμι δῶμα θε<ρ>μὸν Ἥλιου; / ΚΛ. κείνῳ μελήσει σῶμα μὴ βλάπτειν τὸ σόν, citato sopra).

si potes his saltem monitis parere parentis...quae tutus spectes sine me dare lumina terris: dal 126 al 149 è il lungo discorso del Sole, che può dividersi in due parti⁵¹³: la prima ospita un tentativo di persuadere il figlio a rinunciare al suo desiderio

⁵¹² «e qui i cavalli fermò Iris veloce, piede di vento, / e li sciolse dal carro e gettò loro pascolo ambrosio»; «e il Simòenta produsse per essi erba ambrosia, perché pascessero»; «qui Poseidone che scuote la terra fermò i cavalli, li sciolse dal carro, e gettò loro cibo ambrosio a mangiare»: trad. di Calzecchi Onesti 1990.

⁵¹³ «Quasi tutte le fonti pervenuteci, come Nonno e alcuni testi in prosa, suggeriscono una bipartizione del discorso»: Barchiesi 2005, p. 247.

di guidare il carro solare e la seconda è «una sintetica lezione di guida» che comprende una breve descrizione cosmica e che funziona come un'appendice alla cosmologia ovidiana del primo libro. In questa seconda parte è comunque ancora presente lo sforzo di convincere il figlio. Barchiesi, in questo discorso, nota un contrasto tra «la presenza di modelli didascalici» e la drammaticità della situazione. A differenza di Nonno di Panopoli che si concentra sulla sua dettagliata astrologia, Ovidio è «attento al rapporto tra epico e conoscenze astrali» e adegua la visione astronomica alle esigenze della vicenda, costruendo un percorso cosmico invece di «una generica visione» dell'universo. Nella versione ovidiana, il Sole segue la sua missione indipendentemente dal suo stato divino e accetta le leggi che non escludono neanche gli dèi. Tantoché, alla fine, il Sole è costretto ad affidare il buon esito della corsa del figlio alla Fortuna perché non si fida minimamente di questo auriga inesperto: *Fortunae cetera mando, / quae iuuet et melius quam tu tibi consulat opto*. Con amara ironia, invece, saranno proprio i segni zodiacali, massimi strumenti e manifestazioni della Fortuna, la causa decisiva della spaventosa caduta di Fetonte⁵¹⁴.

Fetonte sul carro e il suo percorso (2. 150-303):

*Occupat ille leuem iuuenali corpore currum
statque super manibusque datas contingere habenas
gaudet et inuito grates agit inde parenti.
interea uolucres Pyrois et Eous et Aethon,
Solis equi, quartusque Phlegon hinnitibus auras
flammiferis implent pedibusque repagula pulsant.
quae postquam Tethys fatorum ignara nepotis
reppulit et facta est immensi copia caeli,
corripuere uiam pedibusque per aera motis
obstantes scindunt nebulas pennisque leuati*

⁵¹⁴ Cfr. Barchiesi, pp. 245-249.

*praetereunt ortos isdem de partibus Euros.
sed leue pondus erat nec quod cognoscere possent
Solis equi, solitaque iugum grauitate carebat;
utque labant curuae iusto sine pondere naues
perque mare instabiles nimia leuitate feruntur;
sic onere adsueto uacuuus dat in aera saltus
succutiturque alte similisque est currus inani.
quod simul ac sensere, ruunt tritumque relinquunt
quadriugi spatium nec quo prius ordine currunt. (150-168)*

“L’altro salta sul carro che resta leggero per il corpo del giovane. Si drizza in piedi, felice di stringere nelle mani le redini concesse gli e dall’alto ringrazia il contrariato padre. Intanto i cavalli alati del Sole, Pirois, Eòo, Eton e Flegone, il quarto, riempiono l’aria di nitriti infuocati e scalpitano contro le sbarre. Non appena Teti, ignorando il destino che attendeva il nipote, toglie le sbarre e la ricchezza del cielo immenso si apre davanti a loro, i cavalli si avventano nella corsa, scalciando le zampe nell’aria, e squarciano i baluardi di nuvole e, sollevandosi sulle ali, superano gli Euri che spuntano dalle stesse contrade. Ma troppo leggero è il carro, non è quello che possono conoscere i cavalli del Sole, e al giogo manca il solito peso; come ondeggiano le concave navi senza una giusta zavorra e per eccessiva leggerezza sbandano sul mare, così il carro, privo del peso consueto, sobbalza nell’aria e sembra che non porti nessuno. Appena se ne accorgono, i quattro destrieri si scatenano e, abbandonando la rotta battuta, non corrono seguendo l’ordine di prima.”

Un importante concetto ripetuto in questi versi è il confronto tra la leggerezza di Fetonte e la pesantezza del Sole. La leggerezza del giovane è menzionata già al momento in cui egli sale sul carro: *Occupat ille leuem iuuenali corpore currum*. Il concetto di «leggero» implica, come nota Barchiesi, l’idea di «incontrollabile, pericoloso, instabile, giovanile» e invece, il concetto di «pesante» suggerisce il carattere «stabile, autorevole, sicuro». Barchiesi aggiunge che, oltre al «motivo tradizionale» per

il quale i corpi divini hanno più peso e dimensioni rispetto a quelli umani, le parole *grauitas* e *leuitas* di per sé hanno anche un senso «traslato, politico e morale» e «si pongono sull'asse della responsabilità e della serietà necessarie» all'uomo di comando. La grande differenza del «peso» tra il padre divino e il figlio mortale. Il legame fra il peso materiale e quello metaforico è piuttosto stretto e il confine tra i due è di conseguenza ambiguo: il riferimento alle navi leggere *iusto sine pondere* che *perque mare instabiles nimia leuitate feruntur* corrisponde perfettamente alla vicenda di Fetonte, innanzitutto per l'immagine comune di un viaggio sventurato (sul mare / nel cielo), e poi perché anticipa che proprio in acqua (324: nel fiume Eridano) verrà sbalzato Fetonte per la mancanza del giusto peso.

Oltre al confronto tra *grauitas* e *leuitas*, tra il divino e il mortale e tra il sicuro e l'incontrollabile, la questione della leggerezza dell'auriga incapace suggerisce, attraverso gli ultimi due versi del brano (*quod simul ac sensere, ruunt tritumque relinquunt / quadriugi spatium nec quo prius ordine currunt*), un altro tema fondamentale. Dato che la «leggerezza» ha causato lo sviare iniziale dei cavalli, e successivamente questa folle corsa porta tutto l'universo alla rovina, si potrebbe pensare a una premessa sottintesa dal poeta: l'ordine cosmico è basato sul «peso» divino del Sole. Questa premessa, a sua volta, sottolinea di nuovo il senso traslato del concetto di «peso».

*ipse pauet nec qua commissas flectat habenas
nec scit qua sit iter nec, si sciat, imperet illis.
Tum primum radiis gelidi caluere Triones
et uetito frustra temptarunt aequore tingi,
quaeque polo posita est glaciale proxima Serpens,
frigore pigra prius nec formidabilis ulli,
incaluit sumpsitque nouas feruoribus iras.
te quoque turbatum memorant fugisse, Boote,
quamuis tardus eras et te tua plaustra tenebant.
ut uero summo despexit ab aethere terras*

*infelix Phaethon penitus penitusque patentes,
palluit et subito genua intremuere timore
suntque oculis tenebrae per tantum lumen abortae.
et iam mallet equos numquam tetigisse paternos,
iam cognosse genus piget et ualuisse rogando,
iam Meropis dici cupiens ita fertur ut acta
praecipiti pinus Borea, cui uicta remisit
frena suus rector, quam dis uotisque reliquit.
quid faciat? multum caeli post terga relictum,
ante oculos plus est. animo metitur utrumque
et modo quos illi fatum contingere non est
prospicit occasus, interdum respicit ortus,
quidque agat ignarus stupet et nec frena remittit
nec retinere ualet nec nomina nouit equorum.
sparsa quoque in uario passim miracula caelo
uastarumque uidet trepidus simulacra ferarum.
est locus, in geminos ubi bracchia concauat arcus
Scorpios et cauda flexisque utrimque lacertis
porrigit in spatium signorum membra duorum;
hunc puer ut nigri madidum sudore ueneni
uulnera curuata minitantem cuspide uidit,
mentis inops gelida formidine lora remisit. (169-200)*

“Lui si spaventa e non sa da quale parte tirare le briglie concessegli, né da quale parte dirigersi e, anche se lo sapesse, non saprebbe come imporsi a loro. Allora, per la prima volta la gelida Orsa si accese ai raggi e vanamente tentò di immergersi nel mare proibito, il Serpente, situato in prossimità dei ghiacci polari, che prima intorpidito dal freddo non impauriva nessuno, si scaldò e attinse dalle fiamme una furia a lui ignota. Anche tu, Boote, raccontano che tu fuggisti sconvolto, per quanto fossi lento e impacciato dal tuo carro. Quando dal sommo del cielo l’infelice Fetonte guardò giù la

terra a lui lontanissima, impallidi, le ginocchia gli tremarono d'improvviso terrore e gli cadde sugli occhi un velo di tenebra in mezzo a tanta luce. Ora vorrebbe che non avesse mai toccato i cavalli del padre, ora il figlio si pente di aver saputo i natali e vinto a forza di suppliche, ora vorrebbe essere chiamato il figlio di Merope; intanto, è trascinato via da Borea come una nave in rotta a capofitto il cui comandante lasci vincere il timone, affidandosi agli dèi e alle preghiere. Che fare? Alle spalle ha già dietro molto cielo ma di più è davanti ai suoi occhi. Nella mente misura i due tratti e ora guarda avanti l'occidente che il destino non gli concede, ora guarda indietro all'oriente. Non sapendo che fare, resta smarrito e non allenta le redini né riesce a tirarle, senza neanche sapere i nomi dei cavalli. In più, vede prodigi dovunque nel cielo cangiante e, inorridito, fantasmi di belve mostruosi. Vi è un punto dove lo Scorpione incurva in doppio arco le sue chele, flette ai due lati la coda e le braccia e stende le sue membra nello spazio di due costellazioni; appena il fanciullo lo vede sudare il nero veleno e minacciare di colpirlo con l'aculeo tremendo, sconvolto dal gelo del terrore, perde la testa e lascia andare le redini.”

Il verbo *pauet* dà inizio al momento cruciale della vicenda. Ovidio, a differenza delle tradizioni anteriori che probabilmente offrivano resoconti più eroici della tentata impresa, «in cui Fetonte era temerario e quasi capace di portarla a termine», costruisce una figura «in completa balia del suo terrore»⁵¹⁵. L'*infelix* auriga *palluit* e gli *genua intremuere timore* quando *despexit ab aethere terras*. Ovidio non si accontenta di una semplice definizione, aggiunge i dettagli della sua reazione fisica; inoltre, con l'«audace combinazione» *penitus penitusque patentis* descrive una lontananza assoluta che rende più vivido il panico di Fetonte. L'errore raggiunge un livello tale che Fetonte, il quale prima *emicat extemplo laetus* (1, 776), ora addirittura non solo *mallet equos numquam tetigisse paternos e cognosse genus piget*, ma persino vorrebbe *Meropis dici*. Tale pentimento rompe la base e il nucleo di tutto il viaggio: trasforma veramente, come aveva già anticipato il Sole, il *munum* in una *poena* (99).

⁵¹⁵ Barchiesi 2005, p. 251.

Qui la metafora della nave fuori controllo è ripresa, ma con aggiunto il riferimento ancora più esplicito a Fetonte: non solo *iusto sine pondere* (163), ma *uicta remisit / frena suus rector, quam dis uotisque reliquit*, che anticipa il momento del sommo sgomento, quando Fetonte abbandona i *frena (remisit lora)*. L'uso del termine *rector*, che disegna generalmente «una responsabilità politica e morale», riportando alla «comune analogia tra pilota di nave, guidatore di carri, e uomo di governo», sottolinea il ruolo speciale del Sole e l'inadeguatezza del figlio quanto a responsabilità politica e morale. L'allusione a tale inadeguatezza politica si nota anche nella scelta ovidiana del *locus* in cui mettere in scena la «definitiva crisi» della guida di Fetonte: la caduta dell'ambizioso Fetonte ovidiano, infatti, avviene nel punto del cielo che nelle *Georgiche* Virgilio aveva prefigurato come sede del catasterismo di Ottaviano, ossia tra le chele dello Scorpione (*Geor.* 1, 32-35: *anne novum tardis sidus te mensibus addas, / qua locus Erigonen inter Chelasque sequentis / panditur — ipse tibi iam bracchia contrahit ardens / Scorpius et caeli iusta plus parte reliquit*)⁵¹⁶.

La descrizione all'angoscia dell'auriga davanti al pericolo dello Scorpione che orribilmente *nigri madidum sudore ueneni / uulnera curuata minitantem cuspide*, è vivace e realistica: *mentis inops gelida formidine*. Nonostante la vicinanza al fuoco del sole, la somma paura comunque gela la testa di Fetonte e lo rende totalmente incapace, sicché *lora remisit*.

*Quae postquam summum tetigere iacentia tergum,
exspatiantur equi, nulloque inhibente per auras
ignotae regionis eunt, quaque impetus egit,
hac sine lege ruunt altoque sub aethere fixis
incursant stellis rapiuntque per auia currum.
et modo summa petunt, modo per decliue uiasque
praecipites spatio terrae propiore feruntur,
inferiusque suis fraternos currere Luna*

⁵¹⁶ Cfr. Barchiesi 2005, p. 252.

*admiratur equos ambustaque nubila fumant.
corripitur flammis ut quaeque altissima tellus
fissaque agit rimas et sucis aret ademptis;
pabula canescunt, cum frondibus uritur arbor,
materiamque suo praebet seges arida damno.
parua queror: magnae pereunt cum moenibus urbes,
cumque suis totas populis incendia gentes
in cinerem uertunt. siluae cum montibus ardent,
ardet Athos Taurusque Cilix et Tmolus et Oete
et tum sicca, prius creberrima fontibus, Ide
uirgineusque Helicon et nondum Oeagrius Haemus;
ardet in immensum geminatis ignibus Aetne
Parnasosque biceps et Eryx et Cynthus et Othrys
et tandem niuibus Rhodope caritura Mimasque
Dindymaque et Mycale natusque ad sacra Cithaeron.
nec prosunt Scythiae sua frigora; Caucasos ardet
Ossaque cum Pindo maiorque ambobus Olympus.
aeriaeque Alpes et nubifer Appenninus. (201-226)*

“Appena queste sono lasciate cadere sopra la loro schiena, i cavalli escono di rotta e senza controllo vagano per l’aria di regioni ignote e, rovinando in disordine dovunque li spinge lo slancio, sbattono alle stelle fisse nel sommo dell’etere e trascinano il carro attraverso zone inesplorate. Ora si lanciano in alto, ora per chine e strapiombi si gettano a capofitto più vicino alla terra. La Luna guarda con stupore i cavalli di suo fratello correre più in basso e le nuvole fumano scottate. La parte più alta della terra è ghermita dal fuoco, si screpola in fenditure e, seccandosi ogni umore, inaridisce; i pascoli si imbiancano, con tutte le fronde bruciano le piante e le messi già secche alimentano la propria rovina. Ma piango di inezie: grandi città crollano con le mura e gli incendi riducono in cenere intere stirpi e nazioni. Bruciano i boschi con i monti, bruciano l’Ato, il Tauro di Cilicia, lo Tmolo, l’Eta e l’Ida inaridito, che prima era zampillante di fonti,

l'Elicona delle vergini e l'Emo, non ancora Eagro; bruciano l'Etna, fuoco su fuoco senza confini, e il Parnaso a due vette, l'Erice, il Cinto, l'Otri e il Rodope, finalmente sgombro di neve, il Mimante, il Dindimo, il Micale e il monte dei riti, il Citerone. Neanche i suoi ghiacci possono salvare la Scizia; il Caucaso brucia insieme all'Ossa e il Pindo, e l'Olimpo, più elevato di entrambi. (Bruciano anche) le Alpi aeree e il nuvoloso Appennino.”

Athos Taurusque Cilix et Tmolus et Oete... Helicon ... Oeagrius Haemus... Aetne... Parnasos... Eryx et Cynthus et Othrys... Rhodope... Mimas... Dindyma et Mycale ... Cithaeron...Scythia ... Caucasos ... Ossa... Pindo... Olympus... Alpes ... Appenninus: la «nuova catastrofe cosmica» comincia dalle montagne, la parte più in alto e più fresca. Ovidio, nell'elencare i monti bruciati, porta all'estremo l'effetto del voluto disordine del catalogo: non soltanto, come i cataloghi poetici antichi, per evitare di «essere liste prosaiche», ma soprattutto perché il poeta tenta di creare un'atmosfera di una «cosmica vertigine» e di uno «sbandamento in velocità del carro solare». In questo catalogo volutamente caotico, però, gli ultimi monti menzionati rientrano in «una scelta logica e precisa»: i luoghi dell'estremo occidente sono nominati alla fine del percorso di Fetonte, così come all'inizio sono citati quelli dell'estremo oriente. A un analogo principio “ordinatore” risponde anche il catalogo dei fiumi: si inizia con il Tanai e si conclude con il Po e con il Tevere (238-259)⁵¹⁷.

*Tum uero Phaethon cunctis e partibus orbem
aspicit accensum nec tantos sustinet aestus
feruentesque auras uelut e fornace profunda
ore trahit currusque suos candescere sentit;
et neque iam cineres eiectatamque fauillam
ferre potest calidoque inuoluitur undique fumo,
quoque eat aut ubi sit picea caligine tectus*

⁵¹⁷ Barchiesi 2005, pp. 253-254.

nescit et arbitrio uolucrum raptatur equorum.
sanguine tum credunt in corpora summa uocato
Aethiopum populos nigrum traxisse colorem;
tum facta est Libye raptis umoribus aestu
arida, tum nymphae passis fontesque lacusque
defleuere comis: quaerit Boeotia Dircen,
Argos Amymonen, Ephyre Pirenidas undas.
nec sortita loco distantes flumina ripas
tuta manent: mediis Tanais fumauit in undis,
Peneusque senex Teuthranteusque Caicus
et celer Ismenos cum Phegiaco Erymantho
arsurusque iterum Xanthos flauusque Lycormas
quique recuruatis ludit Maeandros in undis
Mygdoniusque Melas et Taenarius Eurotas.
arsit et Euphrates Babylonius, arsit Orontes
Thermodonque citus Gangesque et Phasis et Hister.
aestuat Alpheos, ripae Spercheides ardent,
quodque suo Tagus amne uehit, fluit ignibus aurum,
et quae Maeonias celebrabant carmine ripas
flumineae uolucres medio caluere Caystro.
Nilus in extremum fugit perterritus orbem
occuluitque caput, quod adhuc latet; ostia septem
pulerulenta uacant, septem sine flumine ualles.
fors eadem Ismarios Hebrum cum Strymone siccat
Hesperiosque amnes Rhenum Rhodanumque Padumque
cuique fuit rerum promissa potentia, Thybrin.
dissilit omne solum, penetratque in Tartara rimis
lumen et infernum terret cum coniuge regem.
et mare contrahitur siccaeque est campus harenae,
quod modo pontus erat; quosque altum texerat aequor

*existunt montes et sparsas Cycladas augent.
ima petunt pisces nec se super aequora curui
tollere consuetas audent delphines in auras;
corpora phocarum summo resupina profundo
exanimata natant; ipsum quoque Nerea fama est
Doridaque et natas tepidis latuisse sub antris;
ter Neptunus aquis cum toruo bracchia uultu
exserere ausus erat, ter non tulit aeris ignes. (227-271)*

“E così, Fetonte non vede altro che il rogo dell’universo e non resiste a quell’immenso bruciore, e respira un’aria infocata che sembra salire in bocca da una fornace profonda, e avverte che il suo carro è incandescente; e non può più sopportare le ceneri e le faville che si sprigionano. Un fumo bollente tutto l’avvolge e, ricoperto da quella nebbia di pece, non sa più dove vada né dove si trovi, trascinato in balia dei cavalli alati. Dicono che così il popolo degli Etiopi divenne nero di colore per il sangue attratto a fior di pelle, così la Libia si è fatta secca, perdendo gli umori nel fuoco, così le ninfe, con i capelli sciolti, hanno pianto fonti e laghi: la Boezia non trova più Dirce, né Argo Amímone, né Efira né i flutti di Pirene. Neanche si salvano i fiumi che in sorte hanno avuto sponde distanti fra loro: il Tanai fuma persino in mezzo al suo flusso, e così il vecchio Peneo, il Caico di Teutrante, il rapido Ismeno, l’Erimanto a Fegia, lo Xanto, destinato a bruciare di nuovo, il biondo Licorma, il Meandro che gioca nelle acque tortuose, il Mela di Migdonia e l’Eurota di Tenaro. Arde anche l’Eufrate di Babilonia, ardono l’Oronte, il vorticoso Termodonte, il Gange, il Fasi e l’Istro. Bolle l’Alfeo e bruciano le rive dello Spercheo, l’oro che il Tago porta con il suo flusso si fonda nel fuoco, e gli uccelli acquatici, che un tempo riempivano di canti le sponde di Meonia, bruciarono in mezzo al Caistro. Fugge il Nilo atterrito ai margini del mondo e nasconde il capo, che ancora si cela; le sue sette foci in polvere si spengono, sette valli senza acqua. La stessa sorte, in Ismaria, prosciuga l’Ebro e lo Strímone e i fiumi d’Esperia, il Reno, il Rodano, il Po e il Tevere a cui fu promesso il potere di dominare il mondo. Dovunque il suolo si spacca e attraverso gli squarci la luce penetra nel Tartaro,

facendo tremare il re e la regina degli Inferi. Il mare si contrae ed è un campo d'arida sabbia quello che prima era oceano; i monti, una volta coperti dai fondali, ora si levano, arricchendo le Cicladi sparse. Nel fondo fuggono i pesci, e i delfini, che si arcuano nell'aria per natura, non hanno più coraggio di alzarsi sopra l'acqua; i corpi esanimi di foche galleggiano riversi a fior del mare; dicono che lo stesso Nereo andasse a nascondersi nelle grotte (divenute) tiepide, e anche Doride e le figlie. Tre volte Nettuno con il volto bruciato cercò di sollevare dall'acqua le braccia, tre volte non resse all'aria di fuoco.”

Dircen, Amynone, Ephyre, Pirenidias, Tanais, Peneus, Caicus, Ismenus, Erymanthus, Xanthos, Lycormas, Maeandros, Melas, Eurotas, Euphrates, Orontes, Thermodon, Ganges, Phasis, Hister, Alpheus, Spercheus, Tagus, Caystrus, Nilus, Hebrus, Strymon, Hesperius, Rhenus, Rhodanus Padus e Thybris: l'elenco dei fiumi riprende la struttura «caotica» voluta da parte dal poeta già per i monti, così da continuare la «versione panoramica del mondo conosciuto» dalla «prospettiva di una folle corsa»; sempre seguendo l'andamento utilizzato nel catalogo dei monti, solo gli ultimi due fiumi citati sono «accostabili sul piano geografico». In più, il fatto che alcuni dei fiumi «citati alla rinfusa sono anche noti come limiti del mondo conosciuto» richiama una tradizione che risale ai comici greci del V secolo: la voluta esagerazione di un itinerario geograficamente poco probabile ha la funzione di sottolineare la grandiosità del viaggio già in Cratino (fr. 223 K.-A.) e in Ermipo (fr. 63 K.-A.). Tale utilizzo iperbolico della geografia è noto anche nelle epoche successive e può avere finalità serie: ad esempio, nella famosa ode manzoniana scritta in occasione della morte di Napoleone, la grandezza dell'ex imperatore di Francia si rispecchia nella enorme distanza tra le località geografiche evocate in quanto sedi delle sue imprese militari (25-30: *Il cinque maggio*).

Per quanto riguarda la “grecità” tipica di questo elenco, essa riguarda non solo a livello tematico l'importante ruolo dei cataloghi di fiumi nella «tradizione poetica ed erudita dell'ellenismo», ma opera anche a livello metrico e linguistico, come mostra, ad esempio, l'uso di *Thybrin* al 259 invece del normale latino *Tiberis*. Ma il grecismo

nulla toglie al valore ideologico di individuare Roma e il suo fiume come fine della corsa di Fetonte e dunque come termine del caos e nuovo inizio dell'ordine: a questa funzione civilizzatrice cui Roma è predestinata allude, del resto, esplicitamente la pericope *rerum promissa potentia*.

Il *lumen* che filtra in *Tartara* porta all'estremo il disordine "geografico": il confine più stabile tra mondo infero e quello terreno è superato. Lo stesso *Neptunus*, dal quale ci si aspetterebbe in una condizione del genere, un intervento divino, invece è sottoposto al disordine e si mostra impotente nei confronti della follia⁵¹⁸.

*Alma tamen Tellus, ut erat circumdata ponto,
inter aquas pelagi contractosque undique fontes
qui se condiderant in opacae uiscera matris,
sustulit oppressos collo tenus arida uultus
opposuitque manum fronti magnoque tremore
omnia concutiens paulum subsedit et infra
quam solet esse fuit, siccaque ita uoce locuta est:
«si placet hoc meruique, quid o tua fulmina cessant,
summe deum? liceat periturae uiribus ignis
igne perire tuo clademque auctore leuare.
uix equidem fauces haec ipsa in uerba resoluo»
(presserat ora uapor); «tostos en aspice crines
inque oculis tantum, tantum super ora fauillae.
hosne mihi fructus, hunc fertilitatis honorem
officique refers, quod adunci uulnera aratri
rastrorumque fero totoque exerceor anno,
quod pecori frondes alimentaue mitia fruges
humano generi, uobis quoque tura ministro?
sed tamen exitium fac me meruisse: quid undae,*

⁵¹⁸ Barchiesi 2005, pp. 257-258.

*quid meruit frater? cur illi tradita sorte
 aequora decrescunt et ab aethere longius absunt?
 quod si nec fratris nec te mea gratia tangit,
 at caeli miserere tui. circumspice utrumque:
 fumat uterque polus. quos si uitiauerit ignis,
 atria uestra ruent. Atlas en ipse laborat
 uixque suis umeris candentem sustinet axem.
 si freta, si terrae pereunt, si regia caeli,
 in Chaos antiquum confundimur. eripe flammis
 si quid adhuc superest et rerum consule summae».
 dixerat haec Tellus (neque enim tolerare uaporem
 ulterius potuit nec dicere plura) suumque
 rettulit os in se propioraque manibus antra. (272-303)*

“La madre Terra, circondata dal mare come una volta, fra quelle acque oceaniche e le fonti dovunque consunte che scappavano a nascondersi nelle oscure viscere materne, riarsa, levò a fatica il volto angosciato sino al collo, si portò la mano alla fronte e, con un sussulto immane che fece tremare tutte le cose, spostò un poco più in basso la sua solita sede e la sua secca voce parlò così: «se è questo che vuoi ed è questo che ho meritato, o, sommo dio, perché trattieni i tuoi fulmini? Se devo perire per violenza di fuoco, è giusto che io muoia nel fuoco tuo e così sarà più leggera la mia sventura. È difficile persino aprire la bocca per articolare queste parole» (la soffocava il fumo); «ecco guarda i miei capelli bruciati e quanta cenere negli occhi e quanta sul viso! Questo è il ricavo? È questo il premio che mi paghi per essere fertile e fedele? A me che sopporto le ferite del vomere aguzzo e dei rastrelli? A me che mi affatico tutto l’anno? A me che procuro fronde alle bestie, al genere umano alimenti e i dolci frutti e a voi persino l’incenso? Ma ammettiamo che io meriti questa fine, la merita il mare? Tuo fratello? Perché sparisce l’oceano affidato a lui in sorte e si discosta sempre più dal cielo? Poi se non ti commuovi per tuo fratello o per me, abbi pietà del tuo cielo. Guarda entrambi: fumano tutti e due i poli. E se il fuoco li intacchi, le vostre regge crolleranno.

Persino Atlante stesso sostiene a stento l'asse incandescente sulle sue spalle. Se vanno in rovina il mare, la terra e la reggia del cielo, torna a confonderci il Caos antico. Salva alle fiamme quel poco che ancora resta, abbi a cuore l'universo!». La terra disse questo (non avrebbe potuto resistere più al calore né dire altro). Piegò la faccia su sé stessa e la volse negli antri più vicini alle mani”.

Entra in scena la venerabile antichissima dea *Alma Tellus*, subentrando al Nettuno nel tentare di *sustulit* dalla terra. Tale denominazione ricorda il modello lucreziano (1,2 *alma Venus* e 2, 992-993 *omnibus ille idem pater est, unde alma liquentis / umoris guttas mater cum terra recepit*) e quello di Virgilio (*A.* 7, 644: *terra alma*). L'effetto drammatico è sottolineato anche dal fatto che, rispetto al rapporto tra Nettuno e il mare, *Tellus* è più legata alla terra: il suo sorgere da «sé stessa» mostra non soltanto una «rottura dell'iconografia tradizionale degli dèi», ma anche un aumento della gravità del disordine causato da Fetonte.

Il legame tra l'ordine cosmico universale e quello politico romano è notato innanzitutto dall'azione delle acque che *se condiderant in uiscera matris* che, oltre il linguaggio «perturbante» con cui viene descritta, allude anche a «un incesto»: in tale disordine, la Terra, al posto del mare, diventa la madre e il rifugio delle acque. Attraverso la personificazione della madre *Tellus*, Ovidio realizza tale fusione tra la catastrofe naturale e quella morale-politica. In più, da una dea anteriore a Giove e madre dei Giganti che avevano messo in pericolo l'ordine dell'Olimpo, il peso della Terra nel parlare di “disordine” è considerevole. Infatti, la dea tira fuori la vicenda del Caos primigenio con i «termini tipici della politica imperiale romana» *rerum consule summae*.

In questo passo, Barchiesi nota anche un'interessante questione filologica. La tradizione manoscritta al verso 278, oltre che ha *siccaque* come scelto nel testo, ha la lezione *sacraque*. Ovidio, come nota Barchiesi, «elabora in tutto il contesto una serie di ambiguità legate alla terra come materia e come personaggio: dicendo che la voce è “secca” per il calore, vuole anche implicare un'ambiguità di tipo retorico-stilistico», dato che un difetto dello stile «sottile» è proprio «l'essere *siccus*», al contrario di «una

generosa *ubertas*», la quale è la qualità naturale e importante della Terra, ma persa a causa della vampa solare. Tale connotazione di *sicca* potrebbe anche trovare un eco nella posizione *infra quam solet esse fuit* che la Terra volutamente *subsedii*⁵¹⁹.

Tragica fine di Fetonte (2. 304-400):

*At pater omnipotens superos testatus et ipsum
qui dederat currus, nisi opem ferat, omnia fato
interitura graui, summam petit arduus arcem,
unde solet nubes latis inducere terris,
unde mouet tonitrus uibrataque fulmina iactat.
sed neque quas posset terris inducere nubes
tunc habuit, nec quos caelo demitteret imbres;
intonat et dextra libratum fulmen ab aure
misit in aurigam pariterque animaque rotisque
expulit et saeuis compescuit ignibus ignes.
consternantur equi et saltu in contraria facto
colla iugo eripiunt abruptaque lora relinquunt;
illic frena iacent, illic temone reuulsus
axis, in hac radii fractarum parte rotarum,
sparsaque sunt late laceri uestigia currus.*

*At Phaethon rutilos flamma populante capillos
uoluitur in praeceps longoque per aera tractu
fertur, ut interdum de caelo stella sereno,
etsi non cecidit, potuit cecidisse uideri.
quem procul a patria diuerso maximus orbe
excipit Eridanus fumantiaque abluit ora.
Naides Hesperiae trifida fumantia flamma*

⁵¹⁹ Si veda Barchiesi 2005, pp. 249-261.

corpora dant tumulo signant quoque carmine saxum:

HIC·SITVS·EST·PHAETHON·CVRRVS·AVRIGA·PATERNI
QVEM·SI·NON·TENVIT·MAGNIS·TAMEN·EXCIDIT·AVSIS

*Nam pater obductos luctu miserabilis aegro
condiderat uultus et, si modo credimus, unum
isse diem sine sole ferunt; incendia lumen
praebebant aliquisque malo fuit usus in illo.
at Clymene, postquam dixit quaecumque fuerunt
in tantis dicenda malis, lugubris et amens
et laniata sinus totum percensuit orbem
exanimesque artus primo, mox ossa requirens
repperit ossa tamen peregrina condita ripa,
incubuitque loco nomenque in marmore lectum
perfudit lacrimis et aperto pectore fouit.
nec minus Heliades lugent et inania morti
munera dant lacrimas et caesae pectora palmis
non auditurum miseras Phaethonta querelas
nocte dieque uocant adsternunturque sepulcro.
luna quater iunctis implerat cornibus orbem;
illae more suo (nam morem fecerat usus)
plangorem dederant. e quis Phaethusa, sororum
maxima, cum uellet terra procumbere, questa est
deriguisse pedes; ad quam conata uenire
candida Lampetie subita radice retenta est;
tertia, cum crinem manibus laniare pararet,
auellit frondes; haec stipite crura teneri,
illa dolet fieri longos sua bracchia ramos.
dumque ea mirantur, complectitur inguina cortex
perque gradus uterum pectusque umerosque manusque
ambit et exstabant tantum ora uocantia matrem.*

*quid faciat mater, nisi quo trahit impetus illam
huc eat atque illuc et, dum licet, oscula iungat?
non satis est: truncis auellere corpora temptat
et teneros manibus ramos abrumpit; at inde
sanguineae manant tamquam de uulnere, guttae.
«parce, precor, mater» quaecumque est saucia clamat,
«parce, precor; nostrum laceratur in arbore corpus.
iamque uale» cortex in uerba nouissima uenit.
inde fluunt lacrimae stillataque sole rigescunt
de ramis electra nouis, quae lucidus amnis
excipit et nuribus mittit gestanda Latinis. (304-366)*

“Ma il padre onnipotente, chiamando a testimoni gli dèi, fra cui anche quello che aveva concesso il carro, dichiara che senza un suo intervento, tutto il mondo si sarebbe estinto fatalmente: sale in cima alla rocca da dove suole ricoprire la crosta terrestre con le nubi, da dove squassa i tuoni e scaglia le folgori in un guizzo. Ma in quel momento, non c'erano nuvole per coprire la terra né piogge da lasciare cadere dal cielo; tuona e, lanciando un fulmine dall'orecchio di destra, mira all'auriga e lo sbalza dal cocchio e nello stesso momento dalla vita, frenando fuoco con fuochi feroci. Dopo un salto in senso contrario, i cavalli impazziti si strappano il giogo dal collo, liberandosi dalle redini rotte; qui stanno buttate le briglie, lì l'asse divelto del timone, da questa parte i raggi delle ruote spezzate e in giro ciò che resta del carro in frantumi.

Ma Fetonte, con le fiamme che gli bruciano i capelli di fuoco, precipita giù a testa bassa e lascia in aria una lunga scia, come a volte una stella nel cielo sereno che anche se non cade, sembra stare cadendo. Lontano dalla sua patria, in un altro mondo, l'accoglie l'immenso Eridano e gli deterge il viso ardente. Le Naiadi dell'Esperia consegnano a un tumulo il corpo incenerito dal fulmine a tre punte e, su un sasso, incidono questi versi: «Qui giace Fetonte, auriga del carro di suo padre, anche se non è riuscito a guidarlo, comunque è caduto in una grande impresa».

Il triste padre nascondeva il viso contratto dal lutto straziante e, se crediamo a

quello che si racconta, un giorno passò senza sole; l'incendio offriva la luce e così fu utile in quel disastro. Climene, invece, dopo aver maledetto tutto ciò che è possibile in una così immensa sciagura, a lutto e impazzita, straziandosi il petto, si mise a percorrere tutto il mondo e, cercando prima quel corpo senza vita e poi le ossa, solo queste trovò, sepolte in un lido straniero. Si accasciò sul tumulo e, bagnando il nome letto sul marmo con lacrime, cercò di scaldarlo con il seno scoperto. Non è minore il lutto delle Eliadi, alla morte offrono le lacrime, inutile offerta, battendosi il petto con le palme. Fetonte non può sentire quei tristi lamenti, nonostante ciò, lo chiamano notte e giorno, prosternate sul sepolcro. Quattro volte la luna, giungendo le corna, era tornata piena; ma quelle, per la consuetudine ormai sancita dal tempo, si abbandonavano al pianto, quando la sorella maggiore Fetusa provò a prostrarsi a terra, si lamentò per i piedi fattisi rigidi; tentò di raggiungerla la candida Lampezia, ma una radice imprevista la fermò; la terza, strappandosi i capelli con le mani, spiccò delle figlie; questa a vedere le gambe chiuse in un tronco e quella alle braccia protese in rami si duole. Mentre si stupiscono, una corteccia stringe gli inguini e poi a poco a poco sale a fasciare il ventre, il petto, le spalle e le mani e solo la bocca che invoca la madre resta fuori. Che cosa può fare la madre, se non correre qua e là, trascinata dall'istinto, e finché può unirsi (a loro) con i baci? Non si accontenta: tenta di svellere quei corpi dai tronchi e con le mani spezza i teneri rami; ma da questi stillano gocce di sangue, come da una ferita. «Fermati, madre, ti prego», grida una figlia ferita, «fermati, ti prego; il nostro corpo è straziato nell'albero. Addio per sempre!». La corteccia si chiude sulle ultime parole. Dai nuovi rami colano lacrime e al sole si rapprendono in goccioline d'ambra, cadendo nel fiume limpido che le porta alle spose del Lazio come dono adorabile.”

L'intervento di Giove sembra del tutto ironico⁵²⁰: sia per l'incapacità del dio «adunatore di nuvole» di procurarsi non *nubes* e *imbres*; sia per l'uso di *testatus*, generalmente indicativo dell'azione di uomini che chiedono di essere garantiti da un'autorità superiore; invece qui, Giove, essendo lui stesso il dio supremo, si “abbassa”

⁵²⁰ Barchiesi 2005, p. 261.

a chiedere agli altri dèi di essere testimoni per lui. L'effetto di tale ironia è anche sottolineato dalla solennissima forma introduttiva *pater omnipotens*. Questa divinità ironicamente abbassata potrebbe essere vista come un fatto voluto per contrastare la grandezza di Fetonte, esplicitamente esaltata dalla epigrafe funeraria (HIC·SITVS·EST·PHAETHON·CVRRVS·AVRIGA·PATERNI/QVEM·SI·NON·TENVIT·MAGNIS·TAMEN·EXCIDIT·AVSIS), ma evidente anche per la grandiosa corposità dell'episodio a lui dedicato: esso è il più lungo (più di 400 versi), «il più elaborato e ambizioso del poema». Si ha l'impressione che la grande impresa e il rischio cui alludono l'epigrafe di Fetonte siano simbolici del «rischio estetico» corso dallo stesso Ovidio per l'eccezionale grandiosità del racconto⁵²¹. L'identificazione tra il poeta e il suo personaggio che resta implicita nelle *Metamorfosi*, del resto, diventerà invece esplicita nelle opere dell'esilio (*Vitaret caelum Phaethon, si viveret, et quos / optarat stulte, tangere nollet equos. / Me quoque, quae sensi, fateor Iovis arma timere: / me reor infesto, cum tonat, igne peti. Trist. 1, 1, 79-82, Fetonte in Ovidio si veda anche Trist. 3, 4, 29-30; 4, 3, 65-66; Ibis, 470*), nel momento in cui, cioè, Ovidio e Fetonte si troveranno a condividere un ulteriore elemento: la morte *procul a patria diuerso ... orbe* che, rispetto al modello di Euripide, è proprio un elemento di originalità. In Ovidio, la scena tragica è spostata in un luogo remoto: Climene piange sulla *peregrina ripa* le ossa del figlio, laddove nella tragedia euripidea il lutto si svolgeva nella reggia dove i resti di Fetonte erano stati ricomposti.

*Adfuit huic monstro proles Stheneleia Cycnus,
qui tibi materno quamuis a sanguine iunctus,
mente tamen, Phaethon, propior fuit. ille relicto
(nam Ligurum populos et magnas rexerat urbes)
imperio ripas uirides amnemque querelis
Eridanum implerat siluamque sororibus auctam,
cum uox est tenuata uiro canaeque capillos*

⁵²¹ Si veda Barchiesi 2005, p. 263.

*dissimulant plumae collumque a pectore longe
porrigitur digitosque ligat iunctura rubentes,
penna latus uelat, tenet os sine acumine rostrum.
fit noua Cycnus auis nec se caeloque Iouique
credit, ut iniuste missi memor ignis ab illo;
stagna petit patulosque lacus ignemque perosus
quae colat elegit contraria flumina flammis.*

*Squalidus interea genitor Phaethontis et expers
ipse sui decoris, qualis cum deficit orbem
esse solet, lucemque odit seque ipse diemque
[datque animum in luctus et luctibus adicit iram]
officiumque negat mundo. «satis» inquit «ab aevi
sors mea principiis fuit inrequieta, pigetque
actorum sine fine mihi, sine honore laborum.
quilibet alter agat portantes lumina currus;
si nemo est omnesque dei non posse fatentur,
ipse agat, ut saltem, dum nostras temptat habenas,
orbatura patres aliquando fulmina ponat.
tum sciet, ignipedum uires expertus equorum,
non meruisse necem qui non bene rexerit illos.»
talia dicentem circumstant omnia Solem
numina, neue uelit tenebras inducere rebus
supplice uoce rogant; missos quoque Iuppiter ignes
excusat precibusque minas regaliter addit.
colligit amentes et adhuc terrore pauentes
Phoebus equos stimuloque dolens et uerbere saeuit.
(saeuit enim natumque obiectat et imputat illis.) (367-400)*

“A questo prodigio assistette il figlio di Stenelo, che è legato a te per il sangue di tua madre, Fetonte, ma lo era ancora di più per l’affetto. Abbandonato il suo regno

(governava i popoli liguri e le grandi città), aveva riempito di lamenti il fiume Eridano, le sue verdi sponde e le sue selve infittite da quelle sorelle, quando la voce si fece sottile, le candide piume nascosero i capelli, il collo si scostò dal petto, una membrana impastoiò le dita rossicce, le ali coprirono i fianchi e un becco smussato sostituì la bocca. Cigno diventa un uccello nuovo e non si affida al cielo e a Giove, ricordandosi del fuoco che questi ha scagliato con crudeltà; cerca gli stagni, i laghi aperti e, in orrore del fuoco, si sceglie come dimora i fiumi, nemici al fuoco.

Il padre di Fetonte, desolato e privo del suo stesso splendore, come fa nelle eclissi, ha in odio la luce, sé stesso e il giorno [e si abbandona al dolore e a questo aggiunge l'ira] e rifiuta il suo obbligo verso il mondo. «Basta», dichiara, «la mia sorte è stata senza requie dai tempi. Sono stanco di affannarmi senza fine, senza nessuna ricompensa. Chi vuole si prenda la guida del carro che porta la luce. Se non vi è nessuno e tutti gli dèi si dichiarano incapaci, lo guidi lui, così almeno, mentre combatte con le mie redini, dovrà lasciare ogni tanto le folgori che mutilano i padri. Si accorgerà, quando prova la furia dei cavalli dai piedi di fuoco, che non meritava la morte chi non seppe guidarli». Così dice il Sole, al quale tutti gli dèi si stringono intorno, pregandolo con tono supplichevole di non immergere il mondo nel buio; anche Giove si scusa per aver scagliato i suoi fuochi e, in modo degno di un re, alle preghiere aggiunge minacce. Febo riunisce i cavalli infuriati, ancora folli di terrore, e, pieno di dolore, li colpisce di frusta e di pungolo (inferocito, accusa loro di aver causato la morte del figlio).”

La tragica fine di Fetonte comporta due metamorfosi: quella delle Eliadi e questa di Cigno. Nel poema, come nota Barchiesi, sono presenti ben tre distinti personaggi di nome Cigno (7, 371; 12, 72-188). Nella sua versione, Ovidio, ignorando la tradizione «secondo cui Cigno e Fetonte erano amanti», sminuisce l'elemento erotico e si concentra sull'ambito familiare: *materno quamvis a sanguine iunctus, / mente tamen... propior fuit*. In più, si può notare anche una tendenza da parte del poeta «moraleggiante» per chi, divino o umano, *officium negat*: Cigno, *relicto imperio*, si trasforma in cigno ed Elio solo dopo le minacce di Giove, *colligit ... equos* e si rassegna a tornare ai suoi doveri: questa scena di «frustrazione e meschinità» nella quale il Sole

sfoga sui cavalli la sua *iram* e il *luctum* chiude la gran episodio di Fetonte⁵²².

Fetonte in Dante e le sue ricezioni e riscritture

La vicenda di Fetonte è menzionata da Dante ben cinque volte, in tutte e tre le Cantiche: nel canto XVII dell'*Inferno*, nella discesa all'ottavo cerchio; nel canto IV del *Purgatorio*, nei chiarimenti di Virgilio sulla posizione e sulla qualità del monte; nel canto XXIX del *Purgatorio*, quando viene descritto il carro della chiesa; nel canto XVII del *Paradiso*, quando Dante, il *viator*, fa domande intorno alla sua vita futura e nel XXXI del *Paradiso*, nella descrizione del trionfo della Vergine Maria. Dividerei queste riprese, seguendo una linea generale, in due categorie⁵²³: una dal punto di vista di Dante *viator*, identificabile con il personaggio Fetonte (la ripresa del canto XVII dell'*Inferno* e quella del canto XVII del *Paradiso*), e l'altra dal punto di vista di Dante autore che cita e giudica la vicenda di Fetonte (la ripresa del canto XXIX dell'*Purgatorio* e quella del canto XXXI del *Paradiso*); una ripresa si pone a metà tra queste due categorie: quella nel canto IV dell'*Purgatorio*.

Dante *viator* e Fetonte (1): *If* 17

In questo canto, Virgilio e Dante compiono la discesa dal VII all' VIII cerchio, le Malebolge. Non si tratta soltanto di un semplice «canto di passaggio» come sosteneva l'esegesi tradizionale, ma anche si configura quale «depositario e rivelatore di un nutritissimo campionario delle virtù dantesche». Merita, pertanto, particolare

⁵²² Si veda Barchiesi 2005, p. 265 e pp. 267-269.

⁵²³ Anche Brownlee (Brownlee 1984) e Meschiari (Meschiari 1992), proponendo una lettura unitaria dei passi di Fetonte citati nella *Commedia*, sostengono due sfumature diverse del «Phaeton system»: Brownlee divide il *corpus* «into two distinct categories: those in which Dante the protagonist is himself compared to Phaeton directly and those in which an indirect comparison is made». Meschiari, seguendo sempre la linea generale di Brownlee, sottolinea l'umiltà di Dante che è il motivo della sua salvezza, a differenza della superbia di Fetonte. Si veda anche Socci 2011, p. 7.

attenzione per la sua «consistente centralità»⁵²⁴.

Già verso la fine del canto precedente, la strada si interrompe e la guida e il *viator* si trovano davanti a un *alto burrato* (*If* 16, 114). Dante, dunque, è in attesa di qualche *novità* (*If* 16, 115), che consenta ai due di proseguire nel viaggio. Questo passaggio «verso una nuova sezione dell'inferno» ha un'importanza strutturale paragonabile all'attraversamento dell'Archeronte (*If* 3, 95) e al varco delle mura di Dite (*If* 9, 89-90: «il più difficile e drammatico, conseguito solo grazie all'intervento di un angelo»⁵²⁵).

Questa *novità* è Gerione, mostro infernale descritto in modo «fisico» e «animalesco»⁵²⁶, in una «fantastica contaminazione di elementi classici biblici e medievali, ma anche di dati realistici»⁵²⁷. Il mostro è richiamato da Virgilio, e Dante lo vide *per quell'aere grosso e scuro... notando ... in suso, / meravigliosa ad ogni cor sicuro* (*If* 16, 130-132). In questa «premessa» contenente l'apparizione in scena di Gerione, il poeta sente il bisogno di giurare al lettore riguardo alla veridicità di quel che racconta: «è la verità del senso mistico che rende vera la narrazione, non l'inverso»⁵²⁸.

Sul contenuto e sullo stile del canto, nonostante un sostanziale accordo tra gli studiosi nel sottolinearne il realismo che si manifesta come «rappresentazione precisa e incisiva di esseri e vicende umili, plebee»⁵²⁹ e forse anche «repellenti e mostruose», non sono trascurabili gli aspetti del «sovrasenso etico-religioso». Sebbene in questo canto sia rilevante la descrizione concreta, «nuova, plastica»⁵³⁰, di una «pura realtà fisica», della «fisicità che da animalesca diventa metallica» di Gerione, nonché della paura di Dante, tuttavia non mancano elementi di uno stile alto, ad esempio: la sua «articolazione sensibilmente simmetrica, non diversamente da quanto accade in altri canti»⁵³¹, i «procedimenti retorici», gli «artifici fonico-ritmici», la «ricchezza verbale

⁵²⁴ Pasquini 1967, p. 350.

⁵²⁵ Inglese 2016^a, p. 209.

⁵²⁶ Bigi 2000, pp. 88-89.

⁵²⁷ Pasquini 1967, p. 354.

⁵²⁸ Inglese 2016^a, p. 210.

⁵²⁹ Bigi 2000, pp. 87-91.

⁵³⁰ Pasquini 1967, p. 352.

⁵³¹ Bigi divide il canto in cinque «distinti momenti»: 1) Presentazione e descrizione di Gerione, 2) Colloquio con Virgilio, 3) Episodio degli usurari, 4) Secondo colloquio con Virgilio, 5. Discesa di Dante

nella *variatio* sinonimica»⁵³² e «l'esplicita chiarezza della simbologia»⁵³³.

Il canto può essere diviso in tre parti: presentazione di Gerione, la cui identità non è svelata fino al v. 7; osservazione degli usurai da parte di Dante, in cui fa nuovamente capolino «un argomento centrale della *Commedia*»⁵³⁴; discesa all'ottavo cerchio in groppa a Gerione.

Nonostante le rassicurazioni del *duca* (*If* 17, 79), Dante, sulle spalle di Gerione, nel momento in cui vede *spenta / ogni veduta fuor che dela fera* (113-114), prova una paura così grande che supera persino il culmine del timore provato da Fetonte quando lasciò cadere le redini del carro solare:

*Ma esso, ch'altra volta mi sovenne
ad altro forse, tosto ch'i'montai
con le braccia m'avvinse e mi sostenne;
e disse: «Gerìon, moviti omai;
le rote larghe e lo scender sia poco:
pensa la nova soma che tu hai».
Come la **navicella** esce di loco
in dietro in dietro, sì quindi si tolse;
e, poi ch'al tutto si sentì a gioco,
là ov'era il petto **la coda** rivolse,
e quella tesa, come anguilla, mosse,
e con le branche l'aere a sé raccolse.
Maggior **paura** non credo che fosse
quando **Fetòn abbandonò li freni**,
per che 'l ciel, com'e' pare ancor, si cosse --
né quando Icaro misero le reni*

e Virgilio. Si veda Bigi 2000, pp.91-92.

⁵³² Pasquini 1967, p. 355.

⁵³³ Bigi 2000, p. 89.

⁵³⁴ Pasquini 1967, p. 360.

*sentì spennar per la scaldata cera,
 gridando il padre a lui: «Mala via tieni!» --
 che fu la mia, quando vidi ch' i' era
 nell'aere d'ogne parte, e vidi spenta
 ogni veduta fuor che dela fera. (If 17, 94-114)*

La ripresa dantesca del racconto ovidiano non si sofferma soltanto sul momento cruciale della *paura*⁵³⁵. In questo passo, infatti, il primo elemento ovidiano da notare è il motivo del «carico inusuale»⁵³⁶: Virgilio dice a Gerione di “soppesare” *la nova soma*, con un riferimento alla novità che per il mostro, abituato a trasportare anime di morti, costituiva la presenza di Dante, un vivo, sulla groppa. In Ovidio, il peso inconsueto è rappresentato invece da Fetonte che occupa il posto di Elio sul carro solare. Si nota un doppio rovesciamento: la situazione ovidiana è opposta a quella dantesca perché, laddove il pellegrino rappresenta per Gerione un peso maggiore, Fetonte, invece, è più leggero del Sole (con anche un'allusione morale già discussa sopra); Virgilio, inoltre, avendo avvisato Gerione in anticipo di questo cambiamento di peso, assicura che *lo scender sia poco* e il volo porta Dante alla propria destinazione, laddove, invece, *il leue pondus* di Fetonte coglie alla sprovvista i cavalli del Sole. Non avendo ricevuto nessun'indicazione dal dio, *Solis equi non cognoscere possent* e di conseguenza portano il carro *in aere saltus* con scossoni violenti (*Met.* 2, 161-166): da qui inizia una corsa folle, e Fetonte non potrà mai raggiungere la fine del corso.

Nel descrivere l'andamento del volo, entrambi i poeti hanno scelto l'immagine della *nave* ma in un senso completamente diverso che corrisponde alla differenza tra i due viaggi. La controllata circospezione del volo di Gerione (paragonato a una *navicella* che *esce di loco*) emerge sia dalla ripetizione *in dietro in dietro* che «dice la cauta lentezza del movimento»⁵³⁷ (cfr. anche dopo, *If* 17, 115: *lenta lenta*), sia

⁵³⁵ Si tratta, comunque di una «*abbreviatio*» rispetto alla narrazione ovidiana, ma non così concisa come la descrive Bigi (si veda Bigi 2000, pp. 97-98).

⁵³⁶ Inglese 2016^a, p. 217.

⁵³⁷ Inglese 2016^a, p. 217.

dall'espressione *a gioco* che il Poeta di cui si ha una eco nella descrizione dell'agevole volo del falcone nella metafora che chiude il canto (*If* 17, 127-136: *Come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali, / che senza veder logoro o uccello / fa dire al falconiere: «Omè, tu cali!», / discende lasso ond'e' si mové snello, / per cento rote, e di lunge si pone / dal suo maestro, disdegnoso e fello -- / così ne puose al fondo Gerione, / a piè a piè dela stagliata rocca: / e, discarcate le nostre persone, / si dileguò come da corda cocca*). Gerione, insomma, obbediente a Virgilio, vola «a proprio agio, libero nella manovra»⁵³⁸. Invece, il carro su cui Fetonte si trova è come una nave senza zavorra, abbandonata al capriccio del mare (*Met.* 2, 163-164: *utque labant curuae iusto sine pondere naues / perque mare instabiles nimia leuitate feruntur*).

Per scendere alle Malebolge, Gerione, che non possiede ali, fa guizzare la sua coda di scorpione, già descritta da Dante ai 25-27 (*Nel vano tutta sua coda guizzava, / torcendo in sù la venenosa forca / ch'a guisa di scarpion la punta armava*). In questa terzina si nota anche un'eco implicita alla metafora della nave: Rossi «segnala una ricercata *asperitatem liquidarum*»⁵³⁹ ai versi *quella tesa, come anguilla, mosse, / e con le branche l'aere a sé raccolse* che corrisponde anche all'atmosfera “acquea” dei versi finali del canto precedente (*If* 16, 131: *venir notando una figura in suso*) sia dei versi poco successivi (*If* 17, 115: *Ella sen va notando lenta lenta*). Non è casuale la vicinanza testuale tra *la coda rivolse* (103) e *la Maggior paura* (106): il mostro, infatti, con la coda da scorpione terrorizza Dante quando egli vede *spenta ogni veduta fuor che dela fera* (*If* 17, 106-107: *Maggior paura non credo che fosse / quando Fetòn abbandonò li freni*) nello stesso modo in cui la vista della costellazione dello Scorpione aveva suscitato il timore fatale di Fetonte (*Met.* 2, 196-200: *Scorpios et cauda flexisque utrimque lacertis / porrigit in spatium signorum membra duorum; / hunc puer ut nigri madidum sudor ueneni / uulnera curuata minitantem cuspide uidit, / mentis inops gelida formidine lora remisit*). Nel racconto di Ovidio, la paura di Fetonte viene descritta in un crescendo di particolari sparsi attraverso il suo percorso: quando sono

⁵³⁸ Inglese 2016^a, p. 217.

⁵³⁹ Inglese 2016^a, p. 217.

impazziti i cavalli del Sole per il peso inusuale, il fanciullo, per la prima volta, *pauet* (*Met.* 2, 165-169); dopodiché, vedendo la terra sotto di sé remotissima, *palluit et subito genua intremuere timore* (179-180), e, non sapendo che fare trovandosi ormai a metà del percorso, *stupet* (191); non basta: si aggiungono persino gli *sparsa quoque in uario passim miracula caelo e uastarum ... simulacra ferarum*. Fetonte, non appena li vede, trema, *trepidus* (193-194). Il colpo di grazia, come già ho accennato, è rappresentato dallo Scorpione, *nigri madidum sudore ueneni*, che si prepara a colpirlo inarcando l'aculeo tremendo, sicché il *puer, mentis inops gelida formidine lora remisit* (196-200). Così anche in Dante, il sentimento di *paura* del personaggio è richiamato diverse volte, sebbene non esplicitamente e dettagliatamente come nella narrazione classica: quando Virgilio invita Dante a salire sulla groppa di Gerione, il discepolo si comporta *Quale colui ch'è sì presso al riprezzo / dela quartana c'ha già l'unghie smorte / e triema tutto pur guardando il rezzo* (*If* 17, 85-87): il brivido, le manifestazioni della malaria, il tremare... da tutte queste espressioni si capiscono facilmente la paura e l'ansia del personaggio in questo momento; dopo che è salito, il desiderio di essere abbracciato (93) e il non riuscire a far uscire la propria voce (92: *sì volli dir, ma la voce non venne*) non dimostrano altro che l'emozione dello spavento; quando guarda giù, vede *fuochi e sente pianti*, diventa *più timido alo stoscio e, tremando*, stringe le cosce (121-123): quest'atteggiamento, a sua volta, è una ripresa del Fetonte ovidiano che trema guardando giù (*Met.* 2, 178-180) come abbiamo notato sopra. E anche in un contesto più generale, nota Momigliano, l'«indecifrabile silenzio» di Gerione e l'«atmosfera nera» in cui si muove, creano già un'atmosfera «che dà il senso di una vastità vuota e paurosa»⁵⁴⁰.

Dante si identifica con Fetonte per il sentimento di timore a causa non soltanto della *fera* spaventosa ma soprattutto del mondo sconosciuto che ha davanti: Dante sta per scendere nella parte più profonda dell'Inferno, una *novità* (*If* 16, 115), un'avventura nell'avventuroso viaggio oltremondano. Infatti, Pasquini riconosce che il «tragico brivido», assimilato ai segni della malaria «con cupo realismo», ha un valore «più

⁵⁴⁰ Momigliano 1945, p. 118 e p. 120. Si veda anche Bigi 2000, p. 89.

morale che fisico» e deriva più dall'attesa «angosciosa» di quello che succederà che da qualcosa che sta effettivamente già succedendo⁵⁴¹. Fetonte, da mortale, chiede qualcosa che non solo *non est mortale*, ma *plus etiam quam quod superis contingere fas sit*, finanche per il *rector Olympi* (*Met.* 2, 55-60). I due personaggi, superando il limite dell'esperienza umana, affrontano una *novità*: ciascuno dei due *quid agat ignarus* (*Met.* 2, 191).

Quanto al confronto tra i due racconti (*If* 17, 94-114), Dante segue fedelmente l'ordine della narrazione di Ovidio: il peso inusuale per il trasportatore — l'andamento paragonato alle navi — l'immagine spaventosa dello Scorpione — la paura di lasciar le redini. E la scena finale “Scorpione-paura” è ripresa da Dante alla lettera, anche se va notata una differenza essenziale tra i due racconti: una chiara eco ovidiana è rappresentata dal particolare di Dante terrorizzato alla vista della coda di Gerione, così come nelle *Metamorfosi*, Fetonte raggiunge l'apice del terrore per la coda dello Scorpione. Tuttavia, Gerione — nonostante la *paura* che ha suscitato in Dante — lo porta a destinazione, lo Scorpione, invece, indurrà Fetonte a mollare le redini, perdendo definitivamente il controllo del carro. Questa differenza va spiegata, apparentemente, attraverso presenza di Virgilio, il quale protegge Dante dalla coda mettendosi in mezzo:

«[...]

monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo,

sì che la coda non possa far male». (If 17, 83-84)

Nel confrontare i due personaggi, i viaggiatori, il ruolo di Virgilio è fondamentale per capire le loro differenze e i loro opposti destini. Un'immagine da notare qui è la figura paterna. Sia il Sole e Fetonte sia Virgilio e Dante il *viator* sono legati da un rapporto padre-figlio: ovviamente, nel caso di Virgilio-Dante, la natura della parentela è di tipo spirituale-intellettuale: essa viene ribadita più volte in punti del poema (ad esempio, *If* 8, 110: *lo dolce padre*; *Pg* 4, 44-46 *O dolce padre...Figliuol mio*; *Pg* 30, 50:

⁵⁴¹ Si veda Pasquini 1967, p. 361.

Virgilio dolcissimo padre). Già Benvenuto da Imola nel commento a questi versi⁵⁴² attribuisce la diversità dei finali dei voli di Dante da una parte e di Fetonte e di Icaro dall'altra al fatto che i due personaggi mitici si comportano *contra consilium et dissuasionem patris*, laddove il Poeta *e contra totum faciebat consilio et persuasione Virgilii*; infatti, *Virgilio erat pater eius, sicut saepe nominat ipsum in hoc opere*. In entrambi i racconti, inoltre, si notano elementi comuni indicativi dell'affetto e della premura propri di un padre e di una guida: ad esempio, quando Fetonte giunge alla reggia del Sole, il padre divino *circum caput omne micantes / deposuit radios e l'abbraccia* (*Met. 2, 40-43*). Fetonte, dopo un primo rifiuto del padre alla richiesta di guidare il carro solare, carezza il collo di Elio (*Met. 2, 100: quid mea colla tenes blandis ... lacertis*). Anche Dante, *su quelle spallacce* di Gerione, riceve, senza chiedere, un abbraccio da Virgilio (*If 17, 91-96*). In Ovidio, dopo il lungo discorso con cui Elio aveva tentato di dissuadere il figlio, al Sole non resta che sollecitare quanto meno Fetonte affinché il carro parta senza ritardo (*Met. 2, 142-144: [...] non est mora libera nobis; / poscimur, et fulge tenebris Aurora fugatis*). La stessa sollecitudine a cominciare il viaggio è espressa da Virgilio, già sulla groppa di Gerione (*If 17, 82ss: omai si scende per sì fatte scale...*): l'invito al discepolo, del resto, «fa parte [...] di un formulario collaudato in numerosi tramiti didascalici, nelle rubriche di questo viaggio»⁵⁴³.

Tuttavia, tra i padri, si notano delle nette differenze. La prima riguarda la comunicazione — il condividere i pensieri — con il proprio figlio. Prima della comparsa di Gerione, Virgilio, dopo aver ordinato a Dante di sciogliersi la *corda intorno cinta, la gettò giuso in quell'alto burrato* (*If 16, 106-114*)⁵⁴⁴. Mentre Dante tentava di

⁵⁴² Testo del commento di Benvenuto da Imola, *Inferno* 17, 10-114. Disponibile online: https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=137551171060&cmd=gotoresult&arg1=0 (Dartmouth Dante Project).

⁵⁴³ Pasquini 1967, p. 360.

⁵⁴⁴ L'immagine della corda che Dante dichiara di aver usato per catturare la lonza è stata variamente interpretata. Tra i commentatori antichi, è prevalsa l'idea che Dante, in gioventù, avesse tentato di 'accalappiare' la lussuria per porla al proprio servizio. E, sulla stessa linea, secondo Pasquazi (Pasquazi 1972, pp. 215-246), la corda è l'emblema della frode con cui Virgilio può ingannare il frodatore Gerione. Di questo stesso avviso sostanzialmente anche Pagliaro (Pagliaro 1976) e Salsano (Salsano 1968, pp. 77-

capire il significato del gesto, il *duca* con la risposta già pronta interrompe il suo pensiero. Sollevato dal dubbio in anticipo, il discepolo si meraviglia della capacità del maestro di vedere dentro i suoi pensieri:

*Ahi quanto cauti li uomini esser dienno
presso a color che non veggion pur l'ovra,
ma per entro i pensier' miran col senno! (If 16, 118-120)*

Anche dopo, sulla groppa di Gerione, impaurito, Dante vuole essere abbracciato, ma per il timore, gli manca la voce; eppure, Virgilio capisce il desiderio del *viator* e lo abbraccia:

*I' m'assettai in su quelle spallacce;
sì volli dir, ma la voce non venne
com'io credetti, "Fa che tu m'abbracce".
Ma esso, ch'altra volta mi sovvenne
ad altro forse, tosto ch'i'montai
con le braccia m'avvinse e mi sostenne (If 17, 91-96)*

84); Mercuri (Mercuri 1984, pp. 21-24) sostiene che la corda indica «sia la prigionia della dannazione infernale, sia l'atto di tracotanza che fu alla base della ribellione degli angeli guidati da Lucifero», specificando che «sciogliere la corda significa affrancarsi dalla servitù del peccato e acquistare la beatitudine». Diversamente, vi sono studiosi che più ragionevolmente sostengono che Dante ha tentato di prendere la lussuria per domarla: ad esempio Nardi (Nardi 1996) sostiene che la corda «rispetto alla lonza» è «simbolo di continenza e di castità; rispetto alla frode» è «simbolo di giustizia e di fede». Anche Vallone (Vallone 1965), similmente, considera la corda simbolo di castità. Dalla stessa prospettiva si è sviluppata l'interpretazione di Pascoli (Pascoli 1912, p. 114) per cui la corda può anche «interpretarsi in altro modo che continenza» ma è «anche continenza». Su questo punto, Inglese (Inglese 2016^e, p. 208) rimanda anche alla tradizione e all'iconografia di origine biblica (Tommaso, *In libros Sent.* IV 24,3,3, «cingulum significat repressionem carnis»; *S. Th.* I-II 102, 5; *Super Apc.* XV 6). Con l'ipotesi corda-castità concordano Proto (Proto 1900) e Spinazzola (Spinazzola 1921, pp. 3-40). Inoltre, Bevilacqua (Bevilacqua 1913), Caretti (Caretti 1955, pp. 308-310) e Pasquini (Pasquini 1967, p. 347) sostengono un'essenziale bivalenza della stessa.

Nella vicenda ovidiana, invece, la comunicazione tra il padre Sole e il figlio Fetonte mostra dei limiti che saranno determinanti per la tragedia, sia quando Elio promette di esaudire qualunque richiesta del giovane, sia quando supplica Fetonte a cambiare idea dopo aver giurato sulle acque infernali:

*quoque minus dubites, quoduis pete munus, ut illud
me tribuente feras.promissi testis adesto
dis iuranda palus, oculis incognita nostris. (Met. 2, 44-45)*

[...] *aspice uultus
ecce meos, utinamque oculos in pectora posses
inserere et patrias intus deprendere curas. (93-94)*

È del tutto rovesciato: non soltanto il padre divino non riesce a guardare nell'animo del figlio, quindi non riesce a conoscere il suo desiderio folle in anticipo, ma non è neanche capace di mostrare al figlio il terrore paterno per potere convincerlo, come ultima possibilità, a rinunciare a guidare il carro⁵⁴⁵. Un'altra prova della differenza tra i due "padri" è offerta dal paragone tra la "comunicazione mentale" senza parole Virgilio-Dante e il lungo discorso (*Met. 2, 50-102*) — vano — del padre Sole:

*ergo qua licuit genitor cunctatus ad altos
deducit iuuenem, Vulcania munera, currus. (Met. 2, 105-106)*

Questa ultima prova, in un certo senso, spiegherebbe anche un'altra differenza che riguarda l'autorità paterna. Il Sole non soltanto non riesce a guardare dentro il pensiero del proprio figlio, ma si trova anche impossibilitato a convincerlo dopo un lungo discorso di persuasione, minaccia e persino supplica. Al contrario, Virgilio, non potendosi sostituire a Dante per il volo, né obbligarlo a salire su Gerione, solo con la

⁵⁴⁵ Si veda Scott 2002, pp. 8-9.

sua autorità paterna, con poche parole, riesce comunque a dare indicazioni al *viator*, eseguendole per primo lui stesso e ponendosi come un modello:

*Trovai il duca mio ch'era salito
già su la groppa del fiero animale;
e' disse a me: «Or sia forte e ardito:
omai si scende per sì fatte scale;
[...]
ma vergogna mi fé le sue minacce,
che innanzi a buon signor fa servo forte. (If 17, 79-90)*

La presenza di Virgilio durante il viaggio introduce la terza differenza tra le due figure paterne: Virgilio con la sua presenza non soltanto protegge Dante dalla coda del mostro come un padre, ma anche rappresenta la protezione garantita da Dio al viaggio senza precedenti del poeta fiorentino. Ancora più in generale, «l'esitazione di Dante nell'affidarsi a Gerione» e la sua paura durante il volo sulla sua groppa, come ben nota Bigi, «corrispondono alle impressioni dell'uomo, di ogni uomo, al primo contatto con una colpa grave e subdola»; così l'atteggiamento di Virgilio «significa l'intervento della ragione, che guida e sostiene l'uomo in quella terribile ma necessaria esperienza»⁵⁴⁶. Il viaggio di Fetonte, invece, si svolge in assenza del padre-guida: diversamente da Virgilio, il Sole si limita prima del viaggio a fornire delle indicazioni al figlio (*Met.* 2, 63-89), laddove invece durante il viaggio è assente. Esprimendosi con *hybris* persino nei riguardi di Giove, Elio sottolinea la difficoltà di guidare il carro sia prima che dopo il volo (*Met.* 2, 57-62 e 389-393).

Nel ritrarre Fetonte privo di guida e come esempio di superbia, Mercuri ritiene che Dante abbia tenuto presente un passo del *Policratius* di Giovanni Di Salisbury (8, 23, 407.14-408.2) come suggerirebbero alcune riprese testuali e come per altro può indurre

⁵⁴⁶ Bigi 2000, p. 91.

a credere l'analogo trattamento in chiave etico-didascalica del mito di Fetonte⁵⁴⁷. Tale viaggio, data l'assenza di un mentore e vista la natura arrogante del protagonista, finisce in un fallimento e si trasforma in una discesa sia letterale che fatale⁵⁴⁸.

Dante viator e Fetonte (2): Pd 17

L'altro confronto tra Dante *viator* e Fetonte si trova all'inizio del canto XVII del *Paradiso*, quando Dante fa domande a Cacciaguida intorno alla sua vita futura. La posizione di questo canto⁵⁴⁹ gode non soltanto di una centralità numerica ma anche di quella sul piano tematico e strutturale. In particolare, è un canto «dialogico» con ben 117 versi su 142 occupati da *orationes rectae*⁵⁵⁰. Il canto può essere diviso in tre parti⁵⁵¹: Dante fa domande al trisavolo per sapere il suo futuro (1-30); la profezia di Cacciaguida sull'esilio di Dante (31-99); il mandato divino di rivelare la visione oltremondana (100-142)⁵⁵², rispetto al quale risulta evidente il parallelismo tra Dante e i modelli di Enea e di san Paolo: tutti e tre hanno potuto realizzare il viaggio nell'aldilà solo perché assegnati a una missione divina finalizzata in ultima analisi al bene dell'umanità⁵⁵³. Non è casuale in Dante la scelta di questi due esempi, le cui missioni comportano la

⁵⁴⁷ Mercuri 1984, pp. 148-150.

⁵⁴⁸ Si veda Brownlee 1984, p. 137. L'autore, inoltre, seguendo l'opinione di Freccero (Freccero 1961) secondo cui il movimento di Dante nell'Inferno è un'ascesa in termini sia cristiani morali che cosmologici tolemaici, sostiene che il viaggio di Dante nell'Inferno è in realtà una discesa solo in apparenza. Dante è presentato come un Fetonte "corretto": la discesa pagana alla morte è trasformata a una discesa cristiana, che è, in realtà, un'ascesa alla vita eterna.

⁵⁴⁹ Dopo un'analisi numerica, Brugnoli considera questo canto «il Zentralgesang del *Paradiso*»: «il Mittelpunkt dell'intera Cantica del Paradiso (totale vv. 4758) cade al v. 2379, che coincide» con la profezia dell'avvento mistico di Cangrande della scala (*Pd.* 17, 83-84). Si veda Brugnoli 1998^b, p. 124.

⁵⁵⁰ Si veda Ledda 2011, p. 122.

⁵⁵¹ Petrocchi, invece, nota la divisione strutturale in quattro parti di «qualche commentatore recente (ad esempio Pasquini-Quaglio)», mentre propone una struttura bipartita: «due coppie di domanda e risposta su due argomenti... fondamentali dell'*agens* mitico», cioè la prima riguarda la conoscenza del modo e la possibilità di realizzare la missione palingenetica per il bene dell'umanità; la seconda, poi, riguarda la finalità del «dono divino» che affida a lui «la missione di rivelare l'aldilà». Petrocchi 1988, pp. 123-124.

⁵⁵² Si veda Inglese 2016^c, p. 226.

⁵⁵³ Cfr. Ledda 2011, p. 111.

nascita di Roma e il rafforzamento della fede.

Questo «gran canto profetico»⁵⁵⁴ chiude il «trittico» dedicato all'incontro con Cacciaguida e alla segnalazione della missione poetica di Dante: nel canto XV, il trisavolo appare con un saluto a Dante, ricorda il buon tempo antico di Firenze e la stirpe di Dante; nel canto XVI, Cacciaguida parla della sua nascita e, dopo che ha svelato «la corruzione di Firenze causata dall'espansione del dominio»⁵⁵⁵, elenca le antiche schiatte fiorentine. In questo canto, Firenze è ancora al centro della scena per la precisa profezia sull'esilio di Dante, già allusa in termini oscuri da più personaggi durante il viaggio (ad esempio: Ciacco, Farinata, Brunetto Latini), che permette alla biografia del poeta di entrare in modo netto nel poema, «vincendo d'impeto le resistenze opposte dalla retorica medioevale secondo cui il poeta non doveva far cenni sulla propria vita»⁵⁵⁶. Firenze, inoltre, attraverso le parole di Cacciaguida, diviene se non il pubblico di riferimento almeno uno dei destinatari della funzione “nutritiva” del poema (*Pd* 17, 130-132: *che se la voce tua sarà molesta / nel primo gusto, vital nodrimento / lascerà poi, quando sarà digesta*) che si carica di valori metaforici in chiave biblica: in alcuni passi di Ezechiele e dell'*Apocalisse*, infatti, «viene fatto ingoiare al profeta un libro, che pare dolcissimo in bocca, ma aspro e duro da digerire nello stomaco» (*Ez.*, 3, 1-4, *Apc.*, 10, 8-11)⁵⁵⁷. È significativa, nota Ledda, «l'enfasi sull'effetto benefico e salvifico per l'umanità, che è sempre un altro elemento fondante e necessario nella struttura biblica dell'investitura profetica»⁵⁵⁸.

I due grandi temi del canto e anche del poema, l'esilio e la missione poetica, trovano forte un legame nell'«ammaestramento della verità» sia storica che spirituale:

⁵⁵⁴ Petrocchi 1988, p. 119.

⁵⁵⁵ Inglese 2016^c, p. 212.

⁵⁵⁶ Petrocchi 1988, p. 119.

⁵⁵⁷ L'immagine dell'insegnamento non buono da mangiare ma nutriente ricorre anche in Platone (*Leggi*, 659e), laddove il filosofo spiega che per educare i giovani, lo strumento migliore è costituito da alcuni tipi di poesia per il fatto di essere più comprensibili e accattivanti così come ai malati il nutrimento di cui hanno bisogno è somministrato sotto forma di alimenti che siano anche buoni da mangiare; e in Lucrezio (I, 935-950 e IV.10-25), laddove il poeta dichiara che cospargerà di miele e di latte (ossia metterà in piacevoli versi) le talvolta amare (ossia scomode) verità dottrinali epicuree.

⁵⁵⁸ Ledda 2011, pp. 140-141.

nel riferire fedelmente *tutta la vision* (128), Dante dichiara la sua innocenza di vittima delle fazioni politiche e delle discordie cittadine, sottolineata anche dall'identificazione con l'innocente Ippolito (46-48) e dall'annuncio della punizione divina destinata ai mandanti dell'esilio (52-54). In questo esilio personale, si trova anche «il motivo messianico» della contrapposizione tra «la purezza di Dante profeta e la corruzione dei Fiorentini»; inoltre, Dante ha sperimentato, in queste sventure vissute come combattente politico, che «solo i grandi dolori possono disvelare all'uomo l'altezza e la verità della propria missione di contribuire alla rigenerazione dell'umanità». Dante è consapevole della propria innocenza e delle ingiustizie subite e, proprio attraverso il racconto storico delle sue sofferenze personali, raggiunge lo *status* di testimone della verità spirituale: essa, infatti, non è più un semplice resoconto di un «*raptus* mistico», ma vive e diventa (diventerà?) manifesta nella vicenda storico-biografica del poeta. Le sofferenze del poeta — sono espresse nelle due terzine più famose e universalmente conosciute della profezia di Cacciaguida: *Tu lascerai ogni cosa diletta / più caramente: e questo è quello strale / che l'arco delo esilio pria saetta. / Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale* (55-60). Insieme all'abbellimento retorico, l'utilizzo dei miti classici rende solenne, credibile e, nello stesso tempo, più dolce la *parola brusca* (126) dell'ammaestramento della verità⁵⁵⁹.

Inoltre, quando Cacciaguida predice l'esilio di Dante, questo canto tocca un altro argomento rilevante del poema: la prescienza divina, che non determina in modo necessario gli eventi contingenti terreni per il libero arbitrio, ha *tutta...dipinta nel cospetto eterno* (37-42).

Rispetto alla ripresa del canto XVII dell'*Inferno*, oltreché sulla coincidenza del numero dei canti, l'identificazione del *viator* con Fetonte è anche basata sul sentimento: Dante ha la stessa ansia che ebbe Fetonte quando stava per conoscere la verità sulla propria paternità. La ripresa del mito in altri luoghi danteschi riguarda maggiormente il folle volo sul carro solare e la caduta finale, invece qui si torna alla “premesse”, il momento iniziale della vicenda.

⁵⁵⁹ Si veda Ledda 2011, pp.120-121.

Il canto si apre proprio con il paragone, tra Fetonte e Dante, dello stato d'animo di dubbio e di timore sulla propria identità: questo stato d'animo porta il primo, esasperato dalle irrisioni e dalle provocazioni di Epafo, a recarsi pieno di vergogna e di disperazione dalla madre Climene per avere notizie sull'identità del padre; e il secondo, dopo varie, oscure e minacciose profezie udite sul suo futuro nell'Inferno e nel Purgatorio, a cercare chiarimenti da Cacciaguida:

*Qual venne a Climinè, per accertarsi
di ciò ch'avea incontro a sé udito,
quei ch'ancor fa li padri a' figli scarsi;
tal era io, e tal era sentito
e da Beatrice e dala santa lampa
che pria per me avea mutato sito.
Per che mia donna: «Manda fuor la vampa
del tuo disio», mi disse, «sì ch'ella esca
segnata bene dela interna stampa:
non perché nostra conoscenza cresca
per tuo parlare, ma perché t'ausi
a dir la sete, sì che l'uom ti mesca». (Pd 17, 1-12)*

Si possono subito notare alcune corrispondenze testuali con il racconto ovidiano:

Qual venne a Climinè, per accertarsi (1)

*et tulit ad Clymenen Epaphi convicia matrem;
«quo» que «magis doleas, genetrix» ait, «ille ego liber,
ille ferox tacui. pudet haec opprobria nobis
et dici potuisse et non potuisse refelli.
at tu, si modo sum caelesti stirpe creatus,
ede notam tanti generis meque adsere caelo». (Met. 1, 756-761)*

Dante, nella sua ripresa, coglie il nucleo di questa parte della vicenda: recarsi alla madre per avere prova dell'identità paterna. Si abbrevia, invece, l'antefatto del dramma, cioè gli insulti del giovane Epafo:

ciò ch'avea incontro a sé udito (2)

*non tulit Inachides «matri»que ait «omnia demens
credis et es tumidus genitoris imagine falsi». (Met. 2, 753-754)*

Per quanto riguarda lo svolgimento della trama, si può constatare una sostanziale fedeltà da parte di Dante nei confronti dell'ipotesto ovidiano: Fetonte, dopo aver *udito* le cose dette *contro* di lui da Epafo, chiede alla madre Climene la prova della sua discendenza divina (*Met.* 1, 747-761); nello stesso modo, Dante *viator*, confuso dalle oscure profezie sul suo futuro udite nel corso del viaggio oltremondano, chiede chiarimenti. Come Climene invia Fetonte a recarsi alla dimora del Sole per avere le risposte che cerca, così Beatrice invita Dante a *mandare fuor la vampa / del ... disio* a Cacciaguida per quanto riguarda il suo destino.

Nel contesto profetico di questo canto, la figura di Fetonte non è soltanto un esempio esornativo, ma rappresenta una sorta di *alter ego* di Dante: separato dal padre, come Dante è stato separato da Cacciaguida, suo «padre» (*Pd* 16, 16) e «piota» (*Pd* 17, 13) a livello spirituale in questo canto; in fuga (o meglio, lontano dalla patria) per vicende di cui è incolpevole (o meglio, innocente), proprio come Dante nel suo esilio futuro; inoltre, entrambi, subiscono questa condizione per un livore bieco «che si è scatenato sulla loro naturale e ingenua nobiltà morale»⁵⁶⁰.

Ma la sorte di Fetonte e di Dante sarà tanto diversa quanto distanti sono le figure dei loro “padri”. Un aspro giudizio del Poeta cristiano sul padre Sole si ricava dal verso

⁵⁶⁰ Si veda Brugnoli 1998^b, p. 129. Questo ultimo aspetto verrà meglio evidenziato successivamente attraverso la ripresa del mito di Ippolito.

3, in cui si allude all'eccesso di promesse con cui Elio tentò di ovviare alla sua incapacità di imporsi come guida (*quei ch'ancor fa li padri a' figli scarsi*). Questo *exemplum* negativo di padre incapace contrasta con le sagge figure "paterne" che accompagnano Dante durante il suo viaggio: Virgilio, nel XVII dell'*Inferno*, e ora Cacciaguida. La funzione "paterna" di Cacciaguida è in qualche modo confermata anche dal fatto che sarà lui a decifrare a Dante le profezie, con un cambiamento rispetto a quanto affermato da Virgilio (*If* 10, 127-131) e ripetuto a Brunetto Latini (*If* 15, 88-90), cioè che la figura che avrebbe chiosato le predizioni sul futuro di Dante sarebbe stata Beatrice. Senza approfondire le varie ipotesi sui motivi di questo cambiamento, è evidente, come segnala Ledda, che la funzione di guida paradisiaca di Beatrice ha bisogno di essere integrata con altre guide, «di un più evidente ruolo paterno e in certo senso più specializzate»⁵⁶¹. In questo caso, Cacciaguida è il miglior "padre" possibile in quanto effettivamente "specializzato" in questioni relative all'identità di Dante, visto il rapporto di parentela che lo lega al poeta.

Beatrice invita Dante a esprimere il proprio dubbio a lei e a Cacciaguida, non per un effettivo bisogno dei due di ottenere informazioni, ma per abituarsi a manifestare il suo desiderio (10-12: *non perché nostra conoscenza cresca / per tuo parlare, ma perché t'ausi / a dir la sete, sì che l'uom ti mesca*). Qui si riprende il discorso della differenza della comunicazione tra Fetonte-Sole e Dante-Virgilio nel canto XVII dell'*Inferno*, tale differenza diventa ancora più evidente quando il ruolo di padre-guida di Dante è rivestito da Cacciaguida, il quale possiede una sapienza delle cose umane più profonde di Virgilio, osservandole nella mente di Dio dove sono compresenti tutti gli eventi passati, presenti e futuri: «*O cara piota mia che sì t'insusi / che, come veggion le terrene menti / non capere in triangul due ottusi, / così vedi le cose contingenti / anzi che sieno in sé, mirando il punto / a cui tutti li tempi son presenti...* (13-18). Grazie a questa alta conoscenza degli eventi umani, Cacciaguida riesce a spiegare le oscure profezie ricevute da Dante durante il viaggio (19-27). Tale "crescita" della capacità corrisponde alla necessità cresciuta da parte del *viator*: la presenza di una guida paterna più "potente"

⁵⁶¹ Ledda 2011, p. 116.

rispetto a quella di Virgilio è necessaria, data la maggiore complessità dell'attuale situazione: Dante deve sì affrontare una "novità", ma non più quella rappresentata dal buio infernale e dalla parte sconosciuta degli inferi; bensì quella che riguarda il proprio futuro, la sua identità politico-morale. Il *focus* non è più sul mondo esterno, ma pienamente sull'"io", sul Dante *viator* e *auctor*; e questo "io", data la missione poetico-messianica di cui è investito, corrisponde a sua volta a "tutta la comunità politico-religiosa" cui appartiene. In questo modo, Cacciaguida scioglie non soltanto il dubbio di Dante per le future sventure, ma anche il sentimento di ansia dubbiosa: Cacciaguida trasforma il dubbio di Dante sul suo esilio nella consapevolezza di avere una missione al ritorno dall'aldilà: egli, cioè, segnala a Dante le sofferenze e l'angoscia attraverso cui realizzerà la sua missione. Diversamente, Elio non riesce a soddisfare l'ansia di conoscenza di suo figlio, il quale, pertanto, farà la fatale richiesta di guidare il carro solare.

Attraverso le varie riprese del mito di Fetonte, Dante illumina il cambiamento vissuto dal pellegrino durante il viaggio verso l'alto: da "io" a "tutti".

Dante (*viator* e *auctor*) e Fetonte: Pg 4

Il canto si apre con un accenno alla questione della natura dell'anima umana, in particolare con un'allusione da parte di Dante alla teoria di san Tommaso sull'unitarietà dell'anima contro coloro i quali predicavano che questa fosse divisa in tre parti. L'opinione di Dante sull'anima umana deriva dall'*esperienza vera* (13) di un colloquio con Manfredi, che, avendo occupato per intera l'attenzione (cioè l'anima) del pellegrino, aveva fatto sì che questi non si accorgesse del tempo trascorso. Questo fatto, insieme all'incontro con Belacqua, mette in scena due elementi importanti in questo canto: il passare del tempo e il percorso del sole. A differenza degli altri due regni eterni, il tempo è una dimensione fondamentale nel Purgatorio, dato che le anime, prima di essere ammesse in Paradiso, devono compiere il percorso di espiazione, quindi danno importanza al "passare del tempo" nella speranza di abbreviare il più possibile la loro permanenza. Inoltre, il tempo che trascorre viene rappresentato dal corso del sole, come

Dante si è finalmente accorto grazie al sole che già *ben cinquanta gradi salit'era* (15). E dalla spiegazione di Virgilio del percorso del sole, si rivela un altro elemento significativo: la posizione e la qualità del monte del Purgatorio.

Inoltre, nell'ascesa verso la parte alta del monte, si nota la sottolineatura della fatica da parte del discepolo: oltre alle descrizioni oggettive del percorso difficile, *il sasso rotto / e d'ogni lato ne stringea lo stremo, / e piedi e man' voleva il suol di sotto* (31-33), *lo sommo er'alto che vincea la vista / e la costa superba più assai / che da mezzo quadrante a centro lista* (40-42), non mancano le espressioni dei sentimenti soggettivi e le preghiere dirette al maestro per la fatica di salire, *io era lasso, quando cominciai: / «O dolce padre, volgiti, e rimira / com'io rimango sol, se non restai»* (43-45), *mi sforzai* (50). In questa questione della faticosa salita del monte, l'immagine del padre-guida è richiamata in scena e il ruolo di Virgilio diventa ancora più rilevante, sia perché Dante, in senso stretto, sta *appresso* al *duca* che è il suo unico riferimento (23-24: *lo duca mio, e io appresso, soli, / come da noi la schiera si partine*) e, non sapendo dove andare (36: «*Maestro mio*», *diss'io, «che via faremo?»*), ha bisogno di una guida, sia per il fatto che quando Dante è preso dalla stanchezza e dal dubbio (ad esempio, 43-45, già citati sopra; 85-87: [...] *volontier saprei / quanto avemo ad andar, che 'l poggio sale / più che salir non posson li occhi miei*), le parole e le risposte di incoraggiamento pronunciate dal maestro-padre sono indispensabili per continuare il percorso (ad esempio, 46-48: «*Figliuol mio*», *disse, «infin quivi ti tira», / additandomi un balzo poco in sùe / che da quel lato il poggio tutto gira*). Non è necessario notare ancora una volta la presenza di Virgilio durante il viaggio rispetto all'assenza del Sole per Fetonte.

Nel personaggio di Belacqua, Petrocchi riconosce una «pazienza» spirituale sotto il velo della sua «neghittosità»⁵⁶² e mette in evidenza il confronto tra lo stesso Belacqua e Dante: nella struttura dell'Antipurgatorio, il primo «deve attendere» una purificazione che potrà «venire al luogo e al tempo assegnati dalla Provvidenza»; il secondo, invece, «deve correre anelante verso il Purgatorio» perché «le porte del regno della

⁵⁶² Petrocchi 1969, pp. 328-329.

purificazione»⁵⁶³ si stanno per aprire. Ancora più interessante è che il poeta faccia ironicamente dire proprio a Belacqua, l'anima pigra in paziente attesa, al pellegrino Dante di accelerare il percorso (98-99: «*Forse / che di sedere in pria avrai distretta!*»).

Alla fine del canto, Belacqua riprende il discorso fondamentale soprattutto nei canti iniziali della seconda Cantica: le preghiere dei congiunti possono abbreviare la permanenza delle anime nell'Antipurgatorio. L'importanza dell'elemento del trascorrere il tempo è sottolineata dal fatto che, persino Belacqua, con tutta la sua inerzia, pazienza e apparente disinteresse per il corso del sole, è ansioso di cominciare a scontare la sua pena.

La ripresa dantesca del mito di Fetonte, in questo canto, si trova nella spiegazione offerta da Virgilio a Dante riguardo al corso del sole. Quando il discepolo si meraviglia della posizione del sole (57: *da sinistra n'eravàn feriti*), con la solita comunicazione immediata che non ha bisogno di parole, Virgilio spiega che il corso del sole per chi si trova al Purgatorio è diverso rispetto a quello che si vede a Gerusalemme: infatti il Purgatorio è agli antipodi di Sion, e si trovano entrambi al centro dei rispettivi e opposti emisferi. Dante conferma di aver capito bene (76-78: «*unqu'anco / non vid'i' chiaro sì com'or discerno / là dove mio ingegno pareo manco...*»).

Secondo Petrocchi, è possibile che questa «rapida contemplazione del paesaggio [...] sia un semplice espediente»⁵⁶⁴ per introdurre la successiva e lunga precisazione astronomica. Ad ogni modo, Virgilio, mentre spiega il percorso del sole, accenna al mito di Fetonte:

... «*Se Castore e Poluce
fossero in compagnia di quello specchio
che sù e giù del suo lume conduce,
tu vedresti il Zodiaco rubecchio*

⁵⁶³ Petrocchi 1969, p. 330.

⁵⁶⁴ Petrocchi 1969, p. 318.

*ancora all'Orse più stretto rotare,
se non uscisse fuor del cammin vecchio.
Come ciò sia, se 'l vuoi poter pensare,
dentro raccolto imagina Sìon
con questo monte in su la terra stare
sì ch'amendue hanno un solo orizòn e diversi emisperi; onde la strada
che mal non seppe carregar **Fetòn**
vedrai come a costui convien che vada
dall'un quando a colui dall'altro fianco,
se l'intelletto tuo ben chiaro bada». (Pg 4, 61-75)*

L'immagine di Fetonte che “non sa guidare” è una ripresa alla lettera del racconto ovidiano. Nelle *Metamorfosi*:

nec scit qua iter nec, si sciat, imperet illis (Met. 2, 170)

Nella *Commedia*:

*... onde la strada
che mal non seppe carregar Fetòn (Pg 4, 71-72)*

In questa ripresa, Dante *viator* evolve verso Dante *auctor*. Per un verso si compie la definitiva rappresentazione di Dante come un Fetonte “rovesciato”, variamente allusa nei passi già discussi: Dante *viator*, infine, percorre la stessa “*strada*” (71) percorsa da Fetonte. Dall'altro, in questo canto, attraverso la bocca di Virgilio, si manifesta Dante *auctor*, che esprime il suo compianto per la sorte di Fetonte (72: *mal*) pur offrendo un giudizio esplicitamente negativo quando sottolinea che Fetonte *non seppe carregar* (72). L'identificazione del pellegrino con la figura di Fetonte trova la sua consacrazione nella nota di spontanea compassione emessa da Virgilio: il non sapere guidare è un «mal

per lui!»⁵⁶⁵ che qui assume maggiore rilevanza persino rispetto al male causato al cosmo.

In questo caso, l'allusione al mito di Fetonte non è un semplice abbellimento retorico, ma una sottolineatura della distinzione tra due destini opposti: due viaggiatori percorrono la stessa strada, ma l'uno va incontro a una caduta mortale e al disastro cosmico, l'altro all'ascesa e alla salvezza dell'umanità.

Dante *auctor* e Fetonte (1): Pg 29

Il canto XXIX fa parte della complessa allegoria e del simbolismo propri degli ultimi sei canti del *Purgatorio*⁵⁶⁶. Questi sei canti (28-33) sono «colmi di immagini di natura sacra», sono l'unico punto del poema che «descrive così intensamente argomenti rituali e liturgici». Questo vale soprattutto per il presente canto, dove una mistica processione «della Chiesa Militante» appare «sotto forma di visione» a Dante che è appena entrato nel paradiso terrestre.

Il gran tema del canto è questa processione che rappresenta le vicende storiche della Chiesa: la descrizione dantesca è fortemente legata all'*Ezechiele* e all'*Apocalisse* di Giovanni. Secondo la ricostruzione di Friedman, le fonti testuali «più autentiche» della processione dantesca sono la *Gemma Animae*, un trattato «estremamente voluminoso e popolare scritto da Honorius Augustodunensis all'inizio del dodicesimo secolo» e la Processione del Corpus Christi⁵⁶⁷. Nonostante le diverse interpretazioni circa il tema della processione dantesca, l'accordo generale tra gli studiosi è che la processione mistica vuole significare «il trionfo della Chiesa rappresenta dal carro trainato dal grifone, simbolo di Cristo e della Sua duplice natura»⁵⁶⁸. In questo canto, Matelda accompagna due poeti a risalire il Lete e invita Dante a guardare e ascoltare

⁵⁶⁵ Inglese 2016^b, p. 72.

⁵⁶⁶ Secondo Moore (Moore 1903, p. 178) gli avvenimenti che si svolgono nel paradiso terrestre sono un *exemplum* di allegoria portata al massimo livello. Si veda, inoltre, Friedman 1987.

⁵⁶⁷ Friedman 1987, p. 126.

⁵⁶⁸ Friedman 1987, p. 127.

con attenzione (1-15). Dopo una improvvisa luce e il risuonare di una melodia (16-36), Dante invoca le Muse (37: *sacrosante Vergini*) che lo aiutino con il loro *coro / forti cose a pensar mettere in versi* (40-42). Dronke riconosce in questo appello alle Muse e successivamente nell'invito al lettore di leggere *Ezecchièl* (100) un dato importante del contenuto del canto: in questa parte del viaggio, Dante può spiegarsi soltanto in termini poetici e profetici, nella certezza che il mondo della poesia e della religione «possono unirsi, perché sono già stati integrati nel suo proprio pensiero»⁵⁶⁹.

Quanto alla processione, dopo aver visto i sette candelabri *poco più oltre* (43-60), le genti biancovestite e le sette liste luminose (61-81), i ventiquattro seniori e i quattro animali (82-105)⁵⁷⁰, arriva il carro trainato dal grifone con le sette donne e sette personaggi (106-154), dove si trova la ripresa dantesca del mito Fetonte quando il Poeta, nel descrivere il carro, lo paragona con quello del Sole:

*Lo spazio dentro a lor quattro contenne
un carro, in su due rote, triunfale,
ch'al collo d'un grifon tirato venne.
Esso tendeva in sù l'una e l'altra ale
tra la mezzana e le tre e tre liste,
sì ch'a nulla, fendendo, facea male:
tanto salivan che non eran viste;
le membra d'oro avea quant'era uccello,
e bianche l'altre, di vermiglio miste.
Non che Roma di carro così bello
rallegrasse Africano o vero Augusto,
ma quel del sol saria pover con ello --
quel del sol, che, sviando, fu combusto
per l'orazion dela Terra divota,*

⁵⁶⁹ Dronke 1988, p. 82.

⁵⁷⁰ Per il simbolismo di queste figure apparse nella processione, si veda Dronke 1988, pp. 81-94.

quando fu Giove arcanamente giusto. (Pg 29, 106-120)

Si nota, innanzitutto, il particolare dell'“oro” comune alle due versioni. In Ovidio:

*aureus axis erat, temo aureus, aurea summae
curvatura rotae, radiorum argenteus ordo;
per iuga chrysolithi positaeque ex ordine gemmae
clara repercusso reddebant lumina Phoebus. (Met. 2, 107-110)*

In Dante, il grifone che traina il carro:

le membra d'oro avea quant'era uccello (Pg 29, 113)

Oltre a condividere questo aspetto, la ripresa dantesca coglie tre cruciali momenti del racconto ovidiano:

*quel del sol, che, sviando, fu combusto
per l'orazion dela Terra divota,
quando fu Giove arcanamente giusto. (118-120)*

Cioè, il carro del Sole esce dalla sua orbita, la Terra, arsa, invoca Giove e il carro finisce incenerito dalla punizione di Giove. Le prime due scene sono “riassunte” fedeli del racconto ovidiano: la prima riprende *quadriugi... nec quoprius ordine currunt (Met. 2, 168)* ed *exspatiantur equi (202)*; la seconda condensa il lungo e muovente discorso della Terra rivolta a Giove (272-300). Invece, la terza scena dantesca è sottilmente diversa rispetto a quella di Ovidio: in Dante, è il carro l'obiettivo della folgore di Giove, in Ovidio, invece, è l'auriga che riceve questa punizione divina con la sottolineatura della contemporaneità tra la caduta dal carro e la morte (311-313: *intonat et dextra libratum fulmen ab aure / misit in aurigam pariterque animaque rotisque / expulit et saevis compescuit ignibus ignes*); solo dopo che i cavalli, rimasti senza guida, lasciano

il carro, quest'ultimo è distrutto per l'impatto con la terra (314-318: *consternantur equi et saltu in contraria facto / colla iugo eripiunt abruptaque lora relinquunt / illic frena iacent, illic temone reuulsus / axis, in hac radii fractarum parte rotarum, / sparsaque sunt late laceri uestigia currus*). Questo lieve spostamento dell'obbiettivo da Fetonte al carro, ad ogni modo, non sembrerebbe modificare l'interpretazione della riscrittura dantesca: Dante *auctor*, risparmiando tutti i dettagli ovidiani che alludono ironicamente all'incapacità di Giove (si veda sopra il commento ai *Met.* 2, 304-366), descrive l'azione divina in modo solenne e definitivo. Rispetto alla versione classica, tuttavia, Dante aggiunge che la punizione di Giove si compie *arcanamente*: la storia di Fetonte, dunque, è evocata non solo per la somiglianza del carro del Sole al carro della Chiesa, ma anche come «misterioso esempio di giustizia» divina di cui chi ha la responsabilità di condurre il carro della Chiesa farà meglio a tenere conto. Di questo ammonimento si può anche trovare un'eco nell'*Epistola* ai Cardinali italiani: «*Vos...per manifestam orbitam Crucifixi currum Sponse regere negligentes, non aliter quam falsus auriga Pheton exorbitastis*» (*Ep.* 6, 5)⁵⁷¹.

In questo modo, il poeta cristiano sottolinea l'assoluta giustizia divina, e questa enfaticizzazione potrebbe essere vista alla luce della metafora Chiesa corrotta / carro utilizzata da Dante nella profezia di *Pg* 33, 34-54: in altre parole, l'immagine del carro del Sole distrutto da un dio in modo deciso e autorevole anticiperebbe l'immagine dell'ineluttabile *vendetta di Dio* (36) che punisce *chi n'ha colpa* (35), cioè coloro che hanno traviato il carro della Chiesa (35: *fu e non è*). Questo aspetto può anche essere visto alla luce della scelta dantesca come modello dell'*Apocalisse* che, come nota Dronke, è «un vero cantico di speranza per tutti i perseguitati della terra» e «risplende dalla convinzione ardente che i tiranni e persecutori e sfruttatori saranno distrutti, e che coloro che erano le loro vittime saranno portati alla felicità»⁵⁷².

La decadenza del carro in Dante, il contrasto tra quello nel presente canto e quello distrutto da un drago (*Pg* 32, 130-135) e trasformato in un mostro (142-144), è

⁵⁷¹ Inglese 2016^b, p. 355.

⁵⁷² Dronke 1988, p. 94.

dimostrata, oltrech  dalla descrizione dello splendore del carro nella processione, anche dai riferimenti imperiali e classici ai trionfi di *Africano* e al *vero Augusto*, al *sol* (Pg 29, 116-117), che fondono il sentimento “filo-imperiale” dantesco con la solenne bellezza del racconto ovidiano.

Un’altra differenza essenziale della versione di Dante rispetto a quella ovidiana   che il carro in questo momento   vuoto. Il carro dantesco, in questo canto, aspetta l’apparizione di Beatrice, simbolo della Rivelazione⁵⁷³, nel canto successivo, la quale   paragonata al sorgere del sole (Pg 30, 22-24: *Io vidi gi  nel cominciar del giorno / la parte orient l tutta rosata / e l’altro ciel di bel sereno addorno*). Inglese nota che il paragone «fra l’apparizione di Beatrice e il sorgere del sole   cristologico» e cita come prova «*Sol in Scriptura Sacra aliquando significat Dominum Salvatorem ... aliquando sapientiae fulgorem*» (Rabino Mauro, *PL*, III, 26)⁵⁷⁴. Accanto a questa interpretazione cristologica, potrebbe non essere da escludere un collegamento con il mito di Ovidio, dato che l’apparizione di Beatrice, paragonata al sorgere del sole, potrebbe rappresentare l’ordine cosmologico – il Sole sul carro – precedente al tentativo di Fetonte.

Dante auctor e Fetonte (2): Pd 31

L’ultima ripresa del mito di Fetonte   nel canto XXXI del *Paradiso*, che si svolge nell’Empireo. In questo canto, Dante osserva, stupito, la rosa dei beati (1-51) e, salutando Beatrice che ritorna nel suo seggio con commosso ringraziamento, incontra la sua nuova guida, san Bernardo (52-93). Alla fine del canto, vi   il trionfo della Vergine Maria (94-142). Per quanto riguarda gli argomenti principali di questo canto, la presentazione empirea, la sostituzione delle guide e la questione della luce e della visione, abbiamo gi  fatto un rapido accenno nel capitolo dedicato a Callisto. Qui mi limito a discutere soltanto la ripresa dantesca del mito ovidiano, quando san Bernardo,

⁵⁷³ Inglese 2016^b, p. 360.

⁵⁷⁴ Inglese 2016^b, p. 360

«il poeta di Maria»⁵⁷⁵, invita Dante ad alzare lo sguardo dal centro della rosa celeste fino in cima, a osservare *seder la Regina / cui questo regno è suddito e devoto* (*Pd* 31, 116-117). La visione di Dante è introdotta da una similitudine nella quale il sorgere del sole è il primo elemento:

*Io levai li occhi: e come da mattina
la parte oriental del'orizzonte
soverchia quella dove il sol declina,
così, quasi di valle andando a monte
con li occhi, vidi parte nelo stremo
vincer di lume tutta l'altra fronte.
E come quivi ove s'aspetta il temo
che mal guidò Fetonte, più s'infiamma
e quinci e quindi il lume si fa scemo,
così quella pacifica oreafiamma
nel mezzo s'avvivava, e d'ogni parte
per igual modo allentava la fiamma. (*Pd* 31, 118-129)*

Va notata che la stessa immagine del sole che sorge è stata utilizzata per descrivere l'apparizione di Beatrice sul carro (*Pg* 30, 22-24), con le stesse parole all'inizio del verso (*Pg* 30, 23: *la parte oriental tutta rosata* e *Pd* 31, 119: *la parte oriental del'orizzonte*). A questa immagine, Brownlee⁵⁷⁶ accosta la descrizione del momento in cui Fetonte sta per partire nelle *Metamorfosi*:

*dum loquor, Hesperio positas in litore metas
umida nox tetigit. non est mora libera nobis;
poscimur, et fulget tenebris Aurora fugatis. (*Met.* 2, 142-144)*

⁵⁷⁵ Definizione di Alexandre Masseron, si veda Scott 2002, p. 483.

⁵⁷⁶ Brownlee 1984, p. 140.

Dopo aver alzato lo sguardo, sollevando gli occhi dalla valle alla vetta del monte, Dante vede *parte nelo stremo / vincer di lume tutta l'altra fronte* (122-123):

*E come quivi ove s'aspetta il temo
che mal guidò Fetonte, più s'infiamma
e quinci e quindi il lume si fa scemo,*

Più che una ripresa del mito di Fetonte, qui abbiamo un semplice riferimento geografico attraverso cui viene individuato quel punto preciso dell'orizzonte dove spunta il sole, e che serve a proporre una similitudine per raffigurare la luminosità della Vergine Maria. Però, l'elemento più evidente di questo semplice riferimento è la sottolineatura della sventura di Fetonte: è questo il nucleo della vicenda, è questo il giudizio che Dante *auctor* dà all'azione di Fetonte. Come il *mal* pronunciato da Virgilio con la sottile compassione per Fetonte nel canto IV del *Purgatorio*, qui le parole dell'*auctor* stesso confermano questa tendenza "affettuosa" concentrandosi sull'auriga e la sua sventura. Questa ripresa può essere vista come una ripetizione del giudizio pronunciato da Virgilio nel canto IV del *Purgatorio*, presentata con un tono più deciso e autorevole. La sottolineatura del *mal*, ancora più notevole considerata la brevità della ripresa, dimostra da un lato un'implicita compassione di Dante e, dall'altro, un esplicito giudizio sul viaggio di Fetonte che viene ritenuto una sventura.

È anche interessante notare che, nell'incontro con *la Reina del cielo* (100), quando Dante *viator* finalmente "torna" alla *Donna ... gentil* che lo trasse dall'esilio all'inizio del poema perché *si compiangè / di questo impedimento*, così *che duro giudizio là sù frange* (*If* 2, 94-96), Dante *auctor* chiude la vicenda di Fetonte, il viaggiatore lontano dalla propria patria, con un evidente contrasto tra la sottolineatura della sventura dell'uno, e la grazia ricevuta dell'altro.

Il mito di Fetonte è importante nel poema dantesco non soltanto perché è il mito ovidiano più menzionato in tutta la *Commedia*, in tutte e tre Cantiche, e gode anche in

Ovidio di una corposità considerevole, ma anche perché tocca i temi fondamentali del poema: i temi dell'esilio, dell'identità poetico-politica, della missione poetica e, soprattutto, del viaggio oltremondano verso l'alto. In queste cinque riprese nel poema, si nota innanzitutto un cambiamento progressivo ma chiaro da quelle dove Dante *viator* si identifica con Fetonte a quelle in cui Dante *auctor* definisce esplicitamente il viaggio del giovane un *mal*: quando il *viator* si immedesima con Fetonte sul piano dei sentimenti, il giovane auriga e il suo viaggio fatale non sono soltanto un'immagine allegorica di *hybris* e di follia, ma anche un essere eternamente ricordato, nella sua fine (punizione?) tragica, per il suo errore (peccato?), come esempio di giudizio divino. L'esperienza comune tra la storia mitologica e il viaggio del pellegrino, collocati insieme in un luogo oltremondano, acquista una dimensione reale ed eterna: la maturazione da Dante *viator* a Dante *auctor* è reale e, con l'andamento verso l'alto del suo viaggio, Dante riconosce in questa esperienza comune la differenza essenziale tra lui e Fetonte: in un viaggio mai sperimentato da nessun mortale, l'uno cade nella morte ardente e l'altro, grazie alla presenza delle guide, grazie alla Provvidenza, raggiunge la cima divina. I sentimenti, le emozioni in comune spiegherebbero anche la compassione di Dante nei confronti dell'auriga pagano. Questa possibilità è dimostrata dal fatto che, nel giudizio più duro che Dante *auctor* dà al personaggio ovidiano (Pg 29, 117-120), laddove esplicita che la caduta del carro, *sviando* (118), è una dimostrazione della giustizia divina, Fetonte come protagonista non è proprio nominato: è il carro del Sole a essere colpito e punito dalla giustizia di Giove.

Durante il viaggio, seguendo la stessa *strada* (Pg 4, 71), Dante *viator* va sempre in direzione contraria rispetto a Fetonte, si avvicina, sotto le guide mandate dalla Provvidenza, a un Fetonte "rovesciato". Ma, pur tenendo la giusta distanza dall'audace auriga e sottolineando il volere divino nel differenziarsi dallo sfortunato giovane del racconto ovidiano, Dante *auctor* non condanna completamente Fetonte: piuttosto prova una certa compassione per chi, similmente a lui, ha affrontato la totale *novità* costituita da un viaggio straordinario e, lontano dalla patria per il livore bieco che si è scatenato contro la sua ingenua nobiltà morale nonché dubbioso sulla propria identità, infine cade per l'assenza di una guida e dell'appoggio divino. In questo modo, Fetonte diventa

anche un riferimento nel viaggio dantesco, perché da un lato è l'esempio negativo di un *viator* superbo, dall'altro per opposizione stimola in Dante la consapevolezza di agire in quanto strumento della Provvidenza e di avere una missione di ammaestramento per l'umanità.

Le Pieridi e le Muse

Il V libro delle *Metamorfosi* si apre con il racconto delle avventure di Perseo, e in particolare degli scontri vittoriosi che questi, sostenuto da sua sorella Minerva, ha con il re etiope Fineo (1-235) e con il re serifio Polidette (236-249). Conclusesi felicemente le vicende di Perseo, Minerva può finalmente abbandonare Serifo per dirigersi sul monte Elicona, la sede delle Muse, dalle quali la dea ascolta i racconti di Pegaso e del feroce Pireneo (250-293). Mentre la Musa Urania sta parlando, si odono delle gazze lamentarsi della loro condizione. A questo punto Urania decide di spiegare a Minerva l'origine di tali lamentele e dà inizio al racconto del mito delle Pieridi e della loro metamorfosi: le Pieridi erano un gruppo di nove sorelle, figlie di Piero, eponimo re della regione macedone detta Pieria, che sfidarono in una gara di canto le Muse, anch'esse nove sorelle, ma figlie di divinità e dee a loro volta; le Pieridi, dopo essere state sconfitte, vennero punite con la metamorfosi in uccelli.

L'episodio delle Pieridi forma un'ampia sequenza che copre il resto del V libro: esso, infatti, contiene i racconti eseguiti dalle due controparti durante l'agone, cioè il canto proposto dalle Pieridi (318-331), incentrato sulla storia dei Giganti che sfidano gli dèi, e il canto della Musa Calliope (341-661), dedicato alla punizione per i Giganti e alla storia di Proserpina. Come si vede, dunque, il racconto della Musa è molto più lungo: tutto l'episodio, infatti, si organizza con «una distribuzione dello spazio vistosamente asimmetrica, che rispecchia l'atteggiamento tutt'altro che neutro della narratrice»⁵⁷⁷, cioè della Musa che riferisce a Minerva. È appena il caso di accennare che questa tecnica “a incastro”, ottenuta inserendo nella narrazione principale le storie oggetto di canto in una gara tra poeti, è un espediente strutturale ampiamente sfruttato dalla poesia ellenistica, in particolare bucolica, al fine di rompere la monotonia di un'azione troppo prolungata⁵⁷⁸.

⁵⁷⁷ Rosati 2009, p. 173.

⁵⁷⁸ Si veda Castiglioni 1964, pp. 329-332.

La storia delle Pieridi e Muse nella tradizione

Il prototipo della sfida artistica a una divinità può essere fatto risalire fino a Omero: nell'*Iliade* il cantore Tamiri viene punito con la cecità e con la perdita della capacità musicale per essersi vantato di essere superiore nel canto rispetto alle Muse (*Il.*, 2, 594-600: καὶ Πτελεὸν καὶ Ἔλος καὶ Δώριον, ἔνθά τε Μοῦσαι / ἀντόμεναι Θάμυριν τὸν Θρήϊκα παῦσαν ἀοιδῆς / Οἰχαλίηθεν ἰόντα παρ' Εὐρύτου Οἰχαλιῆος: / στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν εἶ περ ἂν αὐταὶ / Μοῦσαι ἀείδοιεν κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο: / αἶ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδὴν / θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστύν)⁵⁷⁹. La stessa storia è raccontata anche da Apollodoro: Θάμυρις δὲ κάλλει διενεγκῶν καὶ κιθαρωδία περὶ μουσικῆς ἤρισε μούσαις, συνθέμενος, ἂν μὲν κρείττων εὔρεθῆ, πλησιάσειν πάσαις, ἐὰν δὲ ἡττηθῆ, στερηθήσεσθαι οὗ ἂν ἐκεῖναι θέλωσι. καθυπέρτεραι δὲ αἱ μοῦσαι γενόμεναι καὶ τῶν ὀμμάτων αὐτὸν καὶ τῆς κιθαρωδίας ἐστέρησαν (1. 3. 3)⁵⁸⁰. Quanto ai resoconti letterari di sfide poetiche, l'esempio più antico è probabilmente costituito per noi dal cosiddetto *Certamen Homeri et Hesiodi*, un testo d'età antoniniana, ma il cui nucleo si formò tra l'età tardo-arcaica e quella classica⁵⁸¹.

Prima di Ovidio, la storia delle nove Pieridi era già stata raccontata dal poeta ellenistico Nicandro nel IV libro delle *Alterazioni* (fr. 54 Schneider)⁵⁸², ed essa compare anche nel nono capitolo delle *Metamorfosi* in prosa di Antonino Liberale (Ζεὺς Μνημοσύη μιγείς ἐν Πιερίᾳ Μούσας ἐγέννησεν. Ὑπὸ δὲ τὸν χρόνον τοῦτον ἐβασίλευε Πίεσος αὐτόχθων Ἡμαθίας. καὶ αὐτῷ θυγατέρες ἐγένοντο ἑννέα καὶ χορὸν

⁵⁷⁹ «Là dove le Muse / fattesi avanti al tracio Tamiri tolsero il canto, / mentre veniva da Ecalia, da Eurito Ecaleo, / e si fidava orgoglioso di vincere, anche se esse/ le Muse cantassero, figlie di Zeus eggioco! / ma esse adirate lo resero cieco e il canto / divino gli tolsero, fecero sì che scordasse la cetra»: trad. di Calzecchi Onesti 1990.

⁵⁸⁰ «A sua volta Tamiri, che si distingueva per la sua bellezza e per l'abilità nel suonare la cetra, sfidò le Muse a una gara di musica dopo aver stabilito che, se fosse risultato migliore, avrebbe fatto l'amore con tutte, se fosse stato sconfitto, esse avrebbero potuto privarlo di ciò che volevano. Furono superiori le Muse che lo privarono degli occhi e della cetra»: trad. di Ciani, in Scarpi 2008.

⁵⁸¹ Si veda Rosati 2009, p. 173.

⁵⁸² Si veda Braccini-Macri 2018, p. 167.

ἐναντίον ἔστησαν αὐταὶ Μούσαις καὶ ἀγὼν ἐγένετο μουσικῆς ἐν τῷ Ἑλικῶνι. Ὅτι μὲν οὖν αἱ θυγατέρες ᾄδοιεν τοῦ Πίερος, ἐπήχλυε πάντα καὶ οὐδὲν ὑπήκουε πρὸς τὴν χορείαν. ὑπὸ δὲ Μουσῶν ἴστατο μὲν οὐρανὸς καὶ ἄστρα καὶ θάλασσα καὶ ποταμοὶ, ὁ δ' Ἑλικῶν ἠῦξετο κηλούμενος ὑφ' ἡδονῆς εἰς τὸν οὐρανὸν [...] Ἐπεὶ δὲ νεῖκος ἦραντο θνηταὶ θεαῖς, με-τέβαλον αὐτὰς αἱ Μοῦσαι καὶ ἐποίησαν ὄρνιθας ἐννέα. καὶ ἔτι νῦν ὀνομάζονται παρ' ἀνθρώποις κολυμβὰς, ἰύγξ, κεγχρὶς, κίσσα, χλωρὸς, ἀκαλανθὶς, νήσσα, πιὼν, δρακοωτίς)⁵⁸³. Nel registro di Antonino Liberale, come si può vedere, non esiste nessun accenno al contenuto del canto, e neanche a un conflitto ideologico: sembra che l'inferiorità delle Pieridi riguardi solo la tecnica del canto, e che vengano punite puramente per la loro *hybris*⁵⁸⁴.

Invece, poiché sappiamo che nello stesso libro ospitante l'agone tra le Muse e le figlie di Piero Nicandro raccontava due vicende esemplari per la loro empietà, quali, cioè, la lotta tra Tifeo e Zeus⁵⁸⁵ e la storia di Ascalabo, che irrise Demetra e ne fu per punizione mutato in lucertola⁵⁸⁶, si potrebbe ipotizzare che già il poeta ellenistico istituì un collegamento tra la punizione inflitta alle Pieridi e il contenuto blasfemo del loro canto⁵⁸⁷.

Per quanto riguarda eventuali innovazioni ovidiane al mito, potrebbe darsi che sia un'invenzione del poeta di Sulmona il fatto che le nove Pieridi vengono tutte quante mutate in *picae*, “gazze”⁵⁸⁸: come abbiamo visto sopra, infatti, in Antonino

⁵⁸³ «Zeus, unitosi a Mnemosine in Pieria, generò le Muse. In quello stesso tempo regnava in Emazia l'autoctono Piero, al quale erano nate nove figlie; esse formarono un coro avversario a quello delle Muse e sull'Elicon a ebbe luogo una gara canora. Quando le figlie di Piero cantarono, ogni cosa si oscurò e niente prestò ascolto al loro coro; per opera delle Muse, invece, si arrestarono il cielo e le stelle, il mare e i fiumi; l'Elicon, incantato dal piacere di quel suono, crebbe fino al cielo [...]. Poiché donne mortali avevano cercato di contendere con le dee, le Muse le mutarono in nove uccelli e ancora adesso sono chiamate dagli uomini colimbo, torcicollo, cenceride, gazza, verdone, ἀκαλανθίς, anatra, picchio e δρακοντίς»: trad. di Braccini-Macri 2018.

⁵⁸⁴ Si veda Rosati 2009, p. 174.

⁵⁸⁵ Rosati 2009, pp. 184-188.

⁵⁸⁶ Rosati 2009, pp. 210-212.

⁵⁸⁷ Si veda Bethe 1904.

⁵⁸⁸ Più in generale, si potrebbe notare che la trasformazione di cantori in uccelli risponde al *topos* comune alla poesia classica ed ellenistica di equiparare musicisti e volatili: si veda a proposito Forbes Irving 1990, p. 238. Specificamente per le gazze, cfr. Stat. *Silu* 2, 4, 19 (*Aonio uersae certamine picae*); Pers.

Libera, le Pierie sono trasformate in diverse razze di uccelli. I commentatori solitamente interpretano il variopinto elenco di volatili enumerati da Antonino alla luce del gusto erudito della fonte cui l'autore latino dovette attingere, forse proprio il raffinato Nicandro, noto per la ricercatezza lessicale e per gli interessi zoologici⁵⁸⁹. Se davvero Ovidio innovò nello scegliere che tutte e nove le Pieridi venissero trasformate in gazze, non escluderei che attraverso tale scelta il poeta intendesse sottolineare un tratto essenziale della *hybris* delle sorelle, cioè la loro cacofonica petulanza: i naturalisti antichi, infatti, non mancano di evidenziare, oltre alla somiglianza tra la voce delle gazze e quella umana, anche la sua sgradevolezza⁵⁹⁰, sicché la incessante garrulità di questi uccelli ricorre anche come motivo folklorico⁵⁹¹. Ovidio stabilisce così un tratto di continuità tra la forma animalesca e la pregressa forma umana, sfruttando la tipicamente odiosa voce delle gazze «petulanti abitatrici dei boschi» (*Met.* 5, 676).

I concetti di “suono” e di “voce” svolgono nell'ambito dell'episodio delle Pieridi anche un ruolo strutturale. L'episodio, infatti, si apre con l'arrivo delle gazze che è annunciato dal rumore provocato dal battito delle ali e dai loro versi (*Met.* 5, 294-295: *pennae sonuere per auras, / uoxque salutantum ramis uenibat ad altis*), e si chiude con una menzione della loro straordinaria passione per il canto.

Il confronto tra le Muse e le Pieridi è giocato su una serie di analogie e di opposizioni: innanzitutto anche le Muse sono Pieridi, in quanto nate in Pieria (cfr. per esempio Hes. *Th.* 53-56); o, addirittura, le Muse sono, coincidono con le Pieridi, in quanto figlie di Piero (cfr. Epich. *Nozze di Ebe*, fr. 39 Ἐπιχαρμος δὲ ἐν τῷ τῆς Ἥβης γάμῳ ἐπὶ λέγει, θυγατέρας Πιέρου κτλ). Donde l'uso dell'epiteto “Pieridi” per riferirsi alle Muse, così come attestato, ad esempio, in Hes. *Sc.* 206 (Μοῦσαι

Choliambi 1, 3 *poetridas picas*.

⁵⁸⁹ Cfr. Braccini-Macri 2018, p. 178.

⁵⁹⁰ Si veda Thompson 1936, s.v. ΚΙΣΣΑ, e s.v. “Kitta, Kissa”.

⁵⁹¹ Si veda Thompson, 1955-1958, J551.5 e K2032.

Περίδες)⁵⁹², in Lucr. *De rerum natura*, 1, 924-926 (*avia Pieridum peragro loca nullius ante*), in Hor. *Carminam* 4, 20 (*laudes quam Calabriae Pierides*), in Ov. *Amores* (1, 1, 6: *Pieridum vates, non tua turba sumus*) e *Ars Amatoria* (3, 548: *numen inest illis Pieridesque favent*)⁵⁹³. Questa “coincidenza” riguarda non solo la regione di origine e il nome del genitore, ma anche i nomi delle stesse Muse/Pieridi e il loro numero (Cic. *De natura deorum*, 3, 54: *Piero natae et Antiopa, quas Pieridas et Pierias solent poetae appellare, idem nominibus et eodem numero quo proxumae superiores*; Paus. 9, 29, 4 εἰσὶ δ’ οἱ καὶ αὐτῶ θυγατέρας ἑννέα Πιέρῳ γενέσθαι λέγουσι καὶ τὰ ὀνόματα ἅπερ ταῖς θεαῖς τεθῆναι καὶ ταύταις, καὶ ὅσοι Μουσῶν παῖδες ἐκλήθησαν ὑπὸ Ἑλλήνων, θυγατριδοῦς εἶναι σφᾶς Πιέρου)⁵⁹⁴.

Ma tra i due gruppi di donne sussiste comunque un’insormontabile differenza: le Muse sono dee, le Pieridi, invece, umane; Ovidio esaspera questa opposizione, presentando le Pieridi non solo come non-divine, ma addirittura come anti-divine. Da qui la scelta come tema per il loro canto di un episodio empio e di ribellione all’ordine olimpico, quale la Gigantomachia. Ciò rende le Pieridi non tanto «un’ipostasi delle Muse», quanto una sorta di «Muse in nero»⁵⁹⁵.

Le Pieridi e le Muse nelle *Metamorfosi*

La storia delle Pieridi (294-317):

*Musa loquebatur; pennae sonuere per auras,
uoxque salutantum ramis ueniebat ab altis.
suspicit et linguae quaerit tam certa loquentes
unde sonent hominemque putat Ioue nata locutum;*

⁵⁹² «Le Muse di Pieria»: trad. di Casanmagnago 2009.

⁵⁹³ Si veda Rosati 2009, p. 174.

⁵⁹⁴ «Ci sono alcuni i quali sostengono anche che lo stesso Piero aveva nove figlie, che impose anche a loro gli stessi nomi delle dee e che quanti furono chiamati dai Greci figli delle Muse erano nipoti di Piero»: trad. di Moggi-Osanna 2010.

⁵⁹⁵ Si veda Haupt-Ehwald-von Albrecht 1966 e Rosati 2009, p. 174.

*ales erat, numeroque novem sua fata querentes
institerant ramis imitantes omnia picae. (294-299)*

“La Musa parlava; nell’aria frusciarono le ali e una voce di saluto proveniva dall’alto dei rami. La figlia di Giove alza lo sguardo e cerca di capire donde le lingue risuonino suoni tanto distinti, pensa che sia stato un uomo a parlare; erano invece uccelli, nove gazze, appostate sui rami a lamentare la loro sorte e a imitare ogni suono”.

In un primo momento, Minerva confonde il suono emesso dalle gazze con un vociare di uomini. Per quanto riguarda la capacità delle gazze di imitare la voce umana, vi sono varie fonti: cfr. ad esempio, Plin. *NH* 10, 118-119 (*Minor nobilitas, quia non ex longinquo venit, sec expressior loquacitas certo generi picarum est...*), Petr. *Sat.* 29, 1 (*Super limen autem cavea pendebat aurea, in qua pica varia intrantes salutabat*); Isid. *Origin.* 12, 7, 46 (*picae quasi poeticae, quod uerba in discrimine uocis exprimant, ut homo*: l’etimologia sembra rinviare proprio al mito delle ambizioni poetiche delle gazze). L’immagine degli uccelli parlanti ricorre anche negli epigrammi: ad esempio, Marziale usa la metafora della “pica” per riferirsi a una voce brutta (7, 87, 6: *pica salutatrix si tibi*)⁵⁹⁶. Queste fonti, dunque, presentano le gazze e le loro voci in un quadro di sgradevolezza.

Tornando ai versi, la natura imitatrice delle gazze riguarda non solo genericamente la loro capacità di emettere versi quasi umani, ma anche il loro numero (nove) che equivale specificamente a quello delle Muse. Il motivo dell’imitazione assume dunque fin dalla prima apparizione delle gazze un ruolo fondamentale: le Pieridi, infatti, verranno condannate proprio a causa della loro proterva ed empia attitudine mimetica⁵⁹⁷.

miranti sic orsa deae dea: «nuper et istae

⁵⁹⁶ Si veda Norcio 2014, pp. 486-487.

⁵⁹⁷ Cfr. Rosati 2009, p. 178.

auxerunt uolucrum uictae certamine turbam.
Pieros has genuit Pellaeis diues in aruis,
Paeonis Euipe mater fuit; illa potentem
Lucinam nouiens, nouiens paritura, uocauit. (300-304)

“Alla dea (Minerva) che si stupisce, la dea (Musa) dice: «costoro, che sono state sconfitte nella gara, ora si sono aggiunte alla folla degli uccelli. Il ricco Piero le generò nella regione di Pella; la madre fu Evippe della Peonia; ella nove volte invocò la potente Lucina in occasione del parto»”.

In questi versi, vediamo «lo stupore della dea» che funge da «meccanismo generatore della narrazione», come molto spesso nel poema. L'accostamento *deae dea* potrebbe suggerire la «solidarietà etico-ideologica» fra la Musa e Minerva, e, inoltre, sottolinea la differenza tra le dee e le mortali Pieridi. Il fatto che Piero probabilmente fosse un re (come del resto succedeva già in Nicandro) può causare la superbia delle Pieridi. La sottolineatura della ricchezza di Piero e del numero di parti avuti da Evippe anticipa, inoltre, le vanterie di Aracne e di Niobe, il cui racconto seguirà l'episodio delle Pieridi (*Met.* 6, 1-145, 146-312). Alla sfera della superbia potrebbe rimandare anche la scelta dell'epiteto *Pellaeus* per connotare la regione di origine delle Pieridi: infatti, lo stesso aggettivo è in Lucano (3, 233 *Pellaeus ductor*) e in Marziale (9, 43, 7 *Pellaei...tyranni*) in riferimento ad Alessandro Magno, e pertanto potrebbe evocare la figura dell'imperatore, «spesso citata nella tradizione moralistica come paradigma di ambizione senza misura». La «geminazione del nove» (*nouoens, nouoens*) a ponte della cesura è funzionale a esasperare l'enfasi dello scontro tra due gruppi così simili di sorelle e prepara l'allusione nel verso successivo alla vanteria delle Pieridi per il loro *numero* (305)⁵⁹⁸.

intumuit numero stolidarum turba sororum

⁵⁹⁸ Si veda Rosati, pp. 179-180.

*perque tot Haemonias et per tot Achaidas urbes
huc uenit et tali committit proelia uoce (305-307)*

“Gonfiandosi d’orgoglio per il numero, la turba delle sciocche sorelle, giunse qui attraverso tutte le città dell’Emonia e dell’Acaia, e lanciò parole di sfida”

Poiché il termine *turba* è connotato in senso negativo, allora l’adozione dello stesso da parte della Musa implica un giudizio di condanna verso le Pieridi, del resto evidente anche per via dell’epiteto *stolidarum*.

A giudizio di Rosati, la manovra di avvicinamento delle Pieridi attraverso le numerose città della Tessaglia e della Grecia (*perque tot Haemonias et per tot Achaidas urbes*) equivarrebbe da un lato a una sorta di *tour* poetico, dall’altro a una vera e propria «conquista del territorio» con l’obiettivo di “sostituire” le Muse: «un tentativo di sovversione del potere costituito» che corrisponde all’argomento scelto del canto delle Pieridi, cioè la ribellione dei Giganti⁵⁹⁹.

*“desinite indoctum uana dulcedine uulgus
fallere; nobiscum, si qua est fiducia uobis,
Thespiades, certate, deae. Nec uoce nec arte
uincemur, totidemque sumus. uel cedite uictae
fonte Medusaeo et Hyantea Aganippe,
uel nos Emathiis ad Paeonas usque niuosos
cedemus campis. dirimant certamina nymphae” (308-314)*

“Smettete di ingannare la gente ignorante con vuote armonie! Se avete il coraggio, o dee di Tespie, accettate di gareggiare con noi. Non verremo superate né per la voce né per l’arte: noi siamo pari a voi. Nel caso in cui voi sarete vinte lascerete la fonte medusea e la fonte iantea di Aganippe; altrimenti, saremo noi ad andar via dai campi

⁵⁹⁹ Rosati 2009, p. 180.

d'Emazia per la Peonia nevosa. Le ninfe giudicheranno le gare.”

L'accusa rivolta alle Muse di *uana dulcedine...fallere*, ossia di imbrogliare proponendo «una verità edulcorata», può essere confrontata con alcuni luoghi senecani dedicate all'attitudine mistificatoria delle favole (*De Beneficiis*, 1, 4, 5: *istae uero ineptiae poetis relinquuntur, quibus aure oblectare propositum est et dulcem fabulam nectere*; *Suasoriae*, 1, 8: *fabellarum dulcedo*). Invece, le Pieridi -- «lucrezianamente demitologizzanti» -- vantano la propria capacità di pronunciare «l'aspra verità» con un attacco diretto alle “dolci bugie” delle Muse ovidiane, ma anche con un richiamo provocatorio della «famosa rivendicazione delle Muse esiodee» di sapere cantare «molte menzogne simili al vero» (*Hes. Th.* 27).

L'appellativo riservato dalle Pieridi alle Muse *Thespiades...deae* da un lato attraverso l'etnico mira a circoscrivere l'autorità delle Muse alla piccola città beotica di Tespie; dall'altro, riconoscendo la natura divina delle rivali, in effetti ne sminuiscono la bravura tecnica, come se il loro ruolo di protettrici delle arti dipendesse più dal loro essere dee che dal «valore artistico».

La rappresentazione dello scontro tra Pieridi e Muse come una gara tra pari, tra “consanguinei”, sembra essere suggerita anche dalla scelta dell'epiteto geografico *Emathiis*: l'Ematia, infatti, è una zona della Macedonia che, essendo vicina a Farsalo e a Filippi, evocava ai Romani l'idea di guerra civile (cfr. *Verg. Georg.* 1, 489-492: *ergo inter sese paribus concurrere telis / Romanas acies iterum uidere Philippi; / nec fuit indignum superis bis sanguine nostro / Emathiam et latos Haemi pinguescere campos*; *Lucan.* 1, 1: *bella per Emathios plus quam ciuilia campos*; *Ov. Met.* 15, 824: *Emathique iterum madefient caede Philippi*). La stessa zona, inoltre, era collegata alla ribellione dei Giganti, «il mito-archetipo della guerra civile» (cfr. *Verg. Georg.* 4, 390-391 *hic nunc Emathiae portus partriamque reuisit / Pallenem*)⁶⁰⁰.

turpe quidem contendere erat, sed cedere visum

⁶⁰⁰ Si veda Rosati 2009, pp. 181-182.

turpius: electae iurant per flumina nymphae
factaque de uiuo pressere sedilia saxo. (315-317)

“Accettare la sfida era vergognoso, ma cedere sembrò peggio; le ninfe elette (come giudici) giurano sui fiumi e si siedono sui sedili cavati dal puro sasso”.

Questi tre versi costruiscono uno «scenario tipico dei preliminari dell’agone bucolico»: la parte che ha ricevuto la sfida deve accettarla «per fugare ogni sospetto di temere il confronto»; si sceglie il giudice della gara e il giudice «si siede per ascoltare l’esibizione dei contendenti». La reazione delle Muse (*cedere...turpius*) è simile all’atteggiamento dello sfidato Dameta in Virgilio *Bucolica*, 3, 52-53 (*in me mora non erit ulla / nec quemquam fugio*). E le ninfe, dopo essere state nominate giudici, giurano di essere imparziali sui fiumi (*iurant per flumina nymphae*), cioè su «un elemento del loro “*habitat*” naturale» e si siedono sulle rocce proprio secondo la tradizione bucolica (*factaque de uiuo pressere sedilia saxo*)⁶⁰¹. Si potrebbe confrontare la scena della gara tra Apollo e Pan di *Met.* 11, 157-164: il giudice Tmolo prima si siede (*consedit*), poi invita Pan a cantare (*isque deum pecoris spectans “in iudice” dixit / “nulla mora est”. calamis agrestibus insonat ille*), dopodiché passa ad Apollo (*post hunc sacer ora tetorsit / Tmolus ad os Phoebi*)⁶⁰².

Il contenuto del canto della Pieride: la Gigantomachia (318-331):

La ribellione dei Giganti che è il tema prescelto dalle Pieridi per il loro canto rappresenta, in effetti, l’eco dello scontro che nella narrazione principale oppone le nove sorelle alle Muse: dal punto di vista delle Pieridi, cioè, i Giganti sono grandi eroi che osano sfidare gli dèi; mentre nella versione delle Muse, i Giganti sono gli empi

⁶⁰¹ Più in generale, bucolico è il ruolo di rilievo assunto dalle ninfe nella narrazione ovidiana dell’episodio delle Pieridi: per l’importanza delle ninfe nella poesia bucolica, dove esse assumono il ruolo delle Muse, si veda Fantuzzi 2000.

⁶⁰² Si veda Rosati 2009, pp. 182-183.

attentatori al *kosmos* divino. La storia dei Giganti, inoltre, preannuncia l'esito della sfida dalle Pieridi alle Muse, ossia la sconfitta finale dei Titani anticipa l'inevitabile *debacle* subita dalle nove figlie di Piero.

Per il mito, si veda poi concretamente nel capitolo dedicato alla Gigantomachia.

Il contenuto del canto di Calliope: la celebrazione di Cerere e il ratto di Proserpina (341-661).

La vicenda del ratto di Proserpina costituisce un rovesciamento ideologico rispetto alla Gigantomachia: infatti, così come la Gigantomachia è un tentativo di abbattere l'ordine cosmico sancito dagli Olimpici, invece, la storia di Proserpina si conclude con un evento che rafforza quell'ordine, ovvero con la decisione da parte di Giove di dividere in parti uguali l'anno sicché si alternino armonicamente i mesi caldi e i mesi freddi.

La sconfitta e la metamorfosi delle Pieridi (662-678):

*Finierat doctos e nobis maxima cantus;
at nymphae uicisse deas Helicon colentes
concordi dixere sono. conuicia uictae
cum iacerent, "quoniam" dixit "certamine uobis
supplicium meruisse parum est maledictaque culpae
additis et non est patientia libera nobis,
ibimus in poenas et qua uocat ira, sequemur."*

“La più nobile di noi aveva terminato il suo dotto canto; e le ninfe dissero con voce unanime che avevano vinto le dee abitatrici d’Elicona. Le sconfitte cominciarono subito a insultare, la dea disse: «poiché, per voi, aver meritata una dura punizione per la sfida non è abbastanza e aggiungete alla colpa anche parole offensive e la nostra pazienza non è infinita, allora vi puniremo e ci spingeremo fin dove l’ira detta»”.

L'epiteto *doctos*, qui riferito ai canti delle Muse, è generalmente attribuito delle Muse stesse: così, ad esempio, al verso 255 *doctas...sorores*, ma anche in Mart. 1, 70, 15 (*doctaeque sorores*) e in Catul. 65, 2 (*doctis... uirginibus*).

La voce concordante (*concordi...sono*) attribuita alle ninfe richiama a sua volta «la tradizionale concordia delle Muse», e suggerisce «il condizionamento delle giudici davanti alla schiacciante autorità artistica» delle dee.

Quanto alle Pieridi, a loro non resta che un insultante vociare (*conuicia uictae / cum iacerent*), con cui suscitano l'inevitabile punizione delle Muse: l'espressione *non est patientia libera nobis*, infatti, parrebbe indicare che la repressione dell'*hybris* non dipende tanto dalla volontà delle dee, quanto da un ordine superiore che non tollera messe in obiezioni⁶⁰³.

*rident Emathides spernuntque minacia uerba;
conataeque loqui et magno clamore proteruas
intentare manus, pennas exire per unguis
adspexere suos, operiri bracchia plumis,
alteraque alterius rigido concrescere rostro
ora uidet uolucresque nouas accedere siluis;
dumque uolunt plangi, per bracchia mota leuatae
aere pendebant, nemorum conuicia, picae.
nunc quoque in alitibus facundia prisca remansit
raucaque garrulitas studiumque immane loquendi. (669-678)*

“Ridono le donne d’Emazia e si prendono gioco delle minacce; mentre cercavano di parlare e di sollevare le mani sfrontate con grande rumore, videro le penne spuntare sotto le unghie, le braccia coprirsi di piume, e vide l’una all’altra sul volto spuntare un rigido becco, e nuovi uccelli volare verso il bosco; allora avrebbero voluto battersi il

⁶⁰³ Rosati 2009, pp. 239-240.

petto, ma i movimenti delle braccia le sollevarono in aria, gazzate, schiamazzanti abitatrici dei boschi. Oggi tra gli uccelli è rimasta l'antica facondia: una roca garrulità, con un'immane passione per il parlare.”

La trasformazione è descritta in termini visivi (*adspexere...uidet*), accrescendone la drammaticità. Così come risulta vano lo sforzo di parlare, anche il tentativo di battersi il petto di risolve, invece, in un battito d'ali (*dumque uolunt plangi, per brachia mota leuatae / aere pendebant*): è «il paradosso di come un tratto di continuità produce un risultato e un senso ben diverso nel passaggio dalla vecchia alla nuova forma».

L'espressione finale sulla «incontenibile “voglia di parlare”» (*studiumque immane loquendi*) suona come un ironico commento narrativo-metaforico che fa coincidere la fine del canto con la fine della possibilità delle Pieridi di esprimersi come esseri umani⁶⁰⁴.

Per riassumere, il mito delle Pieridi apre l'ampia sezione delle *Metamorfosi* dedicata agli dèi vendicatori⁶⁰⁵ e al conflitto tra mortali e divinità: si tratta di un momento cruciale per la storia del mondo, nel quale, si definiscono gli assetti di potere e i rapporti di forza tra i protagonisti. In questo senso, i miti diventano un modo per affrontare allegoricamente un «tema chiave della cultura augustea» e della stessa vicenda «artistico-biografica» ovidiana: mi riferisco al rapporto tra potere e artisti, tra l'aspirazione all'autonomia dei letterati e i condizionamenti ideologici e sociali a cui essi sono soggetti⁶⁰⁶.

Le Pieridi e le Muse nella *Commedia* dantesca

Anche Dante ha dato un ruolo fondamentale al mito delle Pieridi. Analizziamo

⁶⁰⁴ Rosati 2009, pp. 240-241.

⁶⁰⁵ Si veda Otis 1966 e Rosati 2009, p. 117.

⁶⁰⁶ Si veda Rosati 2009, p. 242.

prima i versi nei quali si inserisce il racconto della vicenda delle nove sorelle.

*Per correr miglior acqua alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;
e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.
Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calìopè alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le piche misere sentiro
lo colpo, tal che disperar perdono. (Pg 1, 1-12)*

La ripresa del mito ovidiano delle Pieridi-Piche si trova nell'ambito dell'invocazione alle Muse (*o sante Muse...*) che apre il *Purgatorio*: la protasi della seconda cantica occupa dodici versi, contro i sei dell'*Inferno* e i trentasei del *Paradiso*, secondo una progressione che pone in rilievo un elemento essenziale del poema, ossia che il viaggio ultraterreno non è diretto soltanto verso il bene supremo, ma anche verso la conquista progressiva di una nuova poesia.

Nel *Purgatorio*, il tema dominante, evidenziato sin dall'esordio del primo canto, è la risurrezione dell'*umano spirito*, che vede rinascere la speranza (*miglior acque*, in contrasto col *mar sì crudele* appena lasciato) e la dolcezza della luce (il *sereno aspetto* del cielo, in contrasto con *l'aura morta* infernale), e sente risorgere *la morta poesì*. La metafora del mare, con cui si apre il canto (*Per correr miglior acque alza le vele*), oltre ad alludere al consueto tema della navigazione come sviluppo narrativo del testo, si riferisce chiaramente al «mare di questa vita», secondo la definizione del *Convivio*, che ogni cristiano deve percorrere per giungere al suo «porto»; a un mare-simbolo, cioè, che si converte in certezza di *acque migliori* perché prefigura, come mistero

della fede, l'idea del battesimo e, a un tempo, quella della vittoria di Cristo sulla morte⁶⁰⁷.

Secondo Raimondi, il tema fondamentale del ritorno giustifica la decisione di invocare addirittura Calliope⁶⁰⁸ e di conseguenza di fare riferimento al canto (*con quel suono / di cui le piche misere sentiro / lo colpo*) eseguito dalla Musa nelle *Metamorfosi*, incentrato sull'episodio del ratto di Proserpina: una fanciulla che «gioca e coglie ora viole ora candidi gigli» con «zelo infantile» (*Met.* 5. 392-393), rapita dal «bosco» che «cinge le acque avvolgendo ogni lato con le sue fronde, un velo, un riparo ai raggi di Febo», dove «i rami danno frescura, l'umida terra varietà grande di fiori: un'eterna primavera» (*Met.* 5. 388-391); ma, dopo il rapimento, Proserpina potrà comunque fare ritorno da Cerere (*Met.* 5. 572), come l'umanità cristiana anela il ritorno all'Eden perduto⁶⁰⁹.

È significativo che Dante invochi l'aiuto divino proprio nel momento in cui egli si lascia dietro l'oscurità infernale e sta per salire verso l'alto, verso il "nuovo". L'invocazione alle Muse indica la necessità di innalzare lo stile, il linguaggio e lo spirito per questo nuovo mondo. Si tenga presente che nel verso prima dell'invocazione, *Ma qui la morta poesí resurga*, dove l'antitesi di morte e risurrezione travalica evidentemente l'ambito retorico, si tratta in realtà la questione di quel ritorno a Dio che sarà il tema fondamentale del *Purgatorio*. Ciò giustifica senza dubbio la necessità di implorare l'aiuto della divinità: Dante, perduto nella *selva oscura* (*If* 1, 2), ha raggiunto questo punto del viaggio con l'aiuto di Virgilio, ma quello che si prospetta è un mondo del tutto ignoto anche alla sua guida. Rivolgendosi alle Muse, Dante da un lato dichiara la distanza dalle *piche misere*, dall'arroganza e dall'insufficienza umana, e dall'altro reclama il sostegno divino per affrontare il nuovo regno rispetto al quale la guida umana (Virgilio) è meno efficace. Adoperando l'epiteto *sante* a proposito delle Muse, Dante si riferisce al loro essere «divinamente ispirate»⁶¹⁰.

⁶⁰⁷ Si veda Raimondi 1970, p. 67.

⁶⁰⁸ Per la «posizione di preminenza di Calliope sulle altre sorelle» si veda Carrai 2019, pp. 191-192.

⁶⁰⁹ Raimondi 1970, p. 68.

⁶¹⁰ Inglese 2016^b, p. 37.

Quella di cui ci stiamo occupando è la più distesa invocazione alle Muse della *Commedia*, ma si confrontino anche il verso 7 del II canto dell'*Inferno* (*O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate*), e il verso 9 del II canto del *Paradiso* (*e nove Muse mi dimostran l'Orse*). Tali invocazioni varranno a Dante i rimproveri di fra' Guido Vernani, che rinfacciò al poeta di essersi rivolto a quelle che Boezio aveva bollato come "sgualdrinelle da teatro" (*scenicis meretriculas*).

In effetti, nei dieci secoli precedenti all'attività di Dante, la fortuna delle Muse in ambito epico era andata affievolendosi: un certo rifiuto della mitologia e delle leggende eroiche pagane si verificò già all'epoca dei primi successori di Augusto, allorché il sorgere di un nuovo culto rivolto ai Cesari trasformò gli imperatori nei destinatari delle invocazioni poetiche (ad esempio Manilio). Nella tarda Antichità, era anche frequente che il poeta si rivolgesse al suo stesso genio, come abbiamo visto fare anche a Dante nel II canto dell'*Inferno* (del resto, già anche Ovidio in *Met.* 1 si rivolge al suo *animus*). A partire dall'epoca cristiana, poi, il rifiuto delle Muse diventa per i credenti più ortodossi un vero e proprio *topos*: si veda soprattutto Paolino da Nola (X, 21: *negant Camenis nec patent Apollinis / dicata Christo pectora*). In alcuni casi, l'invocazione semplicemente scompare (Claudiano), in altri le dee pagane sono sostituite dallo Spirito Santo e da Cristo (così Giovenco, il primo poeta epico cristiano, poi, ad esempio, Aldelmo di Malmesbury). Altri poeti mostrano un atteggiamento più "laico": Venanzio Fortunato, ad esempio, nei suoi componimenti profani non ha nulla da obiettare alle Muse, anzi, nell'introduzione alla sua raccolta di poesie dichiara espressamente di essere stato ispirato da una di loro nel corso di un viaggio attraverso le regioni danubiane (p. 2, 8 ed. Leo); una maggiore spregiudicatezza caratterizza anche i poeti attivi nell'ambito del cosiddetto "rinascimento Carolingio" (si veda, ad esempio, l'anglosassone Alcuino). Notevole, infine, è lo spazio riservato alle Muse nella Francia meridionale tra la fine del IX e il X secolo nell'ambito del genere delle sequenze, a causa presumibilmente dell'influenza esercitata su questo tipo di componimenti dall'antica musica pagana: le Muse, dunque, si configurano come dee protettrici della musica piuttosto che della poesia e, per via dell'influenza esercitata dalle sequenze sulla nascita della nuova lirica occidentale, si può dire che le antiche

dee pagane «hanno vegliato sulla culla della nostra lirica moderna»⁶¹¹.

Tornando a Dante, oltre alle succitate invocazioni vere e proprie, collocate in corrispondenza dei momenti nodali del poema, le allusioni alle Muse costellano l'intera *Commedia* (cfr. per esempio *Pd* 18, 82) e si affiancano alle richieste di soccorso poetico rivolte ad altri enti *sui generis* per un poeta cristiano, quali Apollo (*Pd* 1, 13-27) e le stelle (*Pd* 22, 112). Tali presunte “eccentricità” sono spiegabili in vario modo: ad esempio, è possibile intendere l'invocazione ad Apollo in chiave sincretica, come se, cioè, in realtà attraverso il dio pagano Dante intendesse alludere al Dio dei cristiani (sul modello che abbiamo osservato riguardo a Giovenco e ad Aldelmo). Sapegno annota: «ora invoca Apollo, e cioè la poesia stessa, in quanto ha la sua fonte prima in Dio, e da Dio discende al petto dell'artista, che umilmente si protende ad accogliere lo stimolo dell'ispirazione trascendente»⁶¹². Similmente secondo Mazzoni: «al buon Apollo si volge il poeta cristiano, cioè a Dio in quanto è fonte della poesia»⁶¹³. La conferma sarebbe offerta dal vocativo «padre» riferito ad Apollo al verso 28, che non è comprensibile se non in riferimento al linguaggio liturgico cristiano⁶¹⁴; il motivo dell'invocazione e di questo riferimento alla liturgia cristiana sembrerebbe spiegato nell'*Epistola a Cangrande*: Dante «*vidit ergo, ut dicit, aliqua 'que referre nescit et nequit rediens'. Diligenter quippe notandum est quod dicit 'nescit et nequit': nescit quia oblitus, nequit quia, si recordatur et contentum tenet, sermo tamen deficit. Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt: quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum; multa enim per lumen intellectuale vidit que sermone proprio nequivit exprimere*» (83-84). Per un mondo che «non sa né può» ridire, il poeta si rende conto che solo l'aiuto del potere divino renderà possibile il suo canto: da questa necessità deriva l'invocazione.

Nel caso delle invocazioni alle Muse, invece, è probabile che esse vadano intese

⁶¹¹ Curtius 1993, p. 265; per la fortuna delle Muse in epoca tardo-antica e medievale, si vedano in generale: pp. 255-265; sullo stesso argomento, si veda ora anche Pollmann 2017, pp. 41-75

⁶¹² Sapegno 1968, p. 1.

⁶¹³ Mazzoni 1961.

⁶¹⁴ Si veda Paratore 1973, p. 146.

nei termini di mere concessioni retoriche⁶¹⁵. Del resto, la questione della liceità di queste invocazioni pagane presuppone una angustia di vedute estranea a Dante, che nella *Commedia* riuscì a conciliare una perfetta rappresentatività dell'epoca in cui si trovò a operare e una libertà ignota ai suoi contemporanei: quella stessa libertà che gli permise di collocare nell'Oltretomba gli eroi pagani e di scegliere un pagano come Virgilio come sua guida fino alle soglie dell'Eliso⁶¹⁶.

E i versi successivi:

*Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
dal mezzo, puro infino al primo giro,
agli occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io uscì fuor dell'aura morta
che m'avea contristato gli occhi e 'l petto.
Lo bel pianeta che d'amar conforta
faceva tutto rider l'oriente
velando i Pesci ch'erano in sua scorta.
I' mi volsi a man destra e puosi mente
all'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'ala prima gente;
goder pareva il ciel di lor fiammelle:
oh, settentrional vedovo sito,
poi che privato s'è di mirar quelle! (Pg 1, 13-27)*

Vediamo qui la descrizione di un ambiente più sereno e finalmente confortato dalla luce, in cui la presenza della speranza e della grazia trova concreta e immediata

⁶¹⁵ Si veda Paratore 1973, p. 144.

⁶¹⁶ Si veda Curtius 1993, p. 265.

rappresentazione nella rasserenante purezza del cielo, e nell'immagine delle quattro stelle diventate invisibili per gli uomini dopo la cacciata di Adamo ed Eva: esse introducono il tema del desiderio e della riconquista dell'Eden, che qui si configura come un ritorno dell'esule alla patria perduta. Si annuncia il grande tema biblico dell'*Esodo*: il passaggio del popolo ebraico dall'Egitto alla terra promessa, che è evocato nel canto successivo (*Pg 2, 46: In exitu Israël de Egypto*), significa infatti la liberazione dal male e dal peccato e il ritorno verso Dio.

Per riassumere: rivolgersi alle Muse permette al poeta di avere guide divine, "sante" nel senso di divinamente ispirate, in vista del viaggio per il nuovo mondo, dove si trova il punto cruciale di congiunzione tra la morte e la risurrezione. Attraverso un'allusione al contenuto del canto della Calliope ovidiana, Dante richiama il tema del ritorno all'Eden, e di conseguenza, a Dio: questo è il tema fondamentale di tutto il *Purgatorio*, ed è essenziale che venga suggerito già nella protasi. Nel senso allegorico-morale, la tragica fine delle Pieridi potrebbe funzionare come un monito per il poeta a non essere superbo come loro nel cantare.

Per quanto riguarda la riscrittura stessa, come ha osservato Paratore, la poesia classica è per Dante soprattutto sapienza posta più o meno consapevolmente a servizio della Provvidenza divina⁶¹⁷; in questo caso, però, oserei dire che più che a servizio della Provvidenza divina, il testo ovidiano qui è a servizio del racconto dantesco. Nel *De vulgari eloquentia* (I, II, 52-56), Dante dichiara che il suono emesso dalle Pieridi, dopo che sono state trasformate in gazze, è solo una imitazione nella voce umana: "parlare", infatti, è una capacità esclusiva dell'uomo. Ancora, nel *De vulgari eloquentia*, Dante prima dichiara che Ovidio intendeva esprimersi in senso figurale e non letterale quando si riferisce alle gazze parlanti (*Met. 5, 296: loquentes*), e, poi, sostiene che quella specie di discorso prodotto dalle gazze e dagli altri uccelli, in realtà, è «soltanto una riproduzione o un'imitazione del suono emesso dalla persona che ha

⁶¹⁷ Si veda Paratore 1968, p. 39.

parlato prima» e i volatili non sono capaci di comprenderne il significato. Le Pieridi, così accurate nella forma poetica, per punizione sono trasformate in gazze e hanno perso proprio la possibilità di comunicare. Perché «solo all'uomo fu data la parola» (*De vulgari eloquentia* I, II, 52-56). Un aspetto molto interessante della definizione delle gazze come «false parlanti» è che nell'uso dantesco del mito delle Pieridi può esserci un'allusione sferzante ai cattivi poeti, espresso nelle Chiose Ambrosiane (*per quas significantur presumptuosi immiscentes artibus quas ignorant*), forse sulla base della lettura allegorica proposta da Giovanni del Virgilio in relazione a Ovidio (*per Musas intelligimus sapientes et discretos verum loquentes, sed per Pierides intelligimus garulos*)⁶¹⁸.

Analizziamo ora una differenza fondamentale tra l'idea ovidiana e quella dantesca di “metamorfosi”.

Ovidio considera la metamorfosi un passaggio della natura umana a forme di vita più basse (animali o vegetali) e più alte (divine), senza attribuire nessun giudizio di valore a questo movimento. Ogni trasformazione è, in realtà, da considerare positiva, perché «garantisce all'individuo storico una continuità metastorica». Generalmente parlando, in effetti, i protagonisti dei miti metamorfici ovidiani alla fine della loro esistenza umana, al momento della propria morte e della propria trasmigrazione in un'altra natura, si riallacciano a un ciclo vitale che supera l'ambito terreno, umano e individuale: essi conseguono «una nuova “forma”» che garantisce loro una nuova collocazione nell'ambito dell'universo⁶¹⁹. Il processo metamorfico descritto da Ovidio consente all'individuo di ritrovare la sua unità originaria ed essenziale con la natura; una unità che può essere raggiunta non solo attraverso un movimento ascensionale (secondo la concezione eidetica di matrice platonica che sarà recuperata dai cristiani) ma anche in quello discensionale.

Per comprendere la concezione dantesca della trasformazione, risulta decisivo

⁶¹⁸ Inglese 2016^b, p. 38.

⁶¹⁹ Picone 2003, pp. 9-10.

l'apporto dei commentatori medievali e cristiani di Ovidio: Arnolfo d'Orléans, ad esempio, interpreta i miti metamorfici o come un castigo (animalizzazione del personaggio) o come un premio (divinizzazione). Egli, recuperando la distinzione platonica tra forma e sostanza, opera una netta distinzione fra la metamorfosi esterna e quella interna, fra il processo di trasformazione fisica (tipico delle vicende ovidiane) e il processo di trasformazione morale e spirituale (proprio invece dell'interpretazione allegorica cristiana delle vicende stesse). Come nota Picone, «la prima metamorfosi si produce nelle cose, la seconda invece nell'anima; la prima è fittizia mentre la seconda è reale, dato che conduce l'uomo dall'errore alla verità». Per il commentatore cristiano, infatti, l'anima non può assumere forme di vita inferiori, vegetali o animali (così come narra Ovidio), ma può essere assimilata, a causa del peccato, a una pianta o a un animale. L'uomo vizioso, distruggendo l'immagine divina in lui, deturpa la propria umanità⁶²⁰. Dante dimostra il suo giudizio di valore nella riscrittura del mito: riacquistare l'immagine divina o perderla, diventare simile a Dio o a un animale significa dare un senso positivo o negativo alla vita umana; significa concludere in modo "comico" (con la salvezza) o in modo "tragico" (con la dannazione) il proprio cammino esistenziale.

Le Pieridi sono trasformate in gazze nella punizione ovidiana, ma comunque possiedono ancora una voce simile a quella umana (*Met.* 5. 295-297). La metamorfosi, per Ovidio, veniva utilizzata in funzione metonimica: trasformandosi in animale, l'uomo continua a far parte della natura. Invece, per Dante, la metamorfosi delle Pieridi serve solo per far capire ai lettori come funziona la giustizia divina: una volta eseguita la sentenza, il destino delle Pieridi è concluso definitivamente nella tragica dannazione.

Si nota anche un'altra novità fondamentale nella riscrittura dantesca: rispetto alla narrazione in terza persona di Ovidio, le prime persone dantesche (4: *e canterò*; 8: *sono*; cfr. anche 10: *il mio canto*) sottolineano la partecipazione, anzi il ruolo di protagonista del poeta. L'uso ovidiano della terza persona rende il poeta classico un

⁶²⁰ Si veda Picone 2003, pp. 9-11.

semplice spettatore dello spettacolo di queste rinascite naturali nel luogo delle quali “nulla si crea e nulla si distrugge”. La prima persona di Dante, invece, coinvolge il poeta nel racconto dal punto di vista morale: Dante insiste sul suo “io” con il risultato di estraniarsi dalle colpevoli Pieridi, prendendo le distanze dal loro atteggiamento arrogante e blasfemo.

Riscrittura dantesca

*Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui **Calliopè** alquanto **surga**,
seguitando il mio canto con quel **suono**
di cui le piche misere sentiro
lo colpo, tal che **disperar** perdono. (Pg 1, 7-12)*

«La solenne Entrée dantesca si fa bella del grande Finale orchestrato da Ovidio nel V libro delle *Metamorfosi*»⁶²¹: la dipendenza è evidente, come mostra l’espressione **Calliopè ... surga**, ripresa da Ov. *Met.* 5, 338-339:

***Surgit** et inmissos hederæ collecta capillios
Calliope querulas praetemptat pollice chordas*

e il nome **suono**, a sua volta tratto da:

*at nymphae vicisse deas Heliconæ colentes
concordi dixere **sono** (Met. 5, 663-664).*

Ma, come accennato da Brugnoli, né in Ovidio né nella sua fonte mitica, si trova

⁶²¹ Brugnoli 1998^c, p. 45.

l'elemento del *disperar*: le Pieridi, all'udire il canto della Musa, non "disperano" di essere perdonate; al contrario, in Ovidio, dopo che le Ninfe aggiudicano la vittoria alle Muse, le Pieridi, fuori di sé, insultano le Muse e le Ninfe, onde Pallade:

Convicia victae

*cum iacerent, 'quoniam' dixit 'certamine vobis
supplicium meruisse parum est maledictaque culpae
additis et non est patientia libera nobis,
ibimus in poenas et, qua vocat ira, sequemur.'*

Rident Emathides spernuntque minantia verba (Met. 5, 664-669)

Possiamo individuare la traccia seguita da Dante per riscrivere la sua versione della storia delle Piche: le espressioni ovidiane (*sono—culpae—sequemur—spernunt*) sono talvolta semplicemente tradotte, talaltra, invece, vengono "travistate" a livello semantico dall'interpretazione culturale data loro da Dante, e si "trasformano" in *seguitando—suono—colpo—disperar*⁶²². Si può ricostruire la rielaborazione artistica fatta nella *Commedia*, analizzando il ventaglio di possibilità sfruttato dal poeta, dalla resa del tutto fedele alla lettera ovidiana, attraverso la ricontestualizzazione delle parole originali, fino alla «traduzione paretimologiche»⁶²³:

In Ovidio, il *sonus* è emesso dalle Ninfe, con il significato di "voce" che sottolinea la concorde decisione delle Ninfe; in Dante, invece, il *suono* è «la musica»⁶²⁴ emessa da Calliope; in questo primo caso, si ha un cambiamento del significato e del soggetto.

il *sequemur* ovidiano fa parte del discorso minaccioso rivolto dalle Muse alle Pieridi dopo averle sconfitte: in particolare, il verbo di movimento indica il luogo metaforico fino a dove si spingerà l'ira delle dee. Il *seguitando* / "accompagnando" di Dante, invece, al contrario esprime l'accompagnamento e la protezione che Calliope

⁶²² Brugnoli 1998^c, p. 46.

⁶²³ Brugnoli 1998^c, p. 46.

⁶²⁴ Inglese 2016^b, p. 38.

intende garantire al canto del poeta.

La *culpa* delle Pieridi di cui parla Ovidio si trasforma in *lo colpo* metaforico avvertito dalle Pieridi sconvolte dalla bellezza e dalla superiorità artistica del canto di Calliope⁶²⁵: in questo caso, più che di traduzione, si tratta di una vera e propria riscrittura, che da un lato conserva la veste fonica dell'originale ovidiano ma dall'altra ne stravolge il significato.

Un caso analogo, infine, ma ancora più significativo del diverso punto di vista dei due poeti è l'ovidiano *spernunt*, "disprezzano", che Dante trasforma in *disperar*: come nota Sapegno, in Ovidio, «l'atteggiamento delle Pieridi è rappresentato protervo e sprezzante anche dopo la fine della gara»⁶²⁶; il nuovo verbo dantesco, invece, salvaguarda una certa assonanza con lo *spernunt* di Ovidio, ma ribalta la condizione delle Pieridi, dalla massima superbia alla disperazione totale: un ribaltamento certificato anche dal fatto che Dante non le chiama più Pieridi ma *misere Piche*.

Come si vede, dunque, in questo mito Dante non traduce fedelmente il testo ovidiano, ma lo riscrive in base ad assonanze e a paretimologie per esprimere la "nuova" storia che egli vuole raccontare ai suoi lettori. Questo tipo di riscrittura prevede un lettore dotto e capace di cogliere i motivi delle differenze tra il modello ovidiano e la versione dantesca. Dante, partendo dal testo ovidiano, rielabora la storia sfruttando il suono delle parole originali: crea cioè un racconto assonante con il modello ma contenutisticamente diverso e inventa le sue Piche, consapevoli della loro inferiorità (*sentiro / lo colpo*) e disperate per la sconfitta (*disperar...misere Piche*).

Bisogna anche notare che nella versione dantesca è tralasciata la parte dell'insulto dopo la gara (*Met. 5, 664-665: conuicia uictae / cum iacerent*), che in Ovidio è il vero motivo della punizione-metamorfosi (*Met. 5, 665-668: "quoniam" dixit "certamine uobis / supplicium meruisse parum est maledictaque culpa / additis ... / ibimus in*

⁶²⁵ Brugnoli proponeva di intendere lo colpo percepito dalle Piche di cui parla Dante non soltanto in senso metaforico, ma anche come una allusione al battere sulle corde dei loro strumenti da parte delle Muse nel testo-modello ovidiano (*Calliope querulas praemptat pollice chordas*, v. 339). Si veda Paratore 1968, p. 79, nota 24.

⁶²⁶ Sapegno 1985^b, p. 5.

poenas ...”). Il poeta fiorentino muta la sequenza delle parti della storia. In Ovidio, infatti, la storia è articolata nel seguente modo: 1) le Pieridi ascoltano il canto della Musa, 2) essendo giudicate sconfitte, insultano le Muse con arroganza, 3) sono trasformate in Piche per la superbia delle offese. Occorre notare l’atteggiamento delle Pieridi coerente in tutto l’episodio: lanciano la sfida (*Met. 5, 307: committit proelia*); accusano le Muse di ingannare la gente ignorante con la dolcezza delle parole (308-309: *indoctum uana dulcedine uulgus fallere*); dopo la gara, non accettando la sconfitta, insultano le dee (664-665: *conuicia uictae / cum iacerent*), per giunta irridono la minaccia di essere punite rivolta loro da parte delle Muse (669: *rident Emathides spernuntque minaccia uerba*); alla fine, dopo la punizione-metamorfosi, in forma di gazze, invece di pentirsi, si lamentano per la propria sorte (298: *sua fata querentes*): la superbia delle Pieridi in Ovidio è molto evidente. In Dante, invece, le Pieridi entrano in scena già trasformate e l’ordine degli eventi narrati diventa: 1) le Piche già «misere» ascoltano il canto della Musa, 2) sono colpite dalla bellezza del canto, 3) perdono la speranza di essere perdonate. Nella scena dantesca, pertanto, le Pieridi appaiono subito come Piche, diventano «misere» prima del canto di Calliope, e contrariamente alla versione ovidiana, non si lamentano, ma dimostrano tristezza e pentimento. Si potrebbe immaginare che, attraverso questo cambiamento, il poeta fiorentino sottolinei non soltanto l’accettazione della sconfitta da parte delle Piche, ma anche la grandezza della vittoria da parte delle dee. Del resto, presentando le Pieridi già trasformate in Piche è come se Dante sottraesse loro persino la possibilità di competere e di vincere contro la divinità: questa mutazione dimostra l’invincibilità della parte divina e la sconfitta inesorabile della parte che osa sfidarla.

Apollo e Marsia

Nel libro VI, Ovidio continua a narrare una serie di episodi di *hybris*: prima il racconto della gara tra Aracne e Minerva, analogo per molti versi al mito delle Pieridi, poi la storia di Niobe, e quindi quella dei contadini licii. In un certo senso, questi racconti, in cui i protagonisti sono coinvolti in conflitti fatali con un potere divino superiore, possono essere considerati la “cerimonia di apertura” della sfida del satiro Marsia ad Apollo.

Il racconto inizia direttamente con la punizione inflitta dal dio al satiro, il cui scuoiamento è descritto nei minimi particolari; dopo lo scorticamento, le lacrime dei suoi congiunti si raccolgono a formare un fiume che riceve il nome di Marsia.

Come per le Pieridi, così anche nel caso di Marsia il prototipo del racconto può essere individuato nelle vicende del cantore Tamiri narrate nei poemi omerici.

La tradizione della vicenda

La storia di Marsia è attestata per la prima volta in Erodoto: lo storiografo ricollega al sileno il nome di un fiume della Frigia (7, 26, 3: οἱ δὲ ἐπεῖτε διαβάντες τὸν Ἄλυν ποταμὸν ὠμίλησαν τῇ Φρυγίῃ, δι’ αὐτῆς πορευόμενοι ἀπίκοντο ἐς Κελαινάς, ἵνα πηγαὶ ἀναδιδούσι Μαιάνδρου ποταμοῦ καὶ ἐτέρου οὐκ ἐλάσσονος ἢ Μαιάνδρου, τῷ οὖνομα τυγχάνει ἐὼν Καταρρήκτης, ὃς ἐξ αὐτῆς τῆς ἀγορῆς τῆς Κελαινέων ἀνατέλλων ἐς τὸν Μαιάνδρον ἐκδίδοι: ἐν τῇ καὶ ὁ τοῦ Σιληνοῦ Μαρσύεω ἀσκὸς ἀνακρέμαται, τὸν ὑπὸ Φρυγῶν λόγος ἔχει ὑπὸ Ἀπόλλωνος ἐκδαρέντα ἀνακρεμασθῆναι)⁶²⁷. A un’analoga funzione eziologica risponde la narrazione del mito di Marsia che leggiamo in Senofonte (*An.*, 1, 2, 8: ἔστι δὲ καὶ μεγάλου βασιλέως

⁶²⁷ «Varcato il fiume Alis, entrarono nella Frigia e, avanzando attraverso questa regione, giunsero a Celene, dove sgorgano le sorgenti del Meandro e di un altro fiume non meno importante del Meandro, che si chiama Catarracte e che scaturisce proprio dalla piazza principale di Celene per poi gettarsi nel Meandro. Là sta appeso l’otre fatto con la pelle del Sileno Marsia: costui, a quanto narrano i Frigi, fu scorticato da Apollo e la sua pelle fu da lui appesa in quel luogo»: trad. di Colonna - Bevilacqua 2006.

βασιλεια ἐν Κελαιναῖς ἐρυμνὰ ἐπὶ ταῖς πηγαῖς τοῦ Μαρσίου ποταμοῦ ὑπὸ τῆς ἀκροπόλει: ῥεῖ δὲ καὶ οὗτος διὰ τῆς πόλεως καὶ ἐμβάλλει εἰς τὸν Μαϊάνδρον: τοῦ δὲ Μαρσίου τὸ εὐρὸς ἐστὶν εἴκοσι καὶ πέντε ποδῶν. ἐνταῦθα λέγεται Ἀπόλλων ἐκδεῖραι Μαρσύαν νικήσας ἐρίζοντά οἱ περὶ σοφίας, καὶ τὸ δέρμα κρεμάσαι ἐν τῷ ἄντρῳ ὅθεν αἱ πηγαί: διὰ δὲ τοῦτο ὁ ποταμὸς καλεῖται Μαρσύας)⁶²⁸. Queste due fonti più antiche si limitano a registrare i fatti relativi alla gara e allo scorticamento, nonché a sottolineare l'eccezionale capacità musicale del satiro. Il collegamento tra il fiume e il satiro è ribadito in Strabone (*Geog.* 12, 8, 15: ἴδρυται δὲ ἡ Ἀπάμεια ἐπὶ ταῖς ἐκβολαῖς τοῦ Μαρσίου ποταμοῦ, καὶ ῥεῖ διὰ μέσης τῆς πόλεως ὁ ποταμὸς τὰς ἀρχὰς ἀπὸ τῆς πόλεως ἔχων: κατενεχθεῖς δ' ἐπὶ τὸ προάστειον σφοδρῶ καὶ καταφερεῖ τῷ ῥέυματι συμβάλλει πρὸς τὸν Μαϊάνδρον, προσειληφότα καὶ ἄλλον ποταμὸν Ὀργᾶν δι' ὀμαλοῦ φερόμενον πρᾶον καὶ μαλακόν (...)) ἐνταῦθα δὲ μυθεύεται τὰ περὶ τὸν Ὀλυμπον καὶ τὸν Μαρσύαν καὶ τὴν ἔριν ἣν ἤρισεν ὁ Μαρσύας πρὸς Ἀπόλλωνα. ὑπέρκειται δὲ καὶ λίμνη φύουσα κάλαμον τὸν εἰς τὰς γλώττας τῶν αὐλῶν ἐπιτήδειον, ἐξ ἧς ἀπολείβεσθαι φασὶ τὰς πηγὰς ἀμφοτέρας τὴν τε τοῦ Μαρσίου καὶ τὴν τοῦ Μαϊάνδρου)⁶²⁹ e in Livio (38, 13, 6: *et Marsyas amnis, haud procul a Maeandri fontibus oriens, in Maeandrum cadit, famaue ita tenet, Celaenis Marsyan cum Apolline tibiaram cantu certasse*). Strabone e Livio, come si vede, evitano il particolare dello scuoiamento ma riportano solo la storia della gara tra Marsia e il dio.

Oltre alla sua rilevanza eziologico-geografica, la fortuna nella Grecia classica di questo mito di argomento musicale e di ambientazione frigia si spiega in relazione al

⁶²⁸ «A Celene sorge anche un palazzo fortificato del Gran Re, situato ai piedi dell'acropoli vicino alle sorgenti del fiume Marsia, che attraversa anch'esso la città e si getta nel Meandro. È largo venticinque piedi. Là, si narra, Apollo scorticò Marsia, dopo averlo vinto in una gara di abilità, e ne appese la pelle nella grotta da cui scaturiscono le sorgenti del fiume: per questo motivo il fiume si chiama Marsia»: trad. di Bevilacqua 2002.

⁶²⁹ «Apamea è posta allo sbocco del fiume Marsyas, che scorre in mezzo alla città e trae origine dall'acropoli; scendendo fino ai sobborghi con una corrente abbondante e veloce confluisce nel Meandro, che riceve le acque anche di un altro fiume, l'Orgas, che scorre placido attraverso un terreno pianeggiante. [...] Raccontano che fossero questi i luoghi di Olimpo e Marsyas e della lite fra Marsyas e Apollo. All'interno si trova un lago, dove nasce la canna adatta per le ance dei flauti; da questo lago, dicono, avrebbero origine sia il Marsyas sia il Meandro»: trad. di Nicolai-Traina 2012.

dibattito educativo sorto V secolo sulle proprietà pedagogiche della musica micro-asiatica rispetto a quella greca: cfr. Platone. *R.* 399 d-e, dove la scelta dello strumento più utile per la città è legata alla scelta della parte per cui tifare nello scontro fra il satiro e Apollo (τί δέ; ἀύλοποιούς ἢ ἀύλητάς παραδέξει εἰς τὴν πόλιν; ἢ οὐ τοῦτο πολυχорδότατον, καὶ αὐτὰ τὰ παναρμόνια αὐλοῦ τυγχάνει ὄντα μίμημα [...] οὐδέν γε, ἦν δ' ἐγώ, καινὸν ποιῶμεν, ὃ φίλε, κρίνοντες τὸν Ἀπόλλω καὶ τὰ τοῦ Ἀπόλλωνος ὄργανα πρὸ Μαρσύου τε καὶ τῶν ἐκείνου ὀργάνων)⁶³⁰. Per il dibattito relativo alla maggiore o minore utilità paideutica degli strumenti, e in particolare per la condanna dei flauti in quanto colpevoli di eccitare gli animi dei giovani piuttosto che di formarli, cfr. anche Aristotele *Pol.* 8, 1341 a, 15-40, 1341 b 5.

In Platone, inoltre, Marsia è nominato anche nel *Simposioi*, laddove Alcibiade gli paragona Socrate non solo per l'aspetto fisico ma anche in quanto entrambi capaci di stregare gli ascoltatori: uno per il «meraviglioso modo in cui suona il flauto», l'altro per l'abilità retorica (215b-d)⁶³¹.

Per terminare il resoconto delle principali fonti greche sul mito di Marsia, occorre accennare a un epigramma di Alceo di Messene, in cui l'autore si rivolge al satiro stesso (*AP.* 16, 8: Οὐκέτ' ἀνὰ Φρυγίην πιτυοτρόφον ὥς ποτε, μέλψεις / κροῦμα δι' εὐτρήτων φθεγγόμενος δονάκων, / οὐδ' ἔτι σαῖς παλάμαις Τριτωνίδος ἔργον Ἀθάνας / ὥς πρὶν ἐπανθήσει, νυμφογενὲς Σάτυρε. / Δὴ γὰρ ἀλυκτοπέδαις σφίγγη χέρας, οὔνεκα Φοῖβῳ / θνατὸς ἐὼν θεῖαν εἰς ἔριν ἠντίασας. / Λωτοὶ δ' οἱ κλάζοντες ἴσον φόρμιγγι μελιχρὸν / ὥπασαν ἐξ ἀέθλων οὐ στέφος, ἀλλ' Αἶδαν)⁶³², e soprattutto al dettagliato racconto di Diodoro Siculo (3, 59, 2-5 e 5, 75, 3)⁶³³: lo storico aggiunge il

⁶³⁰ ««E i costruttori di flauti e i flautisti li accoglierai in città? Non è forse questo lo strumento più ricco, e perfino gli strumenti panarmonici non sono imitazioni del flauto?» [...] «Del resto non ci comportiamo in modo strano se preferiamo Apollo e i suoi strumenti a Marsia e alle sue invenzioni»»: trad. di Lozza 1990.

⁶³¹ Si veda Draskóczy 2019, p. 175.

⁶³² «Più non potrai nella Frigia nutrice di pini cantare / su ben forate canne modulando; / nelle tue mani non più si vedrà l'istrumento d'Atena, / figlio di Ninfa, Satiro, fiorire. / Ceppi ti serrano adesso le mani: a divina tenzone, / tu mortale, con Febo un dí venisti, / e quelle canne che al pari di cetra sonavano dolci / non un serto ti diedero, ma morte»: trad. di Pontani 1981.

⁶³³ Vista la lunghezza del testo originale, qui mi limito a riportare la traduzione in italiano. 3, 59, 205:

dettaglio secondo cui Apollo avrebbe prevalso solo perché, oltre al flauto, si servì anche della cetra, e, inoltre, accenna al pentimento del dio per la ferocia della punizione inflitta a Marsia, asserendo che per la tristezza Apollo spezzò le corde della cetra e per un certo periodo si astenne dalla musica. Anche in Igino e in Apollodoro, la vittoria di Apollo appare macchiata, dal momento che il dio riesce a prevalere «solo grazie all'espedito furbesco di sfidare il rivale a suonare con lo strumento rovesciato, operazione possibile per la sua lira ma non per il flauto»⁶³⁴ di Marsia (Apollod. 1, 4, 2: ἀπέκτεινε δὲ Απόλλων καὶ τὸν Ὀλύμπου παῖδα Μαρσύαν. οὗτος γὰρ εὐρὼν αὐλοῦς, οὓς ἔρριπεν Ἀθηνᾶ διὰ τὸ τὴν ὄψιν αὐτῆς ποιεῖν ἄμορφον, ἦλθεν εἰς ἔριν περὶ μουσικῆς Απόλλωνι. συνθεμένων δὲ αὐτῶν ἵνα ὁ νικήσας ὁ βούλεται διαθῆ τὸν ἠττημένον, τῆς κρίσεως γινομένης τὴν κιθάραν στρέψας ἠγωνίζετο ὁ Απόλλων, καὶ ταῦτο ποιεῖν ἐκέλευε τὸν Μαρσύαν· τοῦ δὲ ἀδυνατοῦντος εὐρεθεὶς κρείστων ὁ Απόλλων, κρεμάσας τὸν Μαρσύαν ἔκ τινος ὑπερτενοῦς πίτυος, ἐκτεμὼν τὸ δέρμα

«2. Giunti (*scil.* Cibele e Marsia) da Dioniso a Nisa, trovano Apollo che riscuoteva grande successo grazie alla sua cetra, che – così affermano – fu Hermes ad inventare, ma che Apollo per primo usò a modo. Poiché Marsia entrò in competizione artistica con Apollo, e i Nisei furono designati a giudici, Apollo per primo suonò la cetra senza l'accompagnamento di canti, mentre, Marsia, succedendogli con il flauto a due canne, stupì gli ascoltatori con la stranezza della sua musica, e grazie a quella melodia gli parve di aver superato di molto il concorrente precedente. 3. Ma, dal momento che avevano concordato di mostrare alternatamente ai giudici la propria arte, la seconda volta Apollo – così affermano – aggiunse un canto in armonia con la melodia della cetra, per cui superò il successo che aveva riscosso prima il flauto. Ma il concorrente che l'aveva preceduto, adiratosi, cercava di mostrare agli ascoltatori di essere risultato inferiore contro ogni aspettativa di giustizia: avrebbe dovuto essere, infatti, un confronto tra arti e non tra voci, nel quale era conveniente giudicare l'armonia e la melodia della cetra e del flauto; ed inoltre era ingiusto confrontare due arti combinate insieme con una sola. Ma Apollo – così raccontano i miti – disse che non era stato favorito in niente, 4. e diceva che, infatti, Marsia faceva come lui, soffiando nel suo flauto; bisognava, dunque, che questa facoltà di combinare due doti fosse data alla pari a entrambi, oppure che né l'uno né l'altro dei concorrenti desse prova della propria arte con la bocca, bensì mediante le mani soltanto. 5. Poiché gli ascoltatori giudicarono che Apollo aveva detto cose più giuste, si confrontarono di nuovo le due arti e Marsia perse, ed Apollo, piuttosto amareggiato a causa della contesa, spillò vivo lo sconfitto. Però, presto pentitosi, ed afflitto dal rimorso per ciò che aveva commesso, ruppe le corde della cetra e fece svanire il tipo di armonia che aveva inventato»; 5, 75, 3: «Egli (*scil.* Hermes) introdusse anche le palestre per la lotta ed inventò la lira, utilizzando il carapace della tartaruga, dopo la gara fra Apollo e Marsia, nel corso della quale si dice che Apollo, vittorioso, inflisse al suo avversario battuto una punizione più grande di quella che meritava, e poi se ne pentì e poiché strappò le corde della lira, per qualche tempo si astenne dall'usarla per fare musica»: trad. di Cordiano- Zorat 1998.

⁶³⁴ Rosati 2009, p. 306 e p. 307.

οὕτως διέφθειρεν⁶³⁵; Hyg. Fab. 165, 4: *Quo ut Apollo venit, Musas iudices sumpserunt et cum iam Marsyas inde victor discederet Apollo citharam versabat idemque sonus erat; quod Marsya tibiis facere non potuit*).

Prima delle *Metamorfosi*, Ovidio aveva già accennato alla storia della sfida tra Marsia e Apollo in *Fast.* 6, 697-708: Minerva dice di aver inventato il flauto, ma al vedere nello specchio di un fiume come lo sforzo del suono le deformava le guance, gettò via lo strumento; il flauto fu raccolto da Marsia, che acquistò una tale abilità nel suonarlo da sfidare lo stesso Apollo; il dio, però, lo sconfisse e per punizione lo spellò (*res placuit, cultuque novo licet Idibus uti / et canere ad veteres verba iocosa modos.* / *haec ubi perdocuit, 'superest mihi discere' dixi / 'cur sit Quinquatrus illa vocata dies.'* / *'Martius' inquit 'agit tali mea nomine festa, / estque sub inventis haec quoque turba meis.* / *prima, terebrato per rara foramina buxo / ut daret, effeci, tibia longa sonos, / vox placuit: faciem liquidis referentibus undis / vidi virgineas intumuisse genas.* / *'ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia' dixi: excipit abiectam caespite ripa suo.* / *iuventam satyrus primum miratur et usum / nescit; at inflatam sensit habere sonum / et modo dimittit digitis, modo concipit auras, / iamque inter nymphas arte superbus erat: / provocat et Phoebum. Phoebos superante pependit; / caesa recesserunt a cute membra sua*).

La storia della nascita del fiume così come narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi* è diversa da come la leggiamo nelle fonti successive: ad esempio, nel già citato Igino, è il sangue di Marsia a mutarsi nel fiume che ne prenderà il nome (*Fab.* 165: [...] *Itaque Apollo victum Marsyan ad arborem religatum Scythae tradidit, qui cutem ei membratim separavit; reliquum corpus discipulo Olympo sepulturae tradidit e cuius sanguine flumen Marsyas est appellatum*); in Ovidio, invece, il fiume nasce dal pianto degli abitanti dei boschi, cioè Satiri, Fauni e Ninfe amici di Marsia. La nascita

⁶³⁵ «Apollo uccise anche Marsia, figlio di Olimpo. Questi, trovato l'auro che Atena aveva gettato perché le deformava il volto, sfidò Apollo a una gara di musica, con l'intesa che il vincitore potesse fare del vinto ciò che voleva. La gara ebbe inizio e Apollo suonava con la cetra capovolta ingiungendo a Marsia di fare altrettanto, ma Marsia non ne fu capace e allora Apollo, risultato vincitore, lo appese a un pino altissimo, gli tolse la pelle e lo fece morire in questo modo»: trad. di Ciani in Scarpi 1996.

di un fiume dal pianto, ad ogni modo, non è un'invenzione ovidiana: ad esempio, già in Apollonio Rodio 1, 1066-1069, le lacrime piante dalle ninfe per il suicidio di Clite danno origine a una fonte (Νύμφαι ἀποφθιμένην ἀλσηίδες ὠδύραντο. / καί οἱ ἀπὸ βλεφάρων ὅσα δάκρυα χεῦαν ἔραζε, / πάντα τά γε κρήνην τεῦξαν θεαί, ἦν καλέουσι / Κλείτην, δυστήνοιο περικλεές οὔνομα νύμφης)⁶³⁶. Tornando a Marsia, non è possibile discernere la variante originale, sebbene Castiglioni propendesse per quella attestata da Iginio, anche sulla base del confronto con analoghe metamorfosi di sangue in corsi d'acqua: ad esempio, da Quinto Smirneo 2, 556 apprendiamo che il sangue caduto dal cadavere di Memnone divenne, per volere degli dèi, un fiume perenne, il Paflagonio⁶³⁷.

Diversamente dalla trasformazione delle Pieridi in gazze, «nella metamorfosi in fiume non si colgono connessioni evidenti con tratti del carattere o del comportamento di Marsia»: è quasi «un esito simbolico dello “spossessamento da sé” che lo scuoiamento in qualche modo rappresenta»⁶³⁸. Neanche tutto ciò che riguarda la competizione, l'occasione della sfida o la modalità di svolgimento della stessa vengono spiegate, a differenza di quanto accadrà nell'XI libro, laddove si tratterà di descrivere l'agone tra Apollo e Pan. Non è da escludere che Ovidio, dopo gli episodi delle Pieridi e di Aracne, abbia pensato di evitare la ripetizione dello «schema di opposizione tra mortali arroganti e divinità prima pazienti e poi inflessibili nel castigo». Il poeta, in questo caso, ha preferito concentrarsi sui dettagli della punizione: la mancanza di cenni alla colpa e al motivo del castigo lascia, pertanto, un'impressione di crudeltà smisurata da parte di Apollo. Si nota questa “eredità” ovidiana anche in Svet. Aug. 70, dove Apollo è presentato come Torturatore (*Apollinem, sed Tortorem, quo cognomine is deus quadam in parte urbis colebatur*).

Sono state proposte anche interpretazioni dell'episodio di Marsia in chiave politica. Ad esempio, Marsia, in quanto flautista, rappresenterebbe il genere elegiaco,

⁶³⁶ «La sua morte la piansero anche le Ninfe dei boschi, / e di tutte le lacrime versate a terra dai loro occhi / le dee fecero una sorgente che chiamano Clite, / e serba glorioso il nome della sventurata»: trad. di Paduano 1986.

⁶³⁷ Si veda Castiglioni 1964, pp. 23-24.

⁶³⁸ Theodorakopoulos 1999, si veda Rosati 2009, p. 306.

per via del legame tra l'elegia e gli strumenti a fiato: in questa prospettiva, dietro l'elegiaco Marsia si celerebbe il poeta Ovidio, dietro lo scuoiamento del satiro, l'esilio del poeta, e dietro il punitore Apollo, lo stesso Augusto⁶³⁹. In questa ricostruzione delle possibili implicazioni politiche del mito di Marsia, si inserisce anche la lettura dello scuoiamento del Sileno come rito augurale⁶⁴⁰: Apollo, dunque, potrebbe rappresentare l'augure Augusto, non soltanto perché come attesta Cicerone gli auguri erano le massime autorità statali, ma anche per via del legame paronomastico tra il sostantivo augure e il nome Augusto⁶⁴¹.

Marsia e Apollo nelle *Metamorfosi*

Il mito di Marsia (382-400):

*Sic ubi nescioquis Lycia de gente uirorum
rettulit exitium, Satyri reminiscitur alter,
quem Tritoniaca Latous harundine uictum
adfecit poena. «quid me mihi detrahis?» inquit;
«a! piget, a! non est» clamabat «tibia tanti.»
clamanti cutis est summos direpta per artus,
nec quidquam nisi uulnus erat; cruor undique manat
detectique patent nerui trepidaeque sine ulla
pelle micant uenae; salientia uiscera possis
et perlucentes numerare in pectore fibras. (382-391)*

⁶³⁹ Si veda Rosati 2009, p. 309. Si veda inoltre Barchiesi 1994, pp. 79-82, che ricorda anche l'episodio dell'esilio a Tivoli dei flautisti, narrato nel libro VI dei *Fasti*.

⁶⁴⁰ Durante il processo dello scuoiamento, l'attenzione alla vista delle membra palpitanti, cioè del corpo vivente «sotto la pelle», che ha fatto pensare ai macabri spettacoli cui si assisteva in anfiteatro, sembra piuttosto quella di un vero «extispicium», la consultazione delle interiora animali (eccezionalmente anche umane) da parte degli aruspici a scopo augurale, cui il lettore viene invitato a partecipare. (Cfr. Cic., *Diu.* 1,1,6). Si veda Rosati 2009, p. 309.

⁶⁴¹ Per la possibilità che Ovidio rappresentasse Augusto come Apollo si veda anche Barchiesi 1994, pp. 258-259.

“Così, appena l’ignoto narratore ebbe riferito la fine di quella gente di Licia, un altro si ricorda del Satiro che, vinto dal figlio di Latona in una gara col flauto, sacro alla dea Tritonia, ne fu punito. «Perché mi strappi fuori da me stesso?» disse; «Ah, sono pentito! Ah!» gridava «Il flauto non vale così tanto!» Mentre urlava, la pelle gli è strappata dalle membra, lasciandolo tutto una piaga; il sangue colava da ogni parte, i nervi scoperti si mostravano e le vene pulsanti rilucevano senza più la protezione della pelle; tu potresti contare le viscere mentre vengono su e le fibre traslucide nel petto.”

Marsia è nominato con il termine generico *Satyrus*, che ne mette in evidenza fin dalla prima apparizione il carattere bucolico. Anche in questo episodio, del resto, come già in quello delle Pieridi, vari elementi sono ispirati al mondo e alla poesia bucolica: ad esempio, il tema della sfida poetica e quello dei lamenti e dei pianti.

L’epiteto *Tritoniaca* per indicare Minerva compare solo qui e in *Met.* 15, 358; più diffusa, invece, è la variante *Tritonia*, che Servio (*ad Aen.* 2, 171) collega al nome di un lago africano o al verbo τρεῖν, “tremare per la paura”. La dea è qui evocata in quanto inventrice del flauto, un episodio che Ovidio racconta anche nei *Fasti* (6, 695-711).

L’espressione *non est ... tibia tanti* ricorda proprio le parole con cui Minerva nei *Fasti*, quando scopre che nello specchio il proprio volto sembra deformato dallo sforzo per soffiare dentro lo strumento, decide di gettarlo via (*uox placuit: faciem liquidis referentibus undis / uidi uirgineas intumuisse genas. / “ars mihi non tanti est; ualeas, mea tibia” dixi*)⁶⁴². Il collegamento qui è evidente: Minerva aveva gettato lo strumento perché degradava il decoro confacente alla sua immagine divina, e Marsia a sua volta rigetta il flauto come fonte di disgrazia e di deformazione fisica.

Lo scuoiamento di Marsia (*cutis... fibras*;) nella «tradizione moralistico-allegorica» verrà interpretato come eliminazione dell’arroganza, poiché la pelle,

⁶⁴² Si veda Rosati 2009, p. 308.

essendo capace di “gonfiarsi”, rappresenterebbe l’orgoglio del Sileno. Il narratore si concentra sul «movimento degli organi interni del corpo» e, attraverso il «consueto modulo descrittivo» dell’apostrofe al «lettore-spettatore», invita il lettore ad agire nello stesso modo (*possis*). La parola conclusiva della scena, *fibras* è un tecnicismo che rinvia alla tecnica divinatoria dell’aruspicina: cfr. Ov. *Met.* 15, 139 (*protinus ereptas uiuenti pectore fibras*) e Tib. 1, 8, 3; 2, 1, 26 (*consultare fibras*). «L’*extispicium* praticato da Apollo, il dio *augur*...su Marsia deve essere collegato alla tradizione secondo cui un Marsia, re della Frigia, aveva introdotto in Italia la disciplina augurale, di cui l’aruspicina costituiva una parte»⁶⁴³.

*illum ruricolae, siluarum numina, Fauni
et Satyri fratres et tum quoque carus Olympus
et nymphae flerunt et quisquis montibus illis
lanigerosque greges armentaque bucera pauit.
fertilis immaduit madefactaque terra caducas
concepit lacrimas ac uenis perbibit imis;
quas ubi fecit aquam, uacuas emisit in auras.
inde petens †rapidum† ripis declivibus aequor
Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis. (392-400)*

“Lo piansero i Fauni campestri, numi delle selve, i Satiri suoi fratelli, e Olimpo, allora a lui caro, e le ninfe, e tutti i bovani che pascolavano le pecore lanose sugli alti monti. La fertile terra si impregnò delle lacrime versate e le raccolse e se ne imbevve fin nelle vene più profonde; le mutò in acqua e le restituì all’aria aperta. Da allora quella corrente precipite scende tra le scoscese rive verso il mare agitato e si chiama Marsia, il più limpido fiume della Frigia.”

L’origine del fiume Marsia in Frigia sono le lacrime dei Satiri, dei Fauni e degli

⁶⁴³ Si veda Rosati 2009, pp. 308-310.

«altri abitanti semi-divini e umani dei boschi». Per Filostrato Minore (*Imagines*, 1, 4), invece, il fiume si sarebbe formato per il pianto dei soli Satiri; per Archia di Mitilene (*AP.* 7, 696), sarebbe stato il pianto delle ninfe. *Carus Olympus* è una figura cara al satiro: per Apollodoro, è il padre di Marsia e per Ovidio stesso (*Pont.* 3, 3, 42) è un suo allievo e amasio; tuttavia, non è da escludere una allusione all'atteggiamento di Marsia verso l'Olimpo e i suoi dèi. Il nuovo fiume *liquidissimus* appare come «un simbolo della pietà umana che contrasta con l'inesorabile crudeltà divina». Solo alla fine, il nome del protagonista (*Marsya*) viene pronunciato, in associazione al fiume originato da lui: questo “silenzio” è una tecnica frequente nelle *Metamorfosi*⁶⁴⁴.

Marsia e Apollo nella *Commedia* dantesca

Il mito di Marsia si trova nella protasi del primo canto del *Paradiso*. La terza cantica introduce una serie inedita di problemi di struttura e di poetica, con uno scarto molto marcato rispetto alle precedenti sezioni dell'opera. Ad esempio, nel *Paradiso*, sulla base di una suggestione neoplatonica, l'immagine della musica è sfruttata per alludere alla suprema armonia del movimento dei cieli: nella *Commedia*, infatti, la musica segue un ritmo di progressivo perfezionamento mano a mano che si procede dall'Inferno al Paradiso, in consonanza con la natura fisica e morale di ciascun regno; si passa, pertanto, dalla disarmonia infernale al Purgatorio, che invece si configura come regno del canto (*Pg* 12, 112-114: *Ahi quanto son diverse quelle foci / dal'infernali! che quivi per canti / s'entra, e là giù per lamenti feroci*), dove i riferimenti musicali iniziano ad avere un valore prevalentemente etico, secondo una concezione che Dante stesso esprime nel *Convivio*: «la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione: sì è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve lo suono» (2, 13, 24). Dopodiché, nel *Paradiso*, le immagini musicali intrecciandosi con quelle luminose, costituiscono la sostanza stessa della

⁶⁴⁴ Si veda Rosati 2009, pp. 310-311.

cantica, in cui l'arte dantesca è chiamata ad esprimere l'inesprimibile:

«*Al Padre, al Figlio, alo Spirito Santo*»
cominciò, «gloria!» tutto il paradiso,
sì che m'inebriava il dolce canto;
ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
del'universo, per che mia ebbrezza
intrava per l'udire e per lo viso. (Pd 27, 1-6)

A differenza dei canti monodici del *Purgatorio*, nel *Paradiso* i riferimenti musicali riguardano invece strutture polifoniche complesse: *Diverse voci fanno dolci note* (Pd 6, 124), *dolce armonia da organo* (Pd 17, 44) e *con tre melode che suonano in tree* (Pd 28, 119). In questa cantica si dà progressione e uno sviluppo della complessità della musica: la difficoltà musicale, infatti, corrisponde proprio all'argomento poetico che è la narrazione di quanto la memoria del poeta è riuscita a trattenere delle cose viste in Paradiso. Giacché risulta assai faticoso trascrivere quell'esperienza, che trascende le capacità umane, allora l'aiuto delle Muse non è più sufficiente, e diventa necessario fare ricorso ad Apollo in persona, il nume tutelare della poesia e della musica: solo grazie al sostegno del dio, Dante potrà aspirare alla gloria poetica e cingersi della corona d'alloro.

Evidente è il collegamento tra le protasi del *Purgatorio* e del *Paradiso*: come abbiamo già visto, nella prima Dante aveva qualificato le Muse come *sante*, ricordandone la più nobile, Calliope, e la sua vittoria nel canto contro le Pieridi (Pg 1, 7-12)⁶⁴⁵. Ora, nel *Paradiso*, è il dio stesso della poesia a essere evocato, e alla vendetta esercitata dalle Muse sulle Pieridi corrisponde quella, molto più terribile, di Apollo su Marsia, scuoiato vivo (19-21). Tale collegamento è dimostrato, tra l'altro, anche dalle miniature dei codici antichi: in una miniatura del ms. Yates Thompson 36, c. 129r, sullo sfondo della rappresentazione di Apollo che offre a Dante due corone accanto a

⁶⁴⁵ La questione è approfondita nel capitolo dedicato alle Muse e alle Pieridi.

due Marsia – uno scorticato e l'altro che suona il flauto – si vedono il Parnaso e le Muse.

E ora vediamo il vero proemio:

*O buono Appollo, all'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso
come dimandi a dar l'amato alloro.
Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu: ma or con amendue
m'è uopo intrar nel'aringo rimaso.
Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti
dela vagina dele membra sue.
O divina virtù, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti,
vedra' mi al pie' del tuo diletto legno
venire, e coronarmi dele foglie
che la materia e tu mi farai degno. (Pd 1, 13-27)⁶⁴⁶*

⁶⁴⁶ *Dicit ergo breviter quod Marsyas fuit rusticus silvanus de genere satyrorum, qui praesumpsit temere provocare Apollinem ad certamen in arte musica, volens superare illum pulsantem lyram cum tibia sua quae fuerat Palladis; sed victus ab Apolline fuit excoriatus ab eo, ita quod detracta pelle Marsyas remansit totus sanguineus, quia rubeus et pudore confusus et totus tremens; et sanguis eius calidus conversus est in aquam frigidam: nam conversus in aquam fecit fluvium purissimum phrygiae regionis. Si vis recte videre allegoriam istius fabellae recurre ad ea quae scripta sunt de Arachne, Purgatorii capitulo XII; utrobique enim figuratur idem effectus: sicut enim Arachne femina per superbam gloriam attentavit provocare Palladem deam sapientiae in opere textrino, sed victa et confusa conversa est in vermen facientem telam etsi subtilem, tamen fragilem, caducam et inutilem; ita Marsyas vir irritavit Apollinem deum sapientiae in opere musico, sed victus et superatus fuit spoliatus pelle, idest, apparentia exteriori et superficiali qua erat inflatus, et evanuit inanis iactantia eius. Questo è il commento di Benvenuto; l'antico commentatore mette in risalto la presunzione di Marsia cui si oppone l'umile atteggiamento di Dante, come vedremo più avanti.*

Contro gli studiosi che sostengono la diversità tra i due racconti, poiché nella versione dantesca del mito non è tanto la pelle a essere tolta a Marsia, quanto il satiro a essere estratto dalla sua pelle⁶⁴⁷, Paratore nota la fedele «traduzione» da *quid me mihi detrahis?* a *Marsia traesti / dela vagina dele membra sue*⁶⁴⁸.

Alcuni commentatori hanno interpretato lo scuoiamento come una sorta di liberazione simbolica dalla corruzione umana: in tale prospettiva, sono stati richiamati alcuni testi cristiani incentrati sulla possibilità per gli uomini di sfuggire «alla corruzione che è nel mondo a causa della concupiscenza» per «diventare partecipi della natura divina» (2Pt, 1, 4: δι' ὧν τὰ τίμια καὶ μέγιστα ἡμῶν ἐπαγγέλματα δεδώρηται, ἵνα διὰ τούτων γένησθε θείας κοινωνοὶ φύσεως)⁶⁴⁹. Partecipare «della natura divina» equivale a raggiungere, per grazia concessa dallo Spirito Santo, uno stato “ultraterreno” che riporti alla luce l’immagine di Dio impressa nell’uomo, ma oscurata poi e deformata dal peccato originale; la grazia consente il movimento di *conversio* a Dio, che si attua in una serie di trasformazioni interiori attraverso cui l’uomo può restaurare in sé l’impronta divina, liberandola progressivamente dallo *scoglio / ch’esser non lasci’ a voi Dio manifesto* (Pg 2, 122-123), dalla scorza di mortalità che l’avvolge come un vestito o una pelle: cfr. Agost. *Esposizione sul Salmo*, 103, 2, 2, 1-2: *quia mortalitas in pelle significatur, dispensata est autem nobis omnis auctoritas Scripturarum divinarum per homines mortales, quorum iam mortuorum fama distenditur*⁶⁵⁰. Poiché generalmente nell’interpretazione medievale, Marsia

⁶⁴⁷ Cfr. Levenstein 2003, p. 412; Rigo 1994, pp. 67-70 e pp. 119-124; Ariani 2015, che sostengono un legame Dante-Marsia.

⁶⁴⁸ Paratore 1973, p. 150.

⁶⁴⁹ Si veda Gabarron 2006.

⁶⁵⁰ Cfr. Le metafore utilizzate dai Padri della Chiesa, da Agostino a Ugo di San Vittore a San Bernardo: «Il vestito della mortalità trova, nel piano della provvidenza, anche una utilità positiva, aiutando l’uomo a perseguire la sua vocazione creaturale, quella di raggiungere la vita eterna». Gregorio di Nissa, *Catechesi*, 8, in *PG* 45, 33CD: «In realtà l’indumento fa parte delle realtà che ci sono applicate dall’esterno, e all’occasione fornisce al corpo la sua utilità, senza appartenere alla natura. La condizione mortale, pertanto, per analogia con la natura degli esseri irrazionali, fu concepita secondo il piano della provvidenza alla natura creata per l’immortalità».

rappresentava il vizio della presuntuosa vanità e dell'ipocrisia⁶⁵¹, allora il suo scuoiamento (*dele vagina dele membra sua*) finirebbe per assumere un valore positivo, cioè un evento allegorico di una certa liberazione dalla pelle, l'anima dal vizio mortale. Ma, nel nostro caso, bisogna distinguere il vero racconto dantesco e l'interpretazione generale della liberazione per lo scuoiamento: nella storia ovidiana, a differenza delle altre versioni del mito, come abbiamo già notato, sono le lacrime (non il sangue!) del satiro che vengono trasformate; è a esse che viene "ridata" la possibilità di continuare la vita. Dante, attraverso la scelta di Ovidio come fonte e la precisa traslazione letteraria, sottolinea che egli, come il poeta latino, non intende riscrivere il destino di Marsia «in bono», ma dimostrare che la fine dello scuoiamento non è come una specie di liberazione dal corpo e dalla mortalità, ottenuta grazie all'ispirazione divina⁶⁵², ma è la morte a causa della superbia.

In questo momento, «il dio deve entrare nel petto del poeta, e respirare e cantare dentro di lui, con quella stessa pienezza di canto con la quale aveva vinto Marsia, che aveva osato sfidarlo»⁶⁵³. Ciò che qui interessa al poeta fiorentino non è il castigo di Marsia, ma la vittoria di Apollo, che rese possibili la dolcezza e la potenza del canto. La facilità della punizione è del tutto uguale alla facilità della vittoria: questo è l'effetto della superiorità assoluta della divinità. Questa tendenza della riscrittura dantesca è confermata dal fatto che Dante, risparmiando tutti i dettagli orribili della punizione, evita la discussione sulla "ingiustizia" della crudeltà⁶⁵⁴ da parte di Apollo presente

⁶⁵¹ Ad esempio nella tradizione dell'*Ovide moralisé*, si veda SIXIÈME LIVRE, 1921-1980.

⁶⁵² Sull'opinione di "riscrittura in «bono»", si veda Brownlee 1991^b, pp. 206-209. Questa idea di un'identificazione positiva tra Dante e Marsia, con diverse sfumature, è sostenuta da numerosi studiosi: risale a un'«annotazione manoscritta di Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) alla sua edizione della traduzione della *Commedia* di Henry Francis Cary (1814), ricordata con approvazione da John S. Carroll nel suo commento del 1907» (Casali 2019, p. 40) e poi, ad esempio, Chiarenza 1975; Brownlee 1991^b; Levenstein 2003; Wind 1958, p. 144; Robson 1965, p. 4; Pasquazi 1972, p. 213; Hollander 1969, p. 216; Hawkins 1991; Rigo 1994; Clay 1999; Dimmick 2002; Miller 2005, pp. 23-24; Wetherbee 2008, pp. 230-231; Mineo 2014; Dent 2017. Tale tesi è definita un «frintendimento» da Casali 2019.

⁶⁵³ Bosco 1985, pp. 299-300.

⁶⁵⁴ Come è già stato notato nella parte riguardo al mito ovidiano di Marsia, «tutto quel che riguarda la competizione fra Marsia e Apollo qui viene completamente taciuto [...] solo una punizione [...] Marsia appare insomma la vittima di una crudeltà senza misura da parte del vincitore», Rosati 2009, pp. 306-

nella versione ovidiana, ed evidenzia solo il trionfo finale della sapiente divinità. Come nota il commentatore Pietro Alighieri, *Allegoria est: Marsias interpretatur non doctus, qui disputando cum docto et sapiente, scilicet cum Apolline, nesciendo mutare verba, decoriatur; idest: apparentia tollitur a sapiente*⁶⁵⁵.

Per giustificare l'invocazione "pagana" al **buono Apollo** (13) i commentatori hanno citato: 1) il passo del *Convivio* incentrato sul concetto di verità allegorica: «l'altro si chiama allegorico e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna» (2, 1, 3) ⁶⁵⁶; 2) il verso del *Purgatorio* in cui Cristo è definito *sommo Giove* (Pg 6, 118): così, ad esempio, si esprimeva Luigi Pietrobono: «(Dante) sentiva che esiste davvero una virtù divina che, invadendoti il petto, ti mette nel cuore e fa sonar sulle labbra parole non più udite, le quali dipingono e cantano, e questa invocava sotto il nome di Apollo, con la stessa libertà con cui ha chiamato Cristo: *o sommo Giove*, dicendolo buono, ossia eccellente»⁶⁵⁷. Apollo, dunque, non è più un dio pagano ma indica una facoltà poetica di derivazione divina. Inoltre, l'invocazione "pagana" è anche giustificata dal fatto che Dante adduce il *raptus* a motivo poesia stessa: l'atmosfera è di estatica esaltazione⁶⁵⁸, e l'invocazione ad Apollo diventa un atto poetico-sapienziale. Si potrebbe anche confrontare con il *Minerva spira, e conducemi Appollo* di *Pd* 2, 8, dove quel che conta, per la navigazione in acque mai percorse, è lo *spira* di Minerva (la Sapienza⁶⁵⁹) analogo allo *spira tua* di Apollo (per giunta anche la richiesta di *conducemi*): è la guida divina-sapiente che è stata invocata dal poeta Dante.

Quanto alla metafora **fammi del tuo valore sì fatto vaso**, in essa da un lato risuona

307.

⁶⁵⁵ Inglese 2016^c, p. 35.

⁶⁵⁶ Ad esempio, Brunone Bianchi (1868: il commento reperibile all'indirizzo web https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=186853010130&cmd=gotoresult&arg1=5); Giuseppe Campi (1888-1893: il commento reperibile all'indirizzo web https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=188853010130&cmd=gotoresult&arg1=4).

⁶⁵⁷ Pietrobono 1924-30, *Paradiso* 1, 13-15.

⁶⁵⁸ Si veda Ariani 2015, p. 41.

⁶⁵⁹ Si veda Inglese 2016^c, p. 47.

l'eco di «una consolidata tradizione letteraria latina, propria soprattutto della satira, che assimila l'uomo a un recipiente di vino buono o cattivo a seconda della sua propensione alla virtù o ai vizi»⁶⁶⁰, dall'altro, sottolinea ancora una volta che i temi più ardui, sproporzionati alle forze umane, potranno trattarsi solo con l'aiuto divino, la metafora, pertanto, è certamente un «monito di umiltà»⁶⁶¹, evidentemente esemplato sul modello di san Paolo, che in *Atti degli Apostoli* 9 si autodefinisce, appunto, *vas electionis*, e lo stesso Dante così chiama il santo nell'*Inferno* (2, 28: *lo Vas d'elezione*) e ancora nel *Paradiso* (21, 127-128: *il gran vasello / delo Spirito Santo*).

Aggiungerei, tuttavia, che il “vaso” non è solo una similitudine “poetologica”, ma allude alla condizione ultima dell'umanità, allorquando, tornati finalmente a Dio, gli uomini saranno “vasi” pieni della luce e della virtù divina. Il presupposto di questo riempimento, però, è un preliminare svuotamento, una purificazione: i peccati che il poeta ha visto e ha conosciuto nell'*Inferno* sono progressivamente abbandonati nel *Purgatorio*: attraverso questa purificazione, l'uomo Dante torna all'origine della vita, a un'umanità pulita, precedente al peccato di Adamo ed Eva, “vuoto” di peccati: ora, finalmente, è pronto per chiedere alla divinità di essere riempito dalla luce.

Per riassumere: prima di entrare nel vero e proprio Paradiso, Dante, di fronte a un mondo mai visto dagli umani, invece di iniziare a cantare da solo, invita il dio della poesia a cantare questa scena al posto suo. Ricordando la brutta fine del superbo satiro, il poeta evita la sfida con la divinità, e, quasi attraverso una specie di “metamorfosi”, si trasforma in un vaso, un semplice contenitore di parole divine. Attraverso tale trasformazione, il poeta si svuota della *cupiditas*, allontanandosi dalla superba avidità del proprio potere, che aveva catturato il primo uomo nella rete di una conoscenza ingannevole, per poter abbracciare il trionfo divino. Questo “svuotamento” della mortalità e questo riempirsi della divinità, dissolvendo infine la *nube* (*Pd* 33, 31), lo renderanno capace, finalmente transumanizzato dinanzi all'immagine di Dio

⁶⁶⁰ Ottria in Bologna 2021, p. 153.

⁶⁶¹ Bosco 1985, p. 301.

pienamente svelata, di guardare oltre l'esperienza che lo ostacola.

Riscrittura dantesca

*O buono Appollo, all'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso
come dimandi a dar l'amato alloro.
Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu: ma or con amendue
m'è uopo intrar nel'aringo rimaso.
**Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti
dela vagina dele membra sue.** (Pd 1, 13-21)*

Nella scena dell'invocazione ad Apollo si trovano due echi del testo-modello ovidiano:

Entra nel petto mio ha riscontro in

*cruor undique manat,
detectique patent nervi, trepidaeque sine ulla
pelle micant venae; salientia viscera posses
et perlucentes numerare **in pectore** fibras.* (Met. 6, 388-391)

Marsia traesti / dela vagina dele membra sue è ispirato da

«*Quid me mihi **detrahis?***» (Met. 6, 385)

Nel primo caso è possibile osservare nuovamente come Dante, pur sfruttando il medesimo materiale lessicale ovidiano, lo funzionalizzi alla resa di concetti totalmente

diversi: *Entra nel petto mio* (19), infatti, collabora con *sì fatto vaso* (19) nella espressione della preghiera avanzata da Dante di divenire “ricettacolo”⁶⁶² per la divinità, con un riferimento al *vas electionis* di cui parla Paolo in *Act. 9, 15*⁶⁶³. L’ovidiano *in pectore*, invece, fa parte della descrizione dei terribili dettagli della punizione cui Marsia viene sottoposto per aver sfidato la divinità.

Nel secondo caso, la traduzione appare più fedele al testo-modello ovidiano: il verbo *traesti* corrisponde pienamente dal punto di vista semantico ed etimologico al *detrahis* delle *Metamorfosi*; entrambe le seconde persone, inoltre, sono riferite ad Apollo, il soggetto dello scuoiamento, che è oggetto tanto dell’invocazione dantesca quanto dell’esclamazione ovidiana.

Inoltre, secondo Casali, il termine *spira* potrebbe sottintendere un’allusione alla gara di flauto così come descritta in Ovidio: infatti, il verbo potrebbe avere, oltre al significato principale “cantare” e “parlare”⁶⁶⁴, anche il valore di “soffiare”⁶⁶⁵, e proprio soffiando in un flauto, Apollo vince su Marsia.

Si possono, comunque, notare delle differenze tra le due scene: Dante elimina i crudi dettagli dello scuoiamento presenti nelle *Metamorfosi* e li riassume in una metafora, per cui il satiro diventa una spada estratta dal fodero: *dela vagina dele membra sue*. L’omissione non è casuale: il racconto dantesco, infatti, è esclusivamente concentrato sulla vittoria e sulla potenza di Apollo, grazie all’aiuto del quale il poeta fiorentino spera di poter raccontare «*illa que de regno celesti retinere potuit, et hoc dicit esse ‘materiam’ sui operis*» (*Epistola a Cangrande*, 85). La presenza del satiro nella storia dantesca, pertanto, funziona solo come riflesso dello splendore di Apollo: in questa versione del racconto, non hanno posto le sue sofferenze, la tristezza per la sua morte che sono presenti in Ovidio. Occorre anche considerare la possibile influenza del contesto culturale in cui Dante operava: negli autori medievali, infatti,

⁶⁶² Inglese 2016^c, p. 34.

⁶⁶³ Inglese 2016^a, p. 69.

⁶⁶⁴ Inglese 2016^c, p. 35. Per la discussione sulle interpretazioni dello “spirare” come “suonare”, “parlare”, “cantare” e “ispirare”, si veda Casali 2019, p. 31 nota 12.

⁶⁶⁵ Si veda Casali 2019, p. 36. Per la discussione sullo strumento musicale che usa Apollo nella gara con Marsia (flauto o lira?), si veda Casali 2019, p. 31.

la sconfitta di Marsia non è causata dalla mancanza di talento, ma dalla sua «prepotenza» e «scorrettezza» nei confronti di Apollo, o dalla «supremazia» della lira rispetto al flauto: ad esempio, secondo i Mitografi Vaticani II (116) e III (10, 7), Mida, in qualità di giudice, attribuisce la vittoria all'abile Marsia e per questo viene a sua volta punito⁶⁶⁶.

⁶⁶⁶ Si veda Draskóczy 2019, p. 176.

Famiglia dei Titani

Gigantomachia

La vicenda dei Giganti⁶⁶⁷ è menzionata una prima volta in modo sintetico nell'*incipit* delle *Metamorfosi*, laddove il poeta riconduce l'indole empia e violenta degli uomini alla loro generazione dal sangue di questi mostri (*Met.* 1, 152-162). In seguito, la Gigantomachia viene narrata per due volte nell'ambito della gara tra le Pieridi e le Muse (5, 318-331; 5, 346-355), dove, come ho già accennato nel capitolo dedicato a questo mito, rappresenta l'eco dello scontro che nella narrazione principale oppone i due gruppi di sorelle: nella versione delle Pieridi, infatti, i Giganti -- specialmente Tifone che nella tradizione greca è distinto dai Giganti ma qui si assume quasi il ruolo di capo dei Giganti⁶⁶⁸ -- sono grandi eroi che hanno il coraggio sfidare gli dèi costringendoli a riparare in Egitto. Nella replica delle Muse, invece, i Giganti sono gli empri attentatori del *kosmos* divino e, dopo la sconfitta per mano divina, Tifone finisce schiacciato sotto il suolo della Sicilia (5, 346-355).

Tradizione del mito

In Esiodo, i Giganti nascono insieme alle Erinni dal sangue di Urano per opera di Gaia (*Th.* 183-185: ὄσσαι γὰρ ῥαθάμιγγες ἀπέσσυθεν αἱματόεσσαι, / πάσας δέξατο Γαῖα:

⁶⁶⁷ L'ipotesi di un'opera ovidiana intitolata *Gigantomachia* per il riferimento in *Am.* 2, 1 è generalmente confutata dagli studiosi moderni. Cfr. Barchiesi 2005, p. 175.

⁶⁶⁸ Si veda Rosati 2009, p. 184. Almeno a partire da Euripide (cfr. *Hec.* 466-474, *IT* 222-224) e fino ai poeti latini (come ad esempio Verg. *A.* 6, 850 e Hor. *Carm.* 3, 4, 43), nella tradizione antica è attestata una sovrapposizione tra due miti differenti, la Titanomachia e la Gigantomachia: il primo è relativo al combattimento tra i Titani – figli di Urano e Terra – Zeus e i suoi alleati per la successione di Crono; il secondo, invece, racconta la lotta tra gli dèi olimpici e i Giganti desiderosi vendicare i Titani sconfitti (Si veda anche Cordiano-Zorat 1998, p. 409). Sicché, il termine Gigantomachia è utilizzato spesso per indicare episodi «propriamente distinti di sovversione anti-olimpica» (Rosati 2009, p. 175).

περιπλομένων δ' ἐνιαυτῶν / γείνατ' Ἐρινῶς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας)⁶⁶⁹. Quanto al legame tra la stirpe umana e i Giganti, Esiodo vi accenna presentando le due razze appaiate e oggetto di canto delle Muse (*Th.* 50-52: αὐτίς δ' ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε Γιγάντων / ὑμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο)⁶⁷⁰.

La sconfitta di Tifone e la sua sepoltura sotto il suolo della Sicilia narrate in Ovidio sono attestate già in Pindaro (*Pyth.* 1, 15-28: ὅς τ' ἐν αἰνᾷ Ταρτάρῳ κεῖται, θεῶν πολέμιος, / Τυφῶς ἑκατοντακάρανος· τόν ποτε / Κιλίκιον θρέψεν πολυώνυμον ἄντρον· νῦν γε μὰν / ταί θ' ὑπὲρ Κύμας ἀλιερκέες ὄχθαι / Σικελία τ' αὐτοῦ πιάζει στέρνα λαχνάεντα· κίων δ' οὐρανία συνέχει, / νιφόεσσ' Αἴτνα, πάνετεσ χιόνος ὀξείας τιθήνα· / τᾶς ἐρεύγονται μὲν ἀπλάτου πυρὸς ἀγνόταται / ἐκ μυχῶν παγαί· ποταμοὶ δ' ἀμέραισιν μὲν προχέοντι ῥόον καπνοῦ / αἴθων· ἄλλ' ἐν ὄρφναισιν πέτρας / φοίνισσα κυλινδομένα φλόξ ἐς βαθεῖαν φέρει πόντου πλάκα σὺν πατάγῳ. / κείνο δ' Αἰφαίστιο κρουνοῦς ἔρπετον / δεινοτάτους ἀναπέμπει· τέρας μὲν θαυμάσιον προσιδέσθαι, θαῦμα δὲ καὶ παρεόντων ἀκοῦσαι, / οἷον Αἴτνας ἐν μελαμφύλλοις δέδεται κορυφαῖς / καὶ πέδῳ, στρωμνὰ δὲ χαράσσοισ' ἅπαν νῶτον ποτικεκλιμένον κεντεῖ)⁶⁷¹. Almeno sino allo stesso poeta può essere fatta risalire anche la tradizione sugli dèi messi in fuga da Tifone (fr. 91 Maehler-Snell: Πίνδαρος... τοὺς θεοὺς ἐποίησεν, ὅτε ὑπὸ Τυφῶνος ἐδιώκοντο, οὐκ ἀνθρώποις ὁμοιωθέντας, ἀλλὰ τοῖς ἄλλοις ζῴοις)⁶⁷².

Nel *Prometeo incatenato* eschileo, si legge la descrizione della lotta tra Zeus e

⁶⁶⁹ «Perché gli schizzi di sangue, quanti s'erano prodotti, / tutti accolse Gaia; e col passare degli anni / ella fece nascere le potenti Erinni e i grandi Giganti»: trad. di Cassanmagnago 2009.

⁶⁷⁰ «Inoltre alla stirpe degli uomini e dei forti Giganti inneggiando, / allietano la mente di Zeus nell'Olímpo / le Muse olimpie, figlie di Zeus eggioco»: trad. di Cassanmagnago 2009.

⁶⁷¹ «ed anche colui che giace nell'orrido Tartaro, il nemico degli dei, Tifone dalle cento teste che l'antro famoso di Cilicia un tempo nutriva; ora le coste, che al di là di Cuma il mare cinge, e la Sicilia schiacciano il suo petto villosa; e la colonna del cielo lo comprime, l'Etna nevosa, d'acuto gelo perenne nutrice; eruttano dai suoi recessi fonti arcane di fuoco inaccessibile, fiumi nel giorno riversano corrente fulva di fumo; ma nella notte la rossa fiamma rotola portando massi alla distesa profonda del mare, con fragore. Quella fiera manda in alto getti terribili di Efesto: mirabile prodigio a vedere, meraviglia anche a udire dai presenti, come giace avvinta tra le cime dell'Etna nere di foglie e il suolo, e il giaciglio le pungola e lacera tutto il dorso reclino»: trad. di Gentili 1995.

⁶⁷² «Pindaro rappresentò gli dèi inseguiti da Tifone non facendoli simili a uomini, ma ad animali».

Tifone, il quale, colpito al cuore da un fulmine, giace schiacciato sotto le radici dell'Etna (*Prom.* 351-372: Τὸν γηγενῆ τε Κιλικίων οἰκήτορα / ἄντρων ἰδὼν ᾠκτιρα, δάιον τέρας / ἑκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον, / Τυφῶνα θοῦρον· πᾶσιν [ὄς] ἀντέστη θεοῖς / σμερδναῖσι γαμφηλαῖσι συρίζων φόβον, / ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας, / ὡς τὴν Διὸς τυραννίδ' ἐκπέρσων βία· / ἀλλ' ἦλθεν αὐτῷ Ζηνὸς ἄγρυπνον βέλος, / καταβιάτης κεραυνὸς ἐκπνέων φλόγα, / ὃς αὐτὸν ἐξέπληξε τῶν ὑψηγῶρων / κομπασμάτων. Φρένας γὰρ εἰς αὐτὰς τυπεῖς / ἐφεψαλώθη κάξεβροντήθη σθένος. / Καὶ νῦν ἀχρεῖον καὶ παράορον δέμας / κεῖται στενωποῦ πλησίον θαλασσίου / ἰπούμενος ῥίζησιν Αἰτναίας ὕπο. / Κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἤμενος μυδροκτυπεῖ / Ἕφαιστος, ἔνθεν ἐκραγήσονται ποτε / ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις / τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροῦς γύας· / τοιόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον / θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνῶου ζάλης, / καίπερ κεραυνῷ Ζηνὸς ἠνθρακωμένος)⁶⁷³.

Nel periodo ellenistico, Apollonio Rodio accenna alla ribellione di Tifone verso Zeus e al suo abbattimento per mezzo di un fulmine (2, 1210-1213: Καυκάσου ἐν κνημοῖσι, Τυφαιονίη ὄθι πέτρῃ, / ἔνθα Τυφάονά φασι Διὸς Κρονίδαο κεραυνῷ / βλήμενον, ὁππότε οἱ στιβαρὰς ἐπορέξατο χεῖρας, / θερμὸν ἀπὸ κρατὸς στάξαι φόνον)⁶⁷⁴. Nicandro doveva offrire una versione più dettagliata, inclusiva della fuga degli dèi in Egitto, del fulmine fatale di Zeus e della sepoltura di Tifone sotto l'Etna, fucina di Efesto (fr. 59 Schneider): la fonte del fr. nicandro è il passo delle *Metamorfosi* di Antonino Liberale che sembrerebbe essere stato anche il principale modello per Ovidio,

⁶⁷³ «E ho pure avuto pietà nel vedere il figlio di Gea, abitante delle grotte cilicie, terribile mostro dalle cento teste, l'impetuoso Tifeo, domato a viva forza: a tutti gli dèi si era opposto, sibilando terrore dalle sue spaventose mascelle, e una folgore paurosa a vedersi balenava dai suoi occhi, quando cercava di distruggere il potere di Zeus con la forza: ma lo raggiunse il dardo insonne di Zeus, il fulmine che s'abbatte spirando fiamme, e percotendolo lo fece cadere dall'alto dei suoi vanti. Colpito proprio nel cuore, fu incenerito e spossato dal tuono. E ora, corpo prostrato e inerte, giace vicino allo stretto di mare, schiacciato sotto le radici dell'Etna. Stando sull'alto delle cime Efesto batte il ferro rovente. Di là eromperanno un giorno fiumi di fuoco a divorare con feroci mascelle i vasti campi della Sicilia dai bei frutti: tale collera ribollente Tifeo scaglierà verso l'alto, con proiettili ardenti in un turbine insaziabile di fuoco, benché carbonizzato dalla folgore di Zeus»: trad. di Morani-Morani 1995.

⁶⁷⁴ «[...] sulle falde del Caucaso, sotto la rupe Tifonia, dove Tifone, percosso dal fulmine di Zeus figlio di Crono, per aver levato contro di lui le fortissime mani, versò caldo sangue dal capo, si dice»: trad. di Paduano 1986.

pur con delle differenze⁶⁷⁵ (28, 1-4: Τυφὼν ἐγένετο Γῆς υἱὸς ἐξαίσιος δαίμων πρὸς ἰσχύν [...] οὗτος ἐπεθύμισε τοῦ Διὸς ἔχειν τὴν ἀρχὴν καὶ αὐτὸν ἐπερχόμενον οὐδεὶς ὑπέμενε τῶν θεῶν, ἀλλὰ δέισαντες ἔφυγον πάντες εἰς τὴν Αἴγυπτον, Ἀθηνᾶ δὲ καὶ Ζεὺς ὑπελείφθησαν μόνοι. Τυφὼν δ' ἐκ ποδὸς ἐδίωκεν [...] ἔπει<τα> δὲ Τυφῶνα Ζεὺς βάλλει κεραυνῶ· καιόμενος δὲ ὁ Τυφὼν ἔκρυσεν ἑαυτὸν καὶ ἠφάνισε τὴν φλόγα τῆς θαλάσσης. Ζεὺς δ' οὐκ ἀνίησιν, ἀλλ' ὁ μέγιστον ὄρος ἐπιβάλλει Τυφῶνι τὴν Αἴτην καὶ αὐτῷ φύλακα τὸν Ἥφαιστον ἐπὶ τῶν ἄκρων ἐφίστησιν)⁶⁷⁶. È interessante notare che nel periodo ellenistico Callimaco offre due tradizioni alternative sul mostro la cui sepoltura sotto il suolo siciliano avrebbe dato origine all'attività eruttiva dell'Etna: nell'*Inno a Delo* il personaggio in questione è il gigante Briareo (*Inno a Delo*, 141-143: ὡς δ', ὀπότε Αἰτναίου ὄρεος πυρὶ τυφομένοιο / σεῖονται μυχὰ πάντα, κατουδαίιο γίγαντος / εἰς ἑτέραν Βριαρῆος ἐπωμίδα κινυμένοιο)⁶⁷⁷; negli *Aitia*, invece, è il gigante Encelado (1, 36: τριγλῶχιν ὄλοῦ νῆσος ἐπ' Ἐγκελάδῳ)⁶⁷⁸; quest'ultima variante si trova poi anche in Virgilio (*A.* 3, 578-582: *Fama est Enceladi semustum fulmine corpus / urgueri mole hac, ingentemque insuper Aetnam / impositam ruptis flammam exspirare caminis; / et fessum quotiens mutet latus, intremere omnem / murmure Trinacriam, et caelum subtexere fumo*) e in Claudiano (*De raptu Proserpinae*, 1, 153-159: *in medio scopulis se porrigit Aetna perustis, / Aetna Giganteos numquam tacitura triumphos, / Enceladi bustum, qui saucia terga revinctus / spirat inexhaustum flagranti vulnere sulphur / et, quotiens detractat onus cervice rebelli / in laevum dextrumque latus, tunc insula fundo / vellitur et dubiae nutant cum moenibus urbes*). Inoltre, Virgilio accenna al fatto che Giove tre volte fulminò i tre monti accumulati da Tifone e suoi fratelli per

⁶⁷⁵ Si veda Rosati 2009, p. 185.

⁶⁷⁶ «Tifone, figlio di Gea, fu un essere divino di eccezionale vigore e di straordinario aspetto [...] Costui bramò di possedere il potere di Zeus e nessuno tra gli dèi poté fronteggiarlo quando attaccò, ma tutti scapparono spaventati verso l'Egitto, mentre Atena e Zeus rimasero da soli. Tifone inseguì gli dèi, incalzandoli. [...] Quando, poi, Zeus colpì Tifone con un fulmine, quello, consumato dal fuoco, si nascose nel mare e li spense le fiamme. Zeus, però, non lo lasciò andare, ma gettò su Tifone il gigantesco monte Etna e sulla sua cima pose Efesto, come guardiano»: trad. di Braccini-Macri 2018.

⁶⁷⁷ «E come, quando sull'Etna di fiamme fumante / vibrano tutti gli anfratti, ché il sotterraneo gigante / Briareo sull'altra spalla si volta»: trad. di D'Alessio 1996.

⁶⁷⁸ «come l'isola tricorne su Encelado funesto»: trad. di D'Alessio 1996, si veda anche p. 376 n. 23.

raggiungere il cielo, facendoli rovinare (*Geor.* 1, 279-284: *tum partu Terra nefando / Coeumque Iapetumque creat saevumque Typhoea / et coniuratos caelum rescindere fratres. / ter sunt conati inponere Pelio Ossam / scilicet, atque Ossae frondosum involvere Olympum; / ter pater exstructos disiecit fulmine montis*); sicché i mostri ribelli finirono nel Tartaro (*A.* 6, 580-584: *Hic genus antiquum Terrae, Titania pubes, / fulmine deieci fundo voluntur in imo. / Hic et Aloidas geminos immania vidi / corpora, qui manibus magnum rescindere caelum / adgressi, superisque Iovem detrudere regnis*)⁶⁷⁹.

Anche i poeti latini offrono alcune testimonianze su Tifone e la sua sepoltura sotto la Sicilia: oltre agli accenni del nostro poeta sulmonese (*Her.* 15, 11: *arva, Phaon, celebras diversa Typhoidos Aetnae; Fasti* 1, 573-574: *quas quotiens proflat, spirare Typhoea credas / et rapidum Aetnaeo fulgur ab igne iaci*), si nota la menzione di Manilio (2, 878-880: *montesque super rediere cadentes, / cessit et in tumultum belli uitaeque Typhoeus / Ipsa tremit mater flagrantem monte sub Aetnae*). Inoltre, il racconto è presente, in modo più dettagliato, in Valerio Flacco (2, 16-25: *metus ecce deum damnataque bello / Pallene, circumque vident immania monstra / terrigenum caelo quondam adversata gigantum, / quos scopulis trabibusque parens miserata iugisque / induit et versos exstruxit in aethera montes. / quisque suas in rupe minas pugnamque metusque / servat adhuc; quatit ipse hiemes et torquet ab alto / fulmina crebra pater; scopulis sed maximus illis / horror abest, Sicula pressus tellure Typhoeus*) e in Igino (*Fab.* 152: *Tartarus ex Tartara procreavit Typhonem immani magnitudine specieque portentosa, cui centum capita draconum ex humeris enata erant. Hic Iovem provocavit si vellet se cum de regno certare. Iovis fulmine ardenti pectus eius percussit; cui cum flaglaret montem Aetnam qui est in Sicilia super eum imposuit, qui ex eo adhuc ardere dicitur*), il quale menziona anche la genealogia e l'aspetto fisico di Tifone e la sua appartenenza ai Giganti (*Fab.* 151: *Ex Typhone gigante et Echidna Gorgon canis Cerberus triceps*). Inoltre, Igino, mentre parla del Capricorno, menziona le

⁶⁷⁹ Servio indica nelle sue glosse che *fratres* nelle *Georgiche* e *Aloidas geminos* nell'*Eneide* sono Oto ed Efialte, nomi già registrati in Omero: *Il.* 5, 385-386: τῆ μὲν Ἄρης, ὅτε μιν ἼΩτος κρατερὸς τ' Ἐφιάλτης, / παῖδες Ἄλωϊος, δῆσαν κρατερῶ ἐν δαεσμῶ («Soffrì Ares, allora che il forte Oto ed Efialte, i due figli d'Aloeo, lo avvinsero in dura catena»: trad. di Calzecchi Onesti 1990).

trasformazioni degli dèi costretti a fuggire in Egitto (*Astr.* 2, 28: [...] *Aegyptii autem sacerdotes et nonnulli poetae dicunt, cum complures dii in Aegyptum convenissent, repente pervenisse eodem Typhona, acerrimum giganta et maxime deorum hostem. Quo timore permotos in alias figuras se convertisse; Mercurium factum esse ibim, Apollinem autem, quae Threicia avis vocatur, Dianam aeluro similatam*). Esistono, inoltre, fonti antiche che offrono versioni alternative sul luogo di sepoltura di Tifone: 1) presso il popolo degli Arimi, la cui collocazione oscilla tra la Cilicia e la Misia, in Omero (*Il.* 2, 781-783: γαῖα δ' ὑπεστενάχιζε Διὶ ὧς τερπικεραύνῳ / χρομένῳ, ὅτε τ' ἀμφὶ Τυφωεῖ γαῖαν ἰμάσση / εἰν Ἀρίμοις, ὅθι φασὶ Τυφωέος ἔμμεναι εὐνάς)⁶⁸⁰ e in Pindaro (fr. 93 Maehler-Snell: ἀλλ' οἶος ἄπλατον κεράϊζε θεῶν / Τυφῶνα πεντηκοντοκέφαλον ἀνάγκα Ζεὺς πατήρ / ἐν Ἀρίμοις ποτέ)⁶⁸¹; 2) sotto il vulcano di Ischia in Ferecide (*FGrHist*, 3 F 54 ὅτι δὲ ἐπὶ τὸν Καύκασον κατέφυγεν ὁ Τυφῶς διωκόμενος καὶ ὅτι καιομένου τοῦ ὄρους ἔφυγεν ἐκεῖθεν εἰς Ἰταλίαν, ὅπου τὴν Πιθηκοῦσαν αὐτῷ περιῤῥιφῆναι νῆσον, Φερεκύδης ἐν τῇ θεογονίᾳ ἱστορεῖ. Οὐ μέντοι ὅτι καὶ εἰς τοὺς περὶ Συρίαν τόπους ἤλάθη, ὡς φησὶν Ἀπολλώνιος)⁶⁸² e in Virgilio (*A.* 9, 715-716: *tum sonitu Prochyta alta tremit durumque cubile / Inarime Iovis imperiis imposta Typhoëo*)⁶⁸³; 3) presso il lago Serbonide in Erodoto (3, 5, 3: ἀπὸ δὲ Σερβωνίδος λίμνης, ἐν τῇ δὴ λόγος τὸν Τυφῶ κεκρύφθαι, ἀπὸ ταύτης ἤδη Αἴγυπτος)⁶⁸⁴ e nel già citato passo di Apollonio Rodio (2, 1213-1215: [Tifone] ἴκετο δ' αὐτῶς / οὖρεα καὶ πεδῖον Νυσήιον, ἔνθ' ἔτι νῦν περ / κεῖται ὑποβρύχιος Σερβωνίδος ὕδασι λίμνης)⁶⁸⁵.

Apollodoro è l'autore che ci offre la narrazione più dettagliata della

⁶⁸⁰ «e, sotto, la terra gemeva come sotto Zeus folgoratore / irato, quando intorno a Tifeo flagellava la terra / sugli Arimi, dove dicono che sia il letto di Tifeo»: trad. di Calzecchi Onesti 1990.

⁶⁸¹ «Zeus, il padre degli dèi, stroncò con violenza Tifone, il mostro dalle cento testa, quando si trovava presso gli Arimi»

⁶⁸² «che Tifeo inseguito si rifugiò nel Caucaso e che, andando a fuoco il monte, fuggì di là in Italia, dove gli fu gettata addosso l'isola di Pitecusa, lo racconta Ferecide nella *Teogonia*».

⁶⁸³ Si veda Paratore 1982, p. 202: lo strano nome con cui Virgilio denomina Ischia deriva da un fraintendimento del sopracitato passo iliadico.

⁶⁸⁴ «dal lago Serbonide, dove si racconta che si sia nascosto Tifone, da questo lago già comincia l'Egitto»: trad. di Feaschetti in Asheri 1990.

⁶⁸⁵ «[Tifone] in questo stato giunse ai monti ed alla piana di Nisa, dove ancor giace sommerso sotto le acque del lago Serbonide»: trad. di Paduano 1986.

Gigantomachia e dell'impresa di Tifone: Gea, adirata per la sorte subita dai Titani, partorì a Urano i Giganti; essi, insuperabili per statura, invincibili per forza, erano spaventosi a vedersi, coperti da un fitto pelame che scendeva dalla testa e dalle guance, con gli arti inferiori rivestiti da squame di serpenti. Iniziarono una lotta contro il cielo e allora Zeus suscitò in un Gigante il desiderio di Era, sicché la regina degli dèi, aggredita, chiamò in soccorso, oltre al marito, anche Eracle, Apollo, Dioniso, Atena e altri dèi olimpici, i quali infine prevalsero (1, 6, 1-2: *περὶ μὲν οὖν Διὸς ταῦτα λέγεται· Γῆ δὲ περὶ Τιτάνων ἀγανακτοῦσα γεννᾷ Γίγαντας ἐξ Οὐρανοῦ, μεγέθει μὲν σωμάτων ἀνυπερβλήτους, δυνάμει δὲ ἀκαταγωνίστους, οἱ φοβεροὶ μὲν ταῖς ὄψεσι κατεφαίνοντο, καθειμένοι βαθεῖαν κόμην ἐκ κεφαλῆς καὶ γενείων, εἶχον δὲ τὰς βάσεις φολίδας δρακόντων. ἐγένοντο δέ, ὡς μὲν τινες λέγουσιν, ἐν Φλέγραις, ὡς δὲ ἄλλοι, ἐν Παλλήνῃ. ἠκόντιζον δὲ εἰς οὐρανὸν πέτρας καὶ δρυὸς ἡμίμενας. διέφερον δὲ πάντων Πορφυρίων τε καὶ Ἀλκυονεύς, ὃς δὴ καὶ ἀθάνατος ἦν ἐν ἧπερ ἐγεννήθη γῆ μαχόμενος. οὗτος δὲ καὶ τὰς Ἥλιου βόας ἐξ Ἐρυθραίας ἤλασε. τοῖς δὲ θεοῖς λόγιον ἦν ὑπὸ θεῶν μὲν μηδένα τῶν Γιγάντων ἀπολέσθαι δύνασθαι, συμμαχοῦντος δὲ θνητοῦ τινος τελευτήσειν. αἰσθομένη δὲ Γῆ τοῦτο ἐζήτει φάρμακον, ἵνα μηδ' ὑπὸ θνητοῦ δυνηθῶσιν ἀπολέσθαι. Ζεὺς δ' ἀπειπὼν φαίνειν Ἡοῖ τε καὶ Σελήνῃ καὶ Ἥλιῳ τὸ μὲν φάρμακον αὐτὸς ἔτεμε φθάσας, Ἡρακλέα δὲ σύμμαχον δι' Ἀθηνᾶς ἐπεκαλέσατο. κάκεῖνος πρῶτον μὲν ἐτόξευσεν Ἀλκυονέα· πίπτων δὲ ἐπὶ τῆς γῆς μᾶλλον ἀνεθάλπετο· Ἀθηνᾶς δὲ ὑποθεμένης ἔξω τῆς Παλλήνης εἴλκυσεν αὐτόν. κάκεῖνος μὲν οὕτως ἐτελεύτα, Πορφυρίων δὲ Ἡρακλεῖ κατὰ τὴν μάχην ἐφόρμησε καὶ Ἥρα. Ζεὺς δὲ αὐτῷ πόθον Ἥρας ἐνέβαλεν, ἥτις καὶ καταρρηγνύοντος αὐτοῦ τοὺς πέπλους καὶ βιάζεσθαι θέλοντος βοηθοὺς ἐπεκαλεῖτο· καὶ Διὸς κεραυνώσαντος αὐτὸν Ἡρακλῆς τοξεύσας ἀπέκτεινε. τῶν δὲ λοιπῶν Ἀπόλλων μὲν Ἐφιάλτου τὸν ἀριστερὸν ἐτόξευσεν ὀφθαλμόν, Ἡρακλῆς δὲ τὸν δεξιόν· Εὐρυτον δὲ θύρσῳ Διόνυσος ἔκτεινε, Κλυτίον δὲ δασίν Ἐκάτη, μᾶλλον δὲ Ἥφαιστος βαλὼν μύδροις. Ἀθηνᾶ δὲ Ἐγκελάδῳ φεύγοντι Σικελίαν ἐπέρριψε τὴν νῆσον, Πάλλαντος δὲ τὴν δορὰν ἐκτεμοῦσα ταύτη κατὰ τὴν μάχην τὸ ἴδιον ἐπέσκεπε σῶμα. Πολυβώτης δὲ διὰ τῆς θαλάσσης διωχθεὶς ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος ἤκεν εἰς Κῶ· Ποσειδῶν δὲ τῆς νήσου μέρος ἀπορρήξας ἐπέρριψεν αὐτῷ, τὸ λεγόμενον Νίσυρον. Ἑρμῆς δὲ τὴν Ἄιδος κυνὴν ἔχων κατὰ τὴν μάχην Ἴππόλυτον ἀπέκτεινε, Ἄρτεμις δὲ †*

Γρατίωνα, μοῖραι δ' Ἄγριον καὶ Θόωνα χαλκείους ῥοπάλοις μαχόμενους. τοὺς δὲ ἄλλους κεραυνοῖς Ζεὺς βαλὼν διέφθειρε· πάντας δὲ Ἡρακλῆς ἀπολλυμένους ἐτόξευσεν)⁶⁸⁶; per vendicarsi della seconda sconfitta, Gea generò dal Tartaro Tifone, dalla natura mista di uomo e di bestia, il più forte tra tutti i suoi figli. Tifone, costrinse gli dèi a fuggire in Egitto. Dopo una lotta faticosa, Zeus riuscì a colpire Tifone con un fulmine e poi gli scagliò contro l'Etna: si dice che le fiamme del monte derivano proprio dai fulmini scagliati da Zeus (1, 6, 3: ὡς δ' ἐκράτησαν οἱ θεοὶ τῶν Γιγάντων, Γῆ μᾶλλον χολωθεῖσα μίγνυται Ταρτάρῳ, καὶ γεννᾷ Τυφῶνα ἐν Κιλικία, μεμιγμένην ἔχοντα φύσιν ἀνδρὸς καὶ θηρίου. οὗτος μὲν καὶ μεγέθει καὶ δυνάμει πάντων διήνεγκεν ὅσους ἐγέννησε Γῆ [...] τοιοῦτος ὢν ὁ Τυφὼν καὶ τηλικούτος ἡμίμενας βάλλων πέτρας ἐπ' αὐτὸν τὸν οὐρανὸν μετὰ συριγμῶν ὁμοῦ καὶ βοῆς ἐφέρετο· πολλὴν δὲ ἐκ τοῦ στόματος πυρὸς ἐξέβρασσε ζάλην. θεοὶ δ' ὡς εἶδον αὐτὸν ἐπ' οὐρανὸν ὀρμώμενον, εἰς Αἴγυπτον φυγάδες ἐφέροντο, καὶ διωκόμενοι τὰς ιδέας μετέβαλον εἰς ζῶα. [...] [*scil.* Tifone] φεύγειν δὲ ὀρμηθέντι

⁶⁸⁶ «Questo è quello che si narra a proposito di Demetra. Adirata per la sorte subita dai Titani, Gea partorisce a Urano i Giganti; insuperabili per statura, invincibili per la forza, erano, a vedersi, spaventosi, coperti da un fitto pelame che scendeva dalla testa e dalle guance, con gli arti inferiori rivestiti da squame di serpenti. Secondo alcuni erano nati a Flegra, secondo altri a Pallene. Lanciavano contro il cielo dei massi e delle querce in fiamme. Fra tutti si distinguevano Porfirione e Alcioneo: quest'ultimo era immortale finché combatteva sulla terra dove era nato. Fu lui che portò da Eritia le vacche di Elio. Gli dèi conoscevano una profezia secondo la quale nessuno dei Giganti poteva perire per opera loro: sarebbero morti solo se si fossero alleati con un uomo mortale. Quando Gea lo venne a sapere, si mise alla ricerca di una pianta magica, affinché i Giganti non dovessero morire per mano di un uomo mortale. Zeus allora impedì a Eos, a Selene e a Elio di apparire e colse lui stesso la pianta, prima di Gea; poi mandò Atena a chiamare Eracle. Eracle trafisse Alcioneo per primo, ma questi, cadendo a terra, si risollevava con maggior vigore. Allora, per consiglio di Atena, Eracle lo trascinò fuori da Pallene. E così lui morì; Porfirione invece, durante la mischia, si lanciò contro Eracle ed Era. Ma Zeus suscitò in lui il desiderio di Era; il gigante le strappava le vesti cercando di violentarla e la dea chiamava aiuto; allora Zeus scagliò un fulmine ed Eracle lo colpì con una freccia e lo uccise. Quanto gli altri, Apollo colpì con una freccia Efialte all'occhio sinistro, Eracle a quello destro; Dioniso uccise Eurito col suo tirso, Ecate Clizio con le sue torce, o piuttosto fu Efesto a ucciderlo colpendolo con pezzi di metallo rovente. Contro Encelado che fuggiva Atena scagliò tutta l'isola di Sicilia; a Pallante tolse la pelle e con questa ricopriva il proprio corpo durante la battaglia. Polibote, inseguito sul mare da Poseidone, giunse a Cos. Poseidone divelse un pezzo dell'isola – la parte chiamata Nisiro – e la scagliò contro di lui. Calzando l'elmo di Ade, Ermes uccise nella mischia Ippolito, Artemide a sua volta uccise Grazione, le Moire Agrio e Toone che combattevano con delle mazze di bronzo. Gli altri, Zeus li annientò coi suoi fulmini e mentre stavano morendo Eracle li finì tutti a colpi di freccia»: trad. di Ciani in Scarpi 1996.

αὐτῷ διὰ τῆς Σικελικῆς θαλάσσης Ζεὺς ἐπέρριπεν Αἴτην ὄρος ἐν Σικελίᾳ· τοῦτο δὲ ὑπερμέγεθές ἐστιν, ἐξ οὗ μέχρι δεῦρό φασιν ἀπὸ τῶν βληθέντων κεραυνῶν γίνεσθαι πυρὸς ἀναφυσήματα)⁶⁸⁷. Prima del mitografo, Diodoro Siculo registra una versione più riassuntiva: si limita a raccontare che i Giganti sono stati inviati per vendetta da Gea a combattere contro Zeus e gli altri dèi e poi vengono uccisi (3, 70, 6: τὴν δὲ μητέρα τοῦ θηρίου Γῆν ὀργισθεῖσαν ἀνεῖναι τοὺς ὀνομαζομένους Γίγαντας ἀντιπάλους τοῖς θεοῖς, οὓς ὕστερον ὑπὸ Διὸς ἀναιρεθῆναι, συναγωνιζομένης Ἀθηνᾶς καὶ Διονύσου μετὰ τῶν ἄλλων θεῶν)⁶⁸⁸.

Nella tradizione latina la Gigantomachia viene cantata per sottolineare la restaurazione del *kosmos* olimpico: così, ad esempio, in Hor. *Carmina*, 3, 4, 37-40 (*vos Caesarem altum, militia simul / fessas cohortes abdidit oppidis, / finire quaerentem labores / Piero recreatis antro*) e 42-58 (*scimus, ut inpios / Titanas immanemque turba / fulmine sustulerit caduco, / qui terram inertem, qui mare temperat / ventosum et urbis regnaque tristia, divosque mortalisque turmas [...] Palladis aegida possent ruentes?*); e ancora in Ov. *Tristia* 2, 71-72 (*cum... Gigantei memorantur proelia belli, / credibile est laetum laudibus esse suis*); Valerio Flacco, in *Argonautica* 5, 692-693 (*tunc adsuetus adest Phlegraeas reddere pugnas / Musarum chorus et citharae pulsator Apollo*); Stazio nella *Tebaide* 6, 355-359 (*interea cantu Musarum nobile mulcens / concilium citharaeque manus insertus Apollo / Parnasi summo spectabat ab aethere terras / orsa deum... orsa deum, nam saepe Iouem Phlegramque suique anguis opus fratrumque pius cantarat honores*) e anche in *Sylvae* 4, 2, 55-56 (*dux superum secreta*

⁶⁸⁷ «Quando gli dèi ebbero vinto i Giganti, Gea, ancora più adirata, si unisce al Tartaro e, in Cilicia, partorisce Tifone che aveva natura mista di uomo e di bestia. Per la statura e la forza, Tifone era superiore a tutti i figli di Gea; [...] Così spaventoso e così enorme era Tifone quando sferrò il suo attacco contro lo stesso cielo gridando e scagliando pietre incandescenti; dalla bocca esalava grandi vampe di fuoco. Quando gli dèi videro che assaliva il cielo, andarono a rifugiarsi in Egitto, e poiché lui inseguiva, si trasformarono in animali. [...] Mentre (*scil.* Tifone) si lanciava in fuga attraverso il mare di Sicilia, Zeus gli scagliò contro l’Etna, un monte che è in Sicilia, un monte altissimo dal quale ancor oggi erompono fiamme che hanno origine, si dice, dai fulmini scagliati da Zeus»: trad. di Ciani in Scarpi 1996.

⁶⁸⁸ «Ma, la madre della bestia, Ge, piena d’ira, mandò a lottare contro gli dèi quelli che avevano nome Giganti e che furono uccisi da Zeus più tardi, quando insieme a lui combattevano Atena e Dioniso, con gli altri dèi»: trad. di Cordiano-Zorat 1998.

iubet dare carmina Musas / et Pallenaeos Phoebum laudare triumphos)⁶⁸⁹.

I poeti tardo-antichi hanno realizzato intere opere dedicate alla Gigantomachia. Claudiano compose due opere intitolate *Gigantomachia*, una in greco e l'altra in latino: lo stato frammentale della prima rende difficile ricostruirne il contenuto⁶⁹⁰; la seconda si è conservata tra *Carmina minora*: la narrazione inizia con il parto della Terra che, spinta dall'odio verso gli dèi olimpici, genera i Giganti, e prosegue con il combattimento tra le due parti per concludersi con la morte di diversi Giganti e con una supplica al dio affinché protegga l'isola di Delo (*Carm. min. 52: Terra parens quondam caelestibus invida regnis / Titanumque simul crebros miserata dolores / omnia monstrifero complebat Tartara fetu / invisum genitura nefas Phlegramque retexit / tanta prole tumens et in aethera protulit hostes [...] iam credunt vicisse deos mediisque revinctum / Neptunum traxisse fretis ; hic sternere Martem / cogitat, hic Phoebi laceros divellere crines; / hic sibi promittit Venerem speratque Dianae / coniugium castamque cupit violare Minervam [...] Horrendus ubique / it fragor et pugnae spatium discriminat aer [...] implorat Paeana suum conterrita Deles / auxiliumque rogat: si te gratissima fudit / in nostros Latona sinus, succurre precanti. / en iterum convulsa feror*). In questa versione, si trovano due discorsi -- uno di Terra e l'altro di Giove -- e non sono presenti la vicenda di Tifone né la sua sepoltura sotto la Sicilia. Nonno di Panopoli dedica i primi due canti delle *Dionisiache* alla cosiddetta Tifonia: vi si trovano, inoltre, alcuni elementi interessanti, quali, ad esempio, la fuga degli dèi in Egitto (1, 142-145: εὔτε θεοὶ πτερόεντες ἀχείμονος ὑψόθι Νείλου / ὀρνίθων ἀκίχητον ἐμιμήσαντο πορείην, / ἠερίῳ ξένον ἵχνος ἐρετμώσαντες ἀήτη, / καὶ πόλος ἐπτάζωνος ἰμάσσετο)⁶⁹¹; un lungo discorso di Tifone, in cui minaccia gli dèi e prospetta un nuovo regno dove saranno riabilitati gli avversari sconfitti in precedenza da Zeus e dove regnerà una nuova razza divina simile a lui (1, 258-355); il fulmine decisivo di Zeus che brucia il corpo del

⁶⁸⁹ Si veda Rosati 2009, pp. 174-176.

⁶⁹⁰ Cfr. Livrea 2000.

⁶⁹¹ «allorché gli dei alati sul Nilo tranquillo / volavano alto, a imitazione degli uccelli irraggiungibile, / con un remeggio d'ali nel vento a cui non erano abituati / e la volta celeste ne era come percossa nelle sue sette zone»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

Gigante (1, 508-553); e la fine di Tifone sepolto sotto le montagne della Sicilia (2, 620-624: Εἶξον ἐπουρανίοισι, πεδοτρεφές· ὑμετέρων γὰρ / χειρὶ μὴ νίκησα διηκοσίων στίχα χειρῶν. / Ἄλλὰ βαθυκρήμνοισι περισφίγγουσα κολώναις / Σικελίη τρικάρηνος ὄλον Τυφῶνα δεχέσθω / οἰκτρὰ κονιομένοις ἑκατὸν κομόωντα καρήνοισι)⁶⁹². Nell'ultimo canto, il poeta descrive una Gigantomachia, di cui è protagonista Dioniso, costretto a battersi con i Giganti aizzati da Era contro di lui (48, 7-89).

La Gigantomachia nelle *Metamorfosi*

I Giganti e l'origine del genere umano (1, 152-162):

*adflectasse ferunt regnum caeleste Gigantas
altaque congestos struxisse ad sidera montes.
tum pater omnipotens misso perfregit Olympum
fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae.
obruta mole sua cum corpora dira iacerent,
perfusam multo natorum sanguine Terram
immaduisse ferunt calidumque animasse cruorem
et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent,
in faciem uertisse hominum. sed et illa propago
contemprix superum saeuaeque auidissima caedis
et uiolenta fuit; scires e sanguine natos.*

“Narrano che i Giganti desiderassero il regno celeste e sovrapposero i monti in un cumulo alto fino alle stelle. Allora il padre onnipotente lanciò un fulmine, distrusse l'Olimpo e fece precipitare il Pelio giù dall'Ossa che lo sosteneva. Sepolti quei corpi

⁶⁹² «Ritirati davanti agli dèi celesti, tu che sei nato dalla Terra; ché con una sola mano / ho vinto la schiera delle tue duecento mani. / Serrandoti sotto i dirupi delle sue montagne, / la Sicilia ricopra con i suoi tre capi tutto intero il corpo di Tifone / che andava fiero delle sue cento teste, ora misere nella polvere»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

mostruosi sotto la rovina della mole, narrano che la Terra, irrorata dal cuore dei suoi figli, si impregnò di quel sangue tiepido, gli dette vita e ne fece una specie con volto umano, perché non si perdesse il ricordo della sua razza. Tuttavia, anche quella specie disprezzava gli dèi e fu estremamente avida di feroci massacri e violenta: erano figli del sangue, si sapeva.”

Questo è uno dei tre racconti sulla nascita del genere umano presenti nel poema: in precedenza Ovidio ha raccontato come Prometeo plasmò con il fango gli uomini a immagine degli dèi (1, 78-88: *natus homo est, siue hunc diuino semine fecit / ille opifex rerum, mundi melioris origo, / siue recens tellus seductaque nuper ab alto / aethere cognati retinebat semina caeli, / quam satus Iapeto mixtam pluuiialibus undis / finxit in effigiem moderantum cuncta deorum. / pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque uidere / iussit et erectos ad sidera tollere uultus. / sic modo quae fuerat rudis et sine imagine tellus / induit ignotas hominum conversa figuras*) e come, in seguito al diluvio, Deucalione e Pirra ripopolarono la Terra con dei sassi che si trasformarono in esseri umani (1, 251-252: [*scil. Giove*] *rex superum trepidare uetat subolemque priori / dissimilem populo promittit origine mira*; 369-415: [...] [*scil. Temi*] *ossaque post tergum magnae iactate parentis* [...] [*scil. Deucalione e Pira*] *iussos lapides sua post vestigia mittunt* [...] *inque breui spatio superiorum numine saxa / missa uiri manibus faciem traxere uirorum / et de femineo reparata est femina iactu. / inde genus durum sumus experiensque laborum, / et documenta damus qua simus origine nati*). Questa variazione nei modi in cui si generò la specie umana – sempre però a partire dalla terra – «corrisponde a una pluralità di modelli folklorici e filosofici della cultura antica»; il nostro poeta sceglie di non imporre «una soluzione unica alla ricerca delle origini»⁶⁹³. La «giustapposizione» di *natorum* con *Terram* (157) corrisponde eloquentemente al nome greco del Gigante γίγας, «visto come composto di γῆ “terra” e γίγνομαι “nascere”»⁶⁹⁴. Il fatto che gli uomini sono nati dal sangue –

⁶⁹³ Barchiesi 2005, p. 175.

⁶⁹⁴ Barchiesi 2005, p. 176.

sanguine natos (162) – ricorda la versione esiodea secondo la quale i Giganti sarebbero nati dal sangue di Urano (si veda sopra la tradizione del mito).

La Gigantomachia cantata dalle Pieridi: la fuga degli dèi inseguiti da Tifone in Egitto (5, 318-331):

*tum sine sorte prior quae se certare professa est,
bella canit superum falsoque in honore Gigantas
ponit et extenuat magnorum facta deorum;
emissumque ima de sede Typhoea terrae
caelitibus fecisse metum cunctosque dedisse
terga fugae, donec fessos Aegyptia tellus
ceperit et septem discretus in ostia Nilus.
huc quoque terrigenam uenisse Typhoea narrat
et se mentitis superos celasse figuris:
“dux”que “gregis” dixit “fit Iuppiter, unde recuruis
nunc quoque formatus Libys est cum cornibus Ammon;
Delius in coruo, proles Semeleia capro,
fele soror Phoebi, niuea Saturnia uacca,
pisce Venus latuit, Cyllenius ibidis alis”.*

“Senza sorteggio, la prima che aveva proposto la gara canta le guerre degli dèi, esaltando tendenziosamente i Giganti e sminuendo le imprese dei grandi dèi. Canta che Tifone, scatenatosi dalle profondità della terra, fece spaventare gli dèi e li indusse tutti a una fuga vergognosa, finché non li accolse esausti la terra d’Egitto, ove il Nilo sbocca in sette canali. Si narra che Tifone, figlio della Terra, giunse fin lì e gli dèi si nascosero sotto mentite spoglie. «Divenne Giove il capo del gregge», cantò, «per cui ancora oggi il Libico ricurve Ammone è rappresentato con le corna; il dio di Delo si cela nell’aspetto di un corvo; il figlio di Semele di un capro; la sorella di Febo di un gatto; la Saturnia di una vacca candida; Venere divenne un pesce e il dio di Cillene un ibis».”

La sfida all'ordine inizia già prima del canto: le Pieridi saltano il sorteggio che – secondo la procedura attesa – dovrebbe indicare quale dei due gruppi darà inizio alla sfida (318: *sine sorte*), e iniziano a cantare. L'argomento del racconto scelto dalle Pieridi (319: *bellum ... superum*) è un vero e proprio rispecchiamento della gara entro cui è inserito, con la conseguenza che le imprese degli dèi vengono sminuite mentre, invece, i Giganti sono cantati *falso...in honore* (319). Questa prospettiva partigiana si riflette anche sull'organizzazione della materia narrata: le Pieridi presentano in modo estremamente sintetico il combattimento tra le due parti per dedicare più spazio alla fuga degli dèi in Egitto; nel racconto delle Pieridi si staglia l'eroica figura di Tifone che *caelitibus fecisse metum* (322) mentre gli dèi sono oggetto di «un'implicita, sprezzante assimilazione a un branco di animali impauriti»⁶⁹⁵: l'insistita descrizione delle diverse forme animali assunte dagli dèi olimpici – *Delius in coruo, proles Semeleia capro, / fele soror Phoebi, niuea Saturnia uacca, / pisce Venus latuit, Cyllenius ibidis alis* – manifesta una chiara «intenzione offensiva» da parte delle Pieridi, data la delicatezza del tema della rappresentazione zoomorfica degli dèi nella cultura greco-romana⁶⁹⁶. Oltre a ciò, il racconto non esula da ulteriori ironie: Apollo, proprio quando si è nascosto sotto forma animale, viene chiamato *Delius* (329), l'epiteto tradizionalmente ricondotto al greco δῆλος, “ben visibile, manifesto”; un simile contrasto ironico è presente anche nella trasformazione di Bacco, il quale, chiamato con la solenne formula *proles Semeleia* (329), ha scelto di mettersi sotto la forma di un capro, «di cui è topica l'associazione con i Satiri così come il temperamento libidinoso»; la trasformazione di Diana in gatto (330) segnala un doppio rovesciamento: da un lato, la dea della caccia diventa un animale «domestico-famigliare», e dall'altro, la dea della castità diventa un animale con «la fama della lussuria»⁶⁹⁷; l'atmosfera ironica cresce ancora: Giunone in *niuea uacca* (330) esattamente come la suo rivale, Io (1, 610-612), che viene trasformata da Giove proprio per ingannare la regina degli dèi. Ovidio, cambiando il

⁶⁹⁵ Rosati 2009, p. 185.

⁶⁹⁶ Rosati 2009, p. 185.

⁶⁹⁷ Rosati 2009, p. 187.

protagonista di questo camuffamento (in Nicandro è Efesto-Vulcano a trasformarsi in bue!) e collegandosi alla vicenda di Io, rende ancora più manifesta la volontà delle Pieridi di farsi beffe degli dèi. L'ironia feroce delle Pieridi non risparmia Mercurio, il dio psicopompo, la guida *par excellence*, che – come nota Rosati – arriva per ultimo tra gli dèi in fuga (331)⁶⁹⁸.

Infine, la narrazione partigiana delle Pieridi secondo cui tutti gli dèi senza eccezione (322: *cunctos*) sarebbero fuggiti in Egitto contrasta con la versione dei fatti presente nel principale modello ovidiano, quel Nicandro in cui si legge che Giove e Minerva sarebbero rimasti in Grecia a organizzare il contrattacco.

Il canto di Calliope: la vittoria degli dèi, la sconfitta di Tifone e la sua punizione (5, 346-363):

*Vasta giganteis ingesta est insula membris
Trinacris et magnis subiectum molibus urget
aetherias ausum sperare Typhoea sedes.
nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe,
dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,
laeva, Pachyne, tibi, Lilybaeo crura premuntur;
degrauat Aetna caput, sub qua resupinus harenas
eiectat flammamque ferox uomit ore Typhoeus.
saepe remoliri luctatur pondera terrae
oppidaque et magnos deuoluere corpore montes;
inde tremit tellus, et rex pauet ipse silentum
ne pateat latoque solum retegatur hiatu
immissusque dies trepidantes terreat umbras.
hanc metuens cladem tenebrosa sede tyrannus
exierat curruque atrorum uectus equorum*

⁶⁹⁸ Rosati 2009, pp. 186-188.

ambibat Siculae cautus fundamina terrae.
postquam exploratum satis est loca nulla labare
depositoque metu [...]

“Vi è un’isola vasta, Trinacria, posta sopra le membra di un Gigante: sotto enormi massi opprime Tifone che aveva osato desiderare le sedi celesti. Egli si sforza spesso e si agita per risollevarsi, ma la sua mano destra è tenuta ferma dall’ausonio capo Peloro, la sinistra da te, Pachino, e le gambe dal Lilibeo. E sul capo incombe l’Etna. Il feroce Tifone, supino, sputa sassi e dalla bocca vomita le fiamme. Spesso si batte per scuotere il peso della terra e buttar giù le città e gli alti monti. La terra trema, e persino il re degli inferi teme che il suolo si apra e si dischiuda una larga fenditura attraverso la quale possa entrare la luce del giorno ad atterrire le ombre confuse. Temendo tale sciagura, il sovrano era uscito dalla sua dimora delle ombre e, sul carro tirato da neri cavalli girava e controllava con cura le fondamenta della Sicilia. Dopo essersi reso conto che non c’erano punti pericolanti, si era liberato dal timore [...]”.

Calliope risponde al canto delle Pieridi in modo solenne e polemico: racconta la sconfitta di Tifone e il ritorno all’ordine del mondo che le Pieridi hanno tendenziosamente omissivo. Il canto della Musa inizia con Tifone punito e schiacciato sotto il suolo della Sicilia. In questo totale rovesciamento del punto di vista del narratore, il carattere audace (348: *ausum*) e feroce (353: *ferox*) di Tifone resta però coerente: dopo essere stato colpito e imprigionato sotto la terra, il Gigante continua a tentare di *resurgere* (349), e la sua forza distruttiva è riconosciuta dal timore (356: *pauet*; 359: *metuens*) di Dite, che sente la necessità di controllare le conseguenze (356-363) dei movimenti del Gigante, sebbene alla fine il tentativo dello sconfitto risulti vano di fronte alla potenza dominante divina.

La Gigantomachia nella *Commedia* dantesca

Come Ovidio, anche Dante si serve del mito di Gigantomachia in diversi punti del

suo poema. La ripresa della battaglia tra i Giganti e gli dèi si trova nel canto XXXI dell'*Inferno*, nel pozzo dei giganti, e la parte della sepoltura di Tifone sotto la Sicilia è menzionata quando Carlo Martello d'Angiò parla dell'isola nel canto VIII del *Paradiso*. Bisogna innanzitutto chiarire che, per quanto riguarda questo mito, Ovidio è sicuramente una delle fonti di cui Dante si serve per il suo racconto.

Il canto XXXI dell'*Inferno* segna il passaggio tra l'VII e il IX cerchio, l'ultimo e più orribile dell'*Inferno*, in cui si trova un pozzo profondo custodito da Gerione. All'entrata del Cocito, il lago ghiacciato dove è intrappolato fino al bacino Lucifero, il poeta si trova dinnanzi a un paesaggio oscuro e spaventoso dominato da enormi torri che si riveleranno essere i Giganti, immobilizzati e resi afoni per punizione divina. Il tono è totalmente mutato rispetto all'atmosfera «comica» di Malebolge, che aveva raggiunto il suo culmine proprio alla fine del canto precedente, con la rissa tra Sinone e Adamo ⁶⁹⁹ ; si entra in un contesto diverso, «sostanzialmente tragico», irrimediabilmente reso cupo dalla presenza di Lucifero⁷⁰⁰. Lo stagliarsi dei Giganti, figure silenziose e immobili nell'oscurità, prepara l'ingresso in tale luogo freddo, dominato dall'odio e dal venir meno di ogni umanità via via che ci si appressa al re del male.

Questi Giganti, derivati sia dalla tradizione biblica che da quella classica, sono oppositori dell'ordine divino, che hanno tentato con estrema superbia di conquistare il regno celeste: Nembròt, il re di Babilonia, ha sfidato Dio tentando di costruire una torre alta fino al cielo; Fialte, Briareo e gli altri Giganti si sono ribellati contro Giove. I Giganti rappresentano un esempio di empietà assimilabile a quella di Lucifero, l'angelo ribelle, dal momento che, per la loro enorme forza fisica e la loro grande intelligenza, sono convinti di potere gareggiare con la divinità: tale accostamento diventerà ancora più esplicito nella descrizione delle sculture di esempi di superbia punita nel XII del *Purgatorio*, dove sono raffigurati sia alcuni giganti sia Lucifero.

⁶⁹⁹ Per la “comicità” della tenzone tra Sinone e Adamo, si veda il capitolo dedicato al mito di Narciso.

⁷⁰⁰ Si veda Chiavacci Leonardi 1991, p. 910.

Dante e Virgilio incontrano Anteo, il quale, poiché non ha partecipato alla ribellione contro Giove, è stato punito meno severamente. Quest'ultimo Gigante svolge una funzione assimilabile a quella di Gerione: egli, infatti, deve consentire il proseguimento del viaggio dei due poeti deponendoli sull'orlo della ghiaccia. Un compito che Anteo si convince a svolgere con delicatezza dopo aver parlato con Virgilio⁷⁰¹.

Un primo accenno alla Gigantomachia ovidiana si legge ai versi 40-45, in cui si allude al fulmine con cui Giove distrusse il cumulo di montagne con cui i Giganti tentarono di arrivare al cielo:

*però che, come su la cerchia tonda
Monte Reggion di torri si corona,
così la proda che 'l pozzo circonda
torreggiavan di mezza la persona
li orribili giganti, cui minaccia
Giove del cielo ancora quando tuona. (If 31, 40-45)*

*tum pater omnipotens misso perfregit Olympum
fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae (Met. 1, 154-155)*

Una ripresa più dettagliata della Gigantomachia si trova principalmente nell'incontro dei due viandanti con Fialte: Virgilio, infatti, lo introduce narrando la battaglia tra i Giganti e gli dèi.

*Facemmo adunque più lungo viaggio,
vòlta a sinistra; e al trar d'un balestro*

⁷⁰¹ Per un'interpretazione politica dei Giganti – essi rappresenterebbero i nemici dell'Impero che osano sfidare il potere divino sulla terra – si veda Pézard 1963.

*trovammo l'altro assai più **fero** e maggio.*
A cigner lui qual che fosse 'l maestro
non so io dir, ma el tenea soccinto
dinanzi l'altro e dietro il braccio destro
d'una catena che 'l tenea avvinto
dal collo in giù, sì che 'n su lo scoperto
si r avvolgea infino al giro quinto.
*«Questo **superbo** volle esser sperto*
***di sua potenza** contro al sommo Giove»*
disse 'l mio duca, «ond'elli ha cotal merto.
*Fialte ha nome, e fece **le gran' prove***
*quando i giganti **fér paura a' dèi;***
*le braccia ch'el menò, già mai **non move**». (If 31, 82-96)*

Come già notato nella sezione relativa alla tradizione del mito, la versione della Gigantomachia in cui Efiante funge da protagonista è in Virgilio (*A.* 6, 580-584) come si ricava dal commento di Servio *ad loc.* Efiante è nominato anche in Apollodoro (1, 6, 1-2), dove però è soltanto uno dei Giganti nella battaglia e viene abbattuto da Ercole. Vediamo innanzitutto un confronto tra la narrazione virgiliana e quella dantesca:

Hic genus antiquum Terrae, Titania pubes,
fulmine deiecti fundo voluntur in imo.
Hic et Aloidas geminos immania vidi
*corpora, qui **manibus magnum rescindere caelum***
*adgressi, superisque **Iovem detrudere regnis** (A. 6, 580-584).*

Questo superbo volle esser sperto
***di sua potenza** contro al sommo Giove (If 31, 91-92)*

Rispetto al racconto ovidiano, con il quale condivide il comune tentativo dei

Giganti di scalare il cielo (*Met.* 1, 152-153: *adflectasse ferunt regnum caeleste Gigantas / altaque congestos struxisse ad sidera montes*), quello virgiliano aggiunge un elemento importante: i Giganti non si accontentano di raggiungere il regno celeste, ma esplicitano la volontà di ***Iovem detrudere*** con la loro forza (***manibus magnum rescindere caelum***). Tale esplicitazione è ripresa alla lettera dal poeta cristiano (***di sua potenza contro al sommo Giove***), il quale però attribuisce l'azione al solo Efiante (***questo superbo***).

Del resto, giudicando dal lessico e dalla narrazione dantesca, si notano diversi legami con il racconto ovidiano. Innanzitutto, una descrizione della natura feroce del Gigante:

[...] *sub qua resupinus harenas*
Eiectat flammamque ferox uomit ore Typhoeus (*Met.* 5, 352-353)

Facemmo adunque più lungo viaggio,
volti a sinistra; e al trar d'un balestro
trovammo l'altro assai più fero e maggio (*If* 31, 82-84)

L'immagine dantesca delle “grandi imprese” dei Giganti sembra derivare dal riassunto del canto delle Pieridi fatto non dal punto di vista del narratore ma da quello delle sfidanti delle Muse:

bella canit superum falsoque in honore Gigantas
ponit et extenuat magnorum facta deorum (*Met.* 5, 319-320)

Efiante ha nome, e fece le gran' prove (*If* 31, 94)

E proprio come nella narrazione ovidiana, anche in Dante, dopo la “lode” della ribellione, l'accento cade sulla paura degli dèi:

emissumque ima de sede Typhoea terrae

*caelitibus fecisse metum cunctosque dedisse
terga fugae, donec fessos Aegyptia tellus
ceperit et septem discretus in ostia Nilus. (Met. 5, 321-324)*

quando i giganti fèr paura a' dèi (If 31, 95)

Inoltre, come già accennato sopra, in Ovidio questo timore causato da Tifone è di nuovo sottolineato dalla reazione di Dite (356: *pauet*; 359: *metuens*) nel canto di Calliope: persino dopo che il Gigante è sconfitto e schiacciato sotto la Sicilia, il re degli inferi non si sente del tutto al sicuro. È interessante notare un cambiamento dei soggetti delle azioni in questo confronto: in Ovidio, è stato Tifone, il singolo Gigante-protagonista, a mettere timore agli dèi e le grandi imprese sono state compiute dai Giganti insieme come gruppo; invece, in Dante, *le gran' prove* sono attribuite al mostruoso protagonista e il timore è quello provato dai Giganti nei confronti degli dèi.

Il fatto che Dante descriva il Gigante impossibilitato a muovere le braccia echeggia la descrizione dettagliata da parte di Ovidio delle mani di Tifone bloccate sotto il peso di Peloro e di Pachino; il riferimento immediatamente precedente al Gigante che “mise in moto”⁷⁰² le braccia durante la Gigantomachia (*le braccia ch'el menò*), invece, è debitore del racconto virgiliano (*A. 6, 583: manibus magnum rescindere caelum*):

*nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe,
dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,
laeua, Pachyne, tibi, Lilybaeo crura premuntur (Met. 5, 349-351)*

le braccia ch'el menò, già mai non move (If 31, 96)

Dante continua a seguire l'andamento della narrazione ovidiana, offrendo un'immagine del Gigante “incatenato” che muove la terra:

⁷⁰² Inglese 2016^a, p. 366.

*Non fu **tremoto** già tanto rubesto
che scotesse una torre **così forte**
come Fialte a **scuotersi** fu presto.
Allor temett'io più che mai la morte,
e non v'era mestier più che la dotta,
s'io non avessi viste **le litorte**. (If 31, 106-111)*

*saepe **remoliri** **luctatur** **pondera** **terrae**
oppidaque et **magnos** **deuoluere** **corpore** **montes** (Met. 5, 354-355)*

Fin ora si è visto una ripresa dantesca abbastanza fedele al racconto di Ovidio, sia per il lessico, sia per l'andamento della narrazione e per la sequenza delle scene della Gigantomachia. Ricapitolando, in Dante (*If* 31), la storia è rappresentata in questa sequenza:

Il ricordo dei tuoni che Giove emette contro **li orribili giganti** (44-45) -- un gigante **fero** (84) -- **superbo** che vuole pretendere il regno celeste (91-92) -- Fialte **fece le gran' prove** (94) -- **fér paura a' dèi** (95) -- viene messo sotto controllo, **mai non move** (96) -- però scuote forte la terra, sebbene "incatenato" (106-108) che riprende quasi fedelmente la sequenza narrativa di Ovidio:

I Giganti pretendono il regno celeste, le grandi imprese (1, 152-153; 5, 319-320) -- Giove con un fulmine li distrugge (1, 155) -- nasce Tifone, fa paura agli dèi (5, 321-324) -- Tifone schiacciato sotto la Sicilia (5, 346-348) -- **ferox** (5, 353) -- si batte per scuotere la terra, **tremet tellus** (5, 354-356) -- fa ancora paura a Dite (5, 356-360).

Qualche terzina dopo, Dante nomina anche Tifone tra i figli della Terra presenti nella Gigantomachia:

*se fossi stato all'alta guerra
 de' tuoi fratelli, ancor par ch'e' si creda
 ch'avrebb'er vinto i figli dela Terra --
 mettine giù, e non ten vegna schifo,
 dove Cocito la freddura serra.
 Non ci fare ire a Tizio né a Tifo:
 questi può dar di quel che qui si brama,
 però ti china e non torcer lo grifo (If 31, 119-126)*

E poi ancora nel canto VIII del *Paradiso* Dante smentisce il collegamento tra Tifone e l'attività eruttiva dell'Etna proposta in Ovidio, pur utilizzando lo stesso lessico del poeta di Sulmona:

*E la bella Trinacria, che caliga
 tra Pachino e Peloro -- sopra 'l golfo
 che riceve da Euro maggior briga --
 non per Tifeo ma per nascente solfo,
 attesi avrebbe li suoi regi ancora,
 nati per me di Carlo e di Ridolfo,
 se mala signoria, che sempre accora
 li popoli soggetti, non avesse
 mosso Palermo a gridar: "Mora, mora!". (Pd 8, 67-75)*

*Vasta giganteis ingesta est insula membris
 Trinacris et magnis subiectum molibus urget
 aetherias ausum sperare Typhoea sedes.
 nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe,
 dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,
 laeua, Pachyne, tibi, Lilybaeo crura premuntur;
 degrauat Aetna caput, sub qua resupinus harenas*

eiectat flammamque ferox uomit ore Typhoeus. (Met. 5, 346-353)

Il riferimento a Tifone nella Gigantomachia e alla tradizione secondo cui questo Gigante sarebbe sepolto sotto l'Etna dimostra che Dante opera consapevolmente una contaminazione tra la fonte ovidiana – dove Tifone non solo partecipa alla lotta contro gli dèi ma ne è in qualche modo il protagonista e finisce imprigionato sotto la Sicilia – e la fonte virgiliana – dove, come nella *Commedia*, il capo dei giganti è Efialte, ma il luogo della sua sepoltura è Ischia e non la Trinacria.

Il motivo della sostituzione di Tifone, figlio di Terra e di Tartaro o di Urano, con Efialte potrebbe forse risiedere nella natura semi-umana di quest'ultimo, che era ritenuto figlio di Posidone e della principessa Ifimedia: la scelta di Efialte, cioè, potrebbe essere ricondotta alla volontà di Dante di “de-divinizzare” i Giganti così da renderli, per usare le parole di Chiari, «umani»⁷⁰³, e, per usare le parole di Dronke, «tiranni falliti»⁷⁰⁴. La demitologizzazione⁷⁰⁵ dei Giganti procede anche attraverso la riduzione degli elementi favolosi che vengono interpretati in chiave razionale: ad esempio, la causa della caligine della Sicilia è ricondotta allo zolfo e non alle fiamme provenienti dalla bocca di Tifone. Il cambiamento operato da Dante risalta ancora di più se confrontato al trattamento della Gigantomachia quale attestato nel Mitografo Vaticano I, dove il Gigante è Tifone e mantiene il suo potere capace di mettere in fuga gli dèi: *ipsi dii, Typhoei Gigantis aspectu perterriti, in diversa monstra et animalia transformati, aufugissent* (1. 11) ed *ex quibus Typhoeus terrigena, deformitate terruisse deos compulsos in Aegyptum* (1, 86). La svalutazione dei Giganti potrebbe essere funzionale al loro utilizzo allegorico come immagine della superbia umana. Per questa interpretazione propendevano già i primi commentatori danteschi, Pietro Alighieri e Guido da Pisa⁷⁰⁶: in particolare, secondo Pietro, «Dante intende qui i Giganti

⁷⁰³ Chiari 1962, p. 5.

⁷⁰⁴ Dronke 1990, p. 91.

⁷⁰⁵ Su questo aspetto della degradazione dei Giganti da personaggi mostruosi e tuttavia pur sempre sovraumani a semplici e mediocri uomini, insiste molto Chiari nel suo contributo. Si veda Chiari 1962.

⁷⁰⁶ Si veda Dronke 1990, p. 89.

allegoricamente per significare i moti e gli impulsi della superbia umana»⁷⁰⁷; ma anche per Guido da Pisa «l'importanza dei Giganti risiede soprattutto nei loro significati allegorici e morali»⁷⁰⁸.

⁷⁰⁷ Nannucci 1845, 262

⁷⁰⁸ Dronke 1990, p. 89.

Famiglia di Oceano

Narciso ed Eco

Nel terzo libro delle *Metamorfosi*, Ovidio racconta la storia di Narciso ed Eco (339-510): la ninfa Liriope, sedotta dalla divinità fluviale Cefiso, rimase incinta e poi diede alla luce un bambino di eccezionale bellezza chiamato Narciso. La madre andò dal vate Tiresia e domandò se il figlio avrebbe raggiunto la vecchiaia. La risposta dell'indovino è «se riuscirà a non conoscersi» (348). Raggiunto il sedicesimo anno di vita, Narciso era un fanciullo così bello da svegliare «le voglie di molti ragazzi, di molte ragazze» (353), ma, per «un orgoglio durissimo» (354), rifiutava tutti. Un giorno, la ninfa Eco lo vide «vagare per campi deserti» (370), si innamorò subito di questo bellissimo giovane e lo seguì: ella, per via di una punizione inflittale da Giunone, aveva perso la capacità di parlare per prima ed era rimasta in grado solamente di ripetere le ultime parole pronunciate dagli altri.

Così, quando si accorse di essere seguito e domandò: «*ecquis adest?*», Eco riuscì solo a rispondere «*adest*» (380). Questo frustrante non-dialogo andò avanti finché la ninfa non corse incontro a Narciso per stringergli le braccia al collo. Il giovane, però, rifiutò Eco, gridando in modo crudele. L'umiliazione spinse la ninfa a celarsi nei boschi e poi nelle «grotte deserte» (394). Per il dolore del rifiuto si consumò, e di lei non rimasero che la voce e le ossa.

Narciso continuò a umiliare altre giovani, finché un giorno «la dea di Ramnunte» accolse i lamenti di uno rifiutato (406) e decise di punirlo. Un giorno il ragazzo, mentre attraversava un bosco, provò a calmare la sete in una chiara sorgente. In quel frangente, vide per la prima volta nella vita sé stesso: era così bello che subito si innamorò del riflesso. Dopo una serie di inutili tentativi di interagire con quella immagine, Narciso si rese conto che «non era altro che un suo riflesso» (434); così, deluso e triste perché non avrebbe mai potuto ottenere quell'amore, si lasciò morire (474-504). Le Naiadi, sue sorelle, lo piansero insieme alle Driadi, e ai loro lamenti rispose anche Eco (507).

Quando arrivò «il momento di alzare feretro e rogo», al posto del corpo di Narciso, stava «un fiore color di croco al centro, e in giro petali bianchi» (508-510).

La profezia di Tiresia potrebbe essere vista come il vero e proprio inizio della storia di Narciso, il cui nucleo tragico è tutto nella profezia concessa dall'indovino alla madre del giovane: la vita di Narciso dipenderà dalla sua capacità o meno di “conoscere sé stesso”; le parole del profeta prefigurano dunque la causa e i modi della morte di Narciso e, inoltre, evocano il tema della crisi d'identità: un tema che sarà centrale nella storia di Narciso, declinato specificamente come «rapporto fra io e immagine»⁷⁰⁹.

In questa storia, si nota un circolo di amore non corrisposto. La “colpa” di Narciso è di non rispondere a chi lo ama: allora la sua punizione consiste proprio nel non ottenere, o meglio, nel non poter in alcun modo ottenere risposta dall'immagine di cui si innamora. In più, questa storia è la storia di una doppia illusione sensoriale: il protagonista, infatti, prima scambia i suoni emessi da Eco per messaggi vocali autonomi e ignorando che invece si tratta di suoni imposti alla ninfa dalla punizione di Era; dopo fraintende l'immagine che traspare dalle acque, anche in questo caso attribuendo autonomia a un mero riflesso. Quando finalmente Narciso si rende conto dell'equivoco in cui è caduto, non recede comunque dalla sua assurda passione: cosicché, proprio la conoscenza di sé stesso porterà alla morte di Narciso, così come alla sua nascita Tiresia avesse sinistramente profetizzato alla madre, dicendo che il neonato era destinato a una lunga vita *si se non noverit ipsum* (348).

La tradizione del mito: il fiore e il personaggio

Murr identifica il narciso, fiore che gli antichi considerano affine al giglio, con il “*Narcissus tazetta* L.” che ha un profumo dolce e un grappolo ricco di fiori gialli e fiorisce in zone umide e basse della Grecia, dal tardo autunno all'inizio della primavera⁷¹⁰. Questo fiore, come nota Barchiesi, è spesso «citato in descrizioni di prati

⁷⁰⁹ Barchiesi 2007, pp. 126-127.

⁷¹⁰ Murr 1890, pp. 246-250. Si veda Richardson 1974, p. 144. Inoltre, Richardson accenna anche ad altri tipi di narciso noti ai Greci: quello che fiorisce tardi (cfr. Theophr. *HP* 6. 6. 9; Virg. *G.* 4. 122) e quello

fioriti in cui c'è un'associazione con l'erotismo o la violenza sessuale»⁷¹¹.

Due cenni al narciso si trovano nell'*Inno omerico a Demetra* (7-18; 425-432): Aidoneo rapì Persefone, figlia di Demetra, mentre questa giocava con le figlie di Oceano e coglieva fiori sul tenero prato: tra questi, è nominato il narciso, di cui il poeta sottolinea la natura insidiosa (νάρκισσόν θ', ὄν φῦσε δόλον καλυκώπιδι κούρη)⁷¹². Quando Persefone ritornò dalla madre, nel raccontare tutto ciò che era successo, menzionò nuovamente il narciso dichiarando che era stata rapita proprio mentre lo coglieva (παίζομεν ἠδ' ἄνθεα δρέπομεν χεῖρεςσ' ἐρόεντα [...] νάρκισσόν θ' ὄν ἔφυσ' ὡς περ κρόκον εὐρεῖα χθών. / αὐτὰρ ἐγὼ δρεπόμην περὶ χάρματι, γαῖα δ' ἔνερθε / χώρησεν, τῆ δ' ἔκθορ' ἄναξ κρατερὸς πολυδέγμων. / βῆ δὲ φέρων ὑπὸ γαῖαν ἐν ἄρμασι χρυσείοισι / πόλλ' ἀεκαζομένην, ἐβόησα δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆ)⁷¹³. Lo stesso racconto torna in Pausania: nel tentare di dimostrare l'esistenza dei narcisi prima di Narciso, il Periegeta chiama in causa i versi di Panfo, un poeta ancora più antico di Omero. Secondo questo Panfo, la figlia di Demetra, Core, giocando e cogliendo i fiori, fu rapita proprio per l'inganno dei narcisi (9, 31,9: νάρκισσον δὲ ἄνθος ἢ γῆ καὶ πρότερον ἔφουεν ἐμοὶ δοκεῖν, εἰ τοῖς Πάμφω τεκμαίρεσθαι χρή τι ἡμᾶς ἔπεσι. γεγονὼς γὰρ πολλοῖς πρότερον ἔτεσιν ἢ Νάρκισσος ὁ Θεσπιεὺς Κόρην τὴν Δήμητρός φησιν ἀρπασθῆναι παίζουσιν καὶ ἄνθη συλλέγουσαν, ἀρπασθῆναι δὲ οὐκ ἴοις ἀπατηθεῖσαν ἀλλὰ ναρκίσσοις)⁷¹⁴.

Già nell'*Inno omerico* (come anche nel “più antico” Panfo) emergono due aspetti caratteristici del narciso: il primo è il legame tra il fiore e il mito di Demetra-Persefone,

autunnale (Theophr. *HP* 6. 8. 3).

⁷¹¹ Barchiesi 2007, p. 175.

⁷¹² «e il narciso, che aveva generato insidia per la fanciulla dal roseo volto»: trad. di Càssola 1986.

⁷¹³ «giocavamo, e raccoglievamo con le nostre mani fiori stupendi, [...] e il narciso, che l'ampia terra generava come il croco. Io dunque lo coglievo, piena di gioia: ma la terra dal profondo si aprì, e ne balzò fuori il possente dio che molti uomini accoglie, e mi portò via, sotto terra, nel carro d'oro mentre gli resistevo, e levavo alte grida»: trad. di Càssola 1986.

⁷¹⁴ «Anche prima—io credo—la terra produceva il fiore Narciso, se dobbiamo giudicare dai versi di Panfo; costui, infatti, nato molti anni prima del Narciso tespiense, afferma che Core, figlia di Demetra, fu rapita mentre giocava e raccoglieva fiori e che fu rapita perché ingannata non dalle viole, ma dai narcisi»: trad. di Moggi-Osanna 2010.

quindi un collegamento alla sfera della morte: il dettaglio del rapimento avvenuto proprio mentre Persefone raccoglieva il narciso potrebbe far pensare, in un certo senso, al narciso come complice del rapimento della figlia di Demetra nell'oltretomba. Il fiore, così, sin dalla sua più remota attestazione, possiede un carattere «seducente, affascinante» ma anche «velenoso»⁷¹⁵. Il secondo aspetto, invece, è la sua integrazione all'interno di una scena idilliaca, le fanciulle sul tenero prato che colgono i fiori: in questo caso, il narciso appartiene a un contesto giovanile e vivace, che richiama la vita e un'atmosfera felice. Questi due aspetti, decisamente opposti, sono comunque strettamente collegati e costruiscono l'effetto drammatico del mito.

Anche in Sofocle (*Oed. col.*, 681-691) è attestato il collegamento tra il narciso e il mito di Demetra-Persefone (θάλλει δ' οὐρανίας ὑπ' ἄ- / χνας ὁ καλλιβοτρυς κατ' ἡμᾶρ ἀεὶ / νάρκισσος, μέγλαιν θεαῖν / ἀρχαῖον στεφάνωμ', ὃ τε / χρυσαυγῆς κρόκος)⁷¹⁶,

Se il legame tra il narciso e la morte in Omero e in Sofocle è indiretto, resta “nascosto” dietro il mito di Persefone-Demetra, Plutarco, riprendendo il medesimo mito ed evidenziando che le due divinità sono «dee infernali», rende di fatto esplicito tale collegamento; Plutarco, inoltre, rende conto della capacità del narciso di provocare torpore (*Quaest. Conviv.*, 647b: καὶ τὸν νάρκισσον ὡς ἀμβλύνοντα τὰ νεῦρα καὶ βαρύτητας ἐμποιοῦντα ναρκώδεις; διὸ καὶ ὁ Σοφοκλῆς αὐτὸν ‘ἀρχαῖον μεγάλων θεῶν στεφάνωμα’ τουτέστι τῶν χθονίων, προσηγόρευκε)⁷¹⁷. La natura ipnotica del narciso è spesso spiegata etimologicamente chiamando in causa il sostantivo νάρκη («torpore»): così, per esempio, in Plinio il Vecchio *NH*, 21, 128: *caput gravantem et a narce narcissum dictum, non a fabuloso puero*. Le proprietà narcotiche del fiore sono ricordate anche in un episodio delle *Dionisiache*, in cui il narciso serve a Dioniso per sedurre Aura: la ninfa, dopo aver bevuto l'acqua di una sorgente circondata dai narcisi, cade nel sonno (48, 577-581, 604-605: χαριζόμεναι δὲ Λυαίῳ / δμῳίδες Ἥελίου

⁷¹⁵ Rosati 1983, p. 14.

⁷¹⁶ «Ogni giorno fiorisce con la rugiada del cielo lo splendido narciso, l'antica corona di Demetra e Persefone, e il croco dorato»: trad. di Paduano 1982.

⁷¹⁷ «Il narciso stordisce i nervi e provoca un pesante torpore, ciò che gli è valso da parte di Sofocle l'appellativo “corona antica delle grandi dee”, cioè delle dee infernali»: la traduzione si veda Rosati 1983, p. 14.

κατέγραφον ἄνθεσιν Ἰῶραι / πίδακος ἄκρα μέτωπα, καὶ εὐόδοισιν ἀήταις / ἀρτιφύτου
 λειμῶνος ἱμάσσετο νήδυμος ἀήρ: / εἶχε δὲ Ναρκίσσοιο φερώνυμα φύλλα κορύμβων
 [...] ἔμπης τοῦτο πιούσα ποτὶ δρόμον οὐκέτι βαίνω: / ἀλλὰ πόδες βαρύθουσι, καὶ ἡδέι
 θέλγομαι ὑπνώ)⁷¹⁸. Di questo collegamento con il dio del vino si potrebbe trovare un
 accenno anche in Cheremone, che nomina il narciso in una tragedia intitolata *Dioniso*
 (*TGF I 71 F 7,1*: κισσῶ τε ναρκίσσῳ τε τριέλικας κύκλω / στεφάνων ἐλικτῶν...) ⁷¹⁹.
 Come nota Rosati, è interessante il rapporto con la sfera di Dioniso, «suggerito forse da
 un'affinità di fondo tra il carattere narcotico, ctonio del fiore, e certi tratti del dio come
 il suo potere di fascinazione, di allucinazione e fatale inganno»⁷²⁰.

Il sopracitato collegamento del fiore con la morte, il carattere “infausto” o
 “insidioso” del fiore, lo rendono in Artemidoro (*Oneir.*, 1. 77) «pericoloso» da sognare
 (στέφανοι ναρκίσσων πεπονημένοι πᾶσι κακοί, κἄν κατὰ τὴν ὄραν βλέπωνται, μάλιστα
 δὲ τοῖς ἐξ ὕδατος ἢ δι' ὕδατος τὸν πορισμὸν ποιούμενοις καὶ τοῖς μέλλουσι πλεῖν)⁷²¹. In
Anth. Plan. APP. 2, 238, il narciso è nominato tra i fiori adatti a corredare una tomba
 (Ἄνθρα πολλά γένοιο νερομίλω ἐπὶ τύμβῳ, μὴ βάτος αυχηρή, μὴ κακόν' αἰγίπυρον,
 ἀλλ' ἰά, καὶ σάμψεχα, καὶ υδστίνη νάρκισσος, Οὐείβιε, καὶ περὶ σοῦ πάντα γένοιο
 ρόδα)⁷²². Anche in Nicandro, secondo la ricostruzione di Gow e di Scholfield, si trova
 il collegamento tra il narciso e il mondo sotterraneo (fr. 74. 70: λείρια τε στήλησιν
 ἐπιφθίνοντα καμώντων)⁷²³.

⁷¹⁸ «Per compiacere Dioniso, le Ore, intendenti del Sole, dipinsero con i fiori i bordi della sorgente e l'aria dolce era avvolta in venti profumati che venivano dal prato che cominciava a fiorire. Infatti, c'erano i fiori che portano il nome di Narciso [...] (Aura dice:) “certamente dopo aver bevuto, non posso più camminare, non riesco a correre, sono stata incantata dal dolce sonno”».

⁷¹⁹ «Catene di corone ritorte con edera e il narciso/ avvolte intorno tre volte...».

⁷²⁰ Rosati 1983, p. 14.

⁷²¹ «Corone fatte di fiori narcisi sono infauste per tutti, anche se si sognano nella loro stagione, e soprattutto per chi trae il suo sostentamento dall'acqua o per mezzo dell'acqua e per chi deve intraprendere un viaggio per mare».

⁷²² «Che molti fiori siano sulla tua tomba appena costruita, non l'arido rovo, né il cattivo egipiro, ma la viola, la maggiorana e il tenero narciso, e che intorno a te ci siano molte rose, o Vibio!».

⁷²³ «i narcisi svaniscono sulle lapidi dei morti» (il commento di Gow-Scholfield *ad loc.*: «if N. is speaking of flowers that grow wild perhaps λ. should be taken to mean *narcissus*, for which both κρίνον and λείριον were frequent synonyms»). Gow-Scholfield 2010, p. 121).

La seconda immagine, quella delle fanciulle che cogliono il narciso e altri fiori su un tenero prato, è presente anche in Mosco (*Europa*, 65-66: τῶν ἢ μὲν νάρκισσον ἐϋπνοον, ἢ δὲ ὑάκινθον. / ἢ δὲ ἴον, ἢ δὲ ἔρπυλλον ἀπαίνυτο)⁷²⁴. In questa versione, questa scena idillica è seguita anche da un rapimento della fanciulla, nonostante il protagonista sia cambiato e il rapitore lo porti verso l'alto invece di andare tra gli abissi. Virgilio offre un'immagine simile dove le figure femminili — questa volta le ninfe — colgono il narciso e altri fiori (*Ecl.*, 2, 45-48: *Huc ades, O formose puer: tibi lilia plenis / ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais, / pallentis violas et summa papavera carpens, / narcissum et florem iungit bene olentis anethi*), ma non solo, nel racconto bucolico, vi è uno sfondo interessante per il nostro mito: il pastore Coridone arde per il «bel» ragazzo Alessi, ma il «crudele» amato ignora «i canti» dell'amante e rifiuta il suo amore.

Dall'associazione con l'erotismo, l'immagine del narciso si allarga anche alla descrizione del corpo di innamorati e diventa dono caratteristico per gli *erastai*. Achille Tazio, nel *Leucippe e Clitofonte*, accenna al narciso ben tre volte. La prima quando racconta che vi è un «giardino», dove si trovano tante piante, belle e profumate, tra queste, vi è il narciso: ha la stessa forma delle rose ma di diverso colore (1, 15, 1-5: Ὁ δὲ παράδεισος ἄλλος ἦν, μέγα τι χρῆμα πρὸς ὀφθαλμῶν ἡδονὴν [...] Τὰ δὲ ἄνθη ποικίλην ἔχοντα τὴν χροῶν ἐν μέρει συνεξέφαινε τὸ κάλλος, καὶ ἦν τοῦτο τῆς γῆς πορφύρα καὶ νάρκισσος καὶ ῥόδον. Μία μὲν τῶ ῥόδῳ καὶ τῶ ναρκίσσῳ ἡ κάλυξ ὅσον εἰς περιγραφὴν, καὶ ἦν φιάλη τοῦ φυτοῦ)⁷²⁵; e la seconda quando descrive la bellezza di Leucippe che sta ascoltando le storie d'amore con gioia: la fanciulla innamorata ha la pelle luminosa del colore di narciso (1, 19, 1: ναρκίσσου μὲν τὸ πρόσωπον ἔστιλβε χροῶν, ῥόδον δὲ ἀνέτελλεν ἐκ τῆς παρειᾶς, ἴον δὲ ἢ τῶν ὀφθαλμῶν ἐμάρμαιρεν ἀυγῆ,

⁷²⁴ «Una delle quali colse il narciso che ha un buon profumo un'altra il giacinto e un'altra la viola e un'altra il timo trapuntato».

⁷²⁵ «Questo giardino era un bosco, oggetto d bellezza per gli occhi. [...] Anche fiori di molte sfumature mostravano ciascuno la propria bellezza, incendiando il terreno; il narciso e la rosa, con i loro boccioli - la coppa dei fiori - di forma simile ma di colore diverso, la rosa era del colore del sangue sopra e del latte sotto, mentre il narciso era interamente del colore della parte inferiore della rosa».

αί δὲ κόμαι βοστρυχούμεναι μᾶλλον ειλίπτοντο κιττοῦ)⁷²⁶; la terza, come la seconda, si concentra sulla descrizione corporale di una fanciulla innamorata: questa volta si tratta del colore del resto degli occhi (6, 7: Χεομένης δὲ τῆς τῶν δακρῶν ἄλμης περὶ τὸνκύκλον, τὸ μὲν λευκὸν πιαίνεται, τὸ δὲ μέλαν πορφύρεται, καὶ ἔστιν ὁμοιον τὸ μὲν ἴω, τὸ δὲ ναρκίσσῳ)⁷²⁷. Tra le testimonianze sul collegamento tra il narciso e gli aspetti fisici del corpo di un innamorato potrebbero anche ricordarsi Ateneo, secondo il quale il narciso può «profumare il corpo di Afrodite» (15, 682e-f: ἡδέϊ νεκταρέω, ἐν τ' ἀμβροσίαις καλύκεσσι / ναρκίσσου ... καὶ λειρίου ... δι' Ἀφροδίτη / ὥραις παντοίαις τεθωμένα εἶματα ἔστο)⁷²⁸. In Longo Sofista, il narciso, insieme agli altri fiori della primavera, fa parte delle ghirlande per gli dèi (3, 12, 2: Ἀνεζήτησαν τε καὶ ἄνθη στεφανῶσαι θέλοντες τοὺς θεοὺς. τὰ δὲ ἄρτι ὁ ζέφυρος τρέφων καὶ ὁ ἥλιος θερμαίνων ἐξῆγεν. ὁμως δὲ εὐρέθη καὶ ἴα καὶ νάρκισσος καὶ ἀναγαλλίς καὶ ὄσα ἦρος πρωτοφορήματα)⁷²⁹. Da questi due elementi del narciso-amante e del narciso-ghirlande è conducibile a un'immagine di questo fiore come componente di serti adatte agli amanti negli epigrammi di Rufino e di Meleagro (*AP.* 5, 74: Πέμπω σοι, Ῥοδόκλεια, τόδε στέφος, ἄνθεσι καλοῖς / αὐτὸς ὑφ' ἡμετέραις πλεξάμενος παλάμαις. / Ἔστι κρίνον, Ῥοδέη τε κάλυξ νοτερή τ' ἀνεμώνη / καὶ νάρκισσος ὑγρὸς καὶ κυαναυγὲς ἴον. / Ταῦτα στεψαμένη, λῆξον μεγάλαυχος εὐῶσα. / ἀνθεῖς καὶ λήγεις καὶ σὺ καὶ ὁ στέφανος; 147: Πλέξω λευκόιον, πλέξω δ' ἀπαλὴν ἄμα μύρτοις / νάρκισσον, πλέξω καὶ τὰ γελῶντα κρίνα, / πλέξω καὶ κρόκον ἡδύν. ἐπιπλέξω δ' ὑάκινθον / πορφυρέην, πλέξω καὶ φιλέραστα Ῥόδα, / ὡς ἂν ἐπὶ κροτάφοις μυροβοστρύχου Ἡλιοδώρας / εὐπλόκαμον

⁷²⁶ «La sua pelle era splendente di colore di narciso, le rose spuntavano dalle sue guance, il bagliore scuro dei suoi occhi brillava come la viola, i riccioli dei suoi capelli erano arricciati più strettamente dell'edera».

⁷²⁷ «Quando le lacrime salate scendono intorno all'occhio, la parte bianca (dell'occhio) brilla, invece la parte nera si arrossa. Una diventa uguale alla viola e l'altra invece al narciso».

⁷²⁸ «dolcemente profumata, nei calici d'ambrosia del narciso... e del giglio... la divina Afrodite indossava abiti profumati con i fiori di tutte la stagioni».

⁷²⁹ «Cercarono anche dei fiori, volendo farne ghirlande per gli dèi. Ma proprio allora il soffio fecondatore di zefiro e il tepore del sole cominciarono a fargli spuntare; furono trovate tuttavia viole, narcisi, pimpinelle e quante sono le primizie della primavera»: trad. di Pattoni 2005.

χαίτην ἀνθοβολῆ στέφανος)⁷³⁰. Anche in Nonno di Panopoli, per la gara tra Dionisio e il suo amato Ampelo, Eros intreccia la corona del desiderio con il narciso (10, 336-338: ἀμφοτέροις δ' ἔρις ἦεν ἐπήρατος. ἐν δ' ἄρα μέσσω / ἴστατο μάργος Ἔρωσ, πτερόεις ἐναγώνιος Ἑρμῆς, / στέμμα πόθου νάρκισσον ἐπιπλέξας ὑακίνθω)⁷³¹. Il narciso come dono tipico degli innamorati è citato anche in Filostrato. Lo scrittore atenese, in una metafora che identifica l'amore a una vera lotta, racconta che i bei ragazzi devono ricevere una "armatura" dagli amanti: il giacinto per il ragazzo bianco, il narciso per uno scuro e la rosa per tutti (*Ep.* 3: ὑμᾶς δὲ δεῖ τοὺς καλοὺς μόνοις ῥόδοις ὀπλίξασθαι καὶ ταύτην λαμβάνειν παρὰ τῶν ἐραστῶν τὴν πανοπλίαν. ὑακίνθος μὲν οὖν λευκῷ μαιρακίῳ πρέπει, νάρκισσος μέλανι, ῥόδον δὲ πᾶσιν)⁷³².

Le due immagini principali del fiore narciso — quella collegata al mito di Proserpina/Persefone e quella presente nelle descrizioni degli innamorati — sono integrate nel disegno del personaggio mitologico, di cui, a differenza del narciso fiore, non vi è traccia nella poesia greca arcaica e classica.

La prima testimonianza probabile «che ci fosse una versione poetica del mito di Narciso nella tradizione greca accessibile a Ovidio» è il racconto ritrovato nel 2004 tra i papiri di Ossirinco e pubblicato nel 2005 in *POxy* 4711, attribuibile, secondo il primo editore W. B. Henry, alle *Metamorfosi* di Partenio, un'opera «di cui si è sempre sospettata la rilevanza tra le varie fonti poetiche di Ovidio»⁷³³. In questo breve testo, secondo la ricostruzione di W. B. Henry, Narciso rifiuta tutti i suoi ammiratori/amanti

⁷³⁰ «Ecco un serto per te, Rodoclea: di magnifici fiori/ io l'ho contestato con le mani mie./ Gigli, boccioli di rosa, l'anemone acquoso, narcisi/ duttili, lume cupo di viole./ Cingiti, e falla finita con tutta la spocchia: fiorisci/ e poi finisci, come il serto, tu»; «Un intreccio farò di viole, di molle narciso/ coi mirti, e gigli intreccerò ridenti,/ croco soave porrò nell'intreccio, giacinti vermigli/ intreccerò, con rose dell'amore,/ sì che alle tempie di lei, d'Eliodora dal crine odoroso,/ infiori il serto la splendida chioma»: trad. di Pontani 1978.

⁷³¹ «La gara è amabile per entrambi, ché nel mezzo/ c'è quel libertino di Eros, novello Ermes, giudice alato,/ ad intrecciare la corona del desiderio, unendo il narciso al giacinto»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

⁷³² «voi invece, che siete belli, dovete equipaggiarvi di sole rose e ricevere dagli amanti questa armatura. Certamente il giacinto si addice a un ragazzo bianco di carnagione, il narciso a uno scuro, la rosa invece a tutti»: trad. di Conca in Conca-Zanetto 2005.

⁷³³ Barchiesi 2007 p. 176.

e si innamora di sé stesso; al v. 14, inoltre, è possibile che si nominino Narciso e il sangue, il che potrebbe suggerire la descrizione di un suicidio⁷³⁴. Due ulteriori importanti attestazioni greche di Narciso sono: quella di Conone, «un contemporaneo di Ovidio»⁷³⁵, nelle sue *Diegeseis* (24), un compendio di storie mitologiche databile all'età augustea⁷³⁶; e quella di Pausania. Secondo Barchiesi, esiste una buona probabilità che la versione di Conone sia anteriore a quella ovidiana e accessibile al nostro poeta; quanto a Pausania, è probabile che il suo racconto conservi un nucleo più antico, cioè una leggenda locale legata a una fonte beotica, il cui «contenuto di fondo è l'idea di un fanciullo che si innamora per errore della sua immagine»⁷³⁷.

Nella narrazione di Conone, Narciso, avendo rifiutato molti *erastai*, inviò crudelmente una spada a uno di questi, di nome Ameinias, che, sebbene respinto, continuava ad amarlo; Ameinias si uccise maledicendo Narciso e le sue parole furono ascoltate dal dio Eros; e quindi Narciso, preso dall'amore per la sua immagine riflessa, disperato, si tolse la vita: in seguito a tali eventi, i Tespiesi intensificano il loro culto di Eros e presero a dire che il narciso sarebbe nato dal sangue di Narciso (ἐν Θεσπείᾳ τῆς Βοιωτίας [...] παῖς ἔφν Νάρκισσος πάνυ καλὸς καὶ ὑπερόπτης Ἔρωτός τε καὶ ἐραστῶν. Καὶ οἱ μὲν ἄλλοι τῶν ἐραστῶν ἐρῶντες ἀπηγόρευσαν, Ἀμεινίας δὲ πολὺς ἦν ἐπιμένων καὶ δεόμενος. ὥς δ' οὐ προσίετο ἀλλὰ καὶ ξίφος προσέπεμψεν, ἑαυτὸν πρὸ τῶν θυρῶν Ναρκίσσου διαχειρίζεται, πολλὰ καθικετεύσας τιμωρόν οἱ γενέσθαι τὸν θεόν. Ὁ δὲ Νάρκισσος ἰδὼν αὐτοῦ τὴν ὄψιν καὶ τὴν μορφήν ἐπὶ κρήνης ἰνδαλλομένην τῷ ὕδατι, καὶ μόνος καὶ πρῶτος ἑαυτοῦ γίνεται ἄτοπος ἐραστής. τέλος ἀμηχανῶν, καὶ δίκαια

⁷³⁴ *Poxy* 4711 fr. 1 8-15:

].....[..... θ]εοεἰκελον ε.[
].....[.....].[.].....[
]ον εἶχεν, ἀπεχθαίρεσκε δ' ἅπαντας
 μ]ορφῆς ἠράσατο σφετέρης
]ρ πηγῆς [ὀ]λοφύρατο τέρψιν ὄνειρου
 κλα]ύσατο δ' ἀγλαίην
]...δῶλκε δὲ γὰτῆι

]...φέρειν

⁷³⁵ Ducroux-Vernant 2003, p. 161.

⁷³⁶ Si veda Barchiesi 2007, pp. 176-177.

⁷³⁷ Barchiesi 2007, p. 176.

πάσχειν οἰηθεὶς ἀνθ' ὧν Ἀμεινίου ἐξύβρισε τοὺς ἔρωτας, ἑαυτὸν διαχρᾶται. Καὶ ἐξ ἐκείνου Θεσπιεῖς μᾶλλον τιμᾶν καὶ γεραίρειν τὸν Ἔρωτα καὶ πρὸς ταῖς κοιναῖς θεραπαίαις καὶ ἰδίᾳ θύειν ἔγνωσαν. δοκοῦσι δ' οἱ ἐπιχώριοι τὸν νάρκισσον τὸ ἄνθος ἐξ ἐκείνης πρῶτον τῆς γῆς ἀνασχεῖν, εἰς ἣν ἐχύθη τὸ τοῦ Ναρκίσσου αἷμα)⁷³⁸. Questo racconto, come notano Ducroux e Vernant, «colloca esplicitamente l'avventura di Narciso nel contesto erotico maschile, che corrisponde alla concezione classica maggioritaria dell'amore antico: l'omosessualità nella sua funzione socializzante»⁷³⁹.

Nella versione di Pausania, la fonte di Narciso si trova a Tespie in Beozia: secondo la leggenda locale, il fanciullo si innamorò del suo riflesso senza capire che cosa fosse, e alla fine perì presso la fonte (9, 31, 7: ἐπὶ δὲ ἄκρα τῆ κορυφῆ τοῦ Ἐλικῶνος ποταμὸς οὐ μέγας ἐστὶν ὁ Λάμος. Θεσπιέων δὲ ἐν τῇ γῆ [ἢ] Δονακῶν ἐστὶν ὀνομαζόμενος. ἐνταῦθά ἐστι Ναρκίσσου πηγὴ, καὶ τὸν Νάρκισσον ἰδεῖν ἐς τοῦτο τὸ ὕδωρ φασίν, οὐ συνέντα δὲ ὅτι ἑώρα σκιὰν τὴν ἑαυτοῦ λαθεῖν τε αὐτὸν ἐρασθέντα αὐτοῦ καὶ ὑπὸ τοῦ ἔρωτος ἐπὶ τῇ πηγῇ οἱ συμβῆναι τὴν τελευτήν). Il Periegeta giudica «sciocco» questo racconto, perché un giovane abbastanza grande da essere innamorato dovrebbe sapere riconoscere un riflesso e distinguerlo da un vivente (τοῦτο μὲν δὴ παντάπασι εὐηθεῖς, ἡλικίας ἤδη τινὰ ἐς τοῦτο ἤκοντα ὡς ὑπὸ ἔρωτος ἀλίσκεσθαι μηδὲ ὁποῖόν τι ἄνθρωπος καὶ ὁποῖόν τι ἀνθρώπου σκιὰ διαγῶναι)⁷⁴⁰.

⁷³⁸ «Nella città di Tespie di Beozia [...] nacque un bambino molto bello di nome Narciso che disprezzava Eros e gli erastai. Il resto degli erastai smise di amarlo, ma Ameinias perseverò con zelo e lo desiderava; ma non (Narciso) ricambiò e gli mandò una spada e (Ameinias) si uccise davanti alle porte di Narciso, pregando ardentemente che il dio lo punisse. Quando Narciso, vide in una fontana la propria immagine e la propria forma, riflessa nell'acqua, divenne il primo e l'unico insolito amante di sé stesso. Alla fine, disperato e credendo di pagare ciò che si meritava per aver disprezzato l'amore di Ameinias, si uccise. Ed è per questo che i Tespiesi decisero di onorare e adorare ulteriormente Eros e di offrirgli sacrifici in aggiunta ai culti comuni che gli venivano offerti. Gli abitanti credono che il fiore di narciso sia nato per la prima volta dal terreno su cui era caduto il sangue di Narciso».

⁷³⁹ Ducroux-Vernant 2003, p. 164.

⁷⁴⁰ «Proprio sulla cima dell'Elicona c'è un fiume non grande, il Lamo. Nel territorio dei Tespiesi c'è una località denominata Donacone, dove si trova la sorgente di Narciso. Raccontano che Narciso si guardava in quest'acqua e, non rendendosi conto di stare vedendo la sua immagine riflessa, inconsapevolmente si innamorò di sé stesso e di questo amore morì presso la sorgente»; «È assolutamente sciocco, tuttavia, pensare che una persona, giunta ormai a un'età tale da poter essere conquistata dall'amore, non distingue quale sia un uomo e quale l'immagine riflessa di un uomo»: trad. di Moggi, in Moggi-Osanna 2010.

Data la poca credibilità della leggenda locale, Pausania offre un'altra versione che ritiene più ragionevole, ma lontana dal mito tradizionale: Narciso si innamorò di sua sorella gemella, fisicamente identica a lui; dopo la morte della fanciulla, vide il riflesso di sé stesso nell'acqua, e, pur consapevole di cosa stava guardando, trovò comunque qualche consolazione di vedere la sorella (9, 31, 8: ἔχει δὲ καὶ ἕτερος ἐς αὐτὸν λόγος, ἦσσαν μὲν τοῦ προτέρου γνώριμος, λεγόμενος δὲ καὶ οὗτος, ἀδελφὴν γενέσθαι Ναρκίσσῳ δίδυμον, τὰ τε ἄλλα ἐς ἅπαν ὁμοιον τὸ εἶδος καὶ ἀμφοτέροις ὡσαύτως κόμην εἶναι καὶ ἐσθῆτα εἰκουῖαν αὐτοῦς ἐνδύεσθαι καὶ δὴ καὶ ἐπὶ θήραν ἰέναι μετὰ ἀλλήλων. Νάρκισσον δὲ ἐρασθῆναι τῆς ἀδελφῆς, καὶ ὡς ἀπέθανεν ἡ παῖς, φοιτῶντα ἐπὶ τὴν πηγὴν συνιέναι μὲν ὅτι τὴν ἑαυτοῦ σκιὰν ἑώρα, εἶναι δὲ οἱ καὶ συνιέντι ῥαστώνην τοῦ ἔρωτος ἅτε οὐχ ἑαυτοῦ σκιὰν δοξάζοντι ἀλλὰ εἰκόνα ὀρᾶν τῆς ἀδελφῆς)⁷⁴¹.

Come le sue possibili fonti, anche Ovidio enfatizza il freddo rifiuto da parte di Narciso verso i suoi pretendenti e pone una maledizione accettata dalla divinità e una punizione seguente come causa dello «strano amore» di Narciso; come Conone, «parla di un amore assurdo, senza precedenti»⁷⁴².

Le novità della versione ovidiana consistono innanzitutto nell'omissione dell'eziologia. Il nostro poeta elimina il rapporto tra la vicenda del giovane e il culto di Eros a Tespie, con la consueta separazione del mito metamorfico dal suo contesto greco; e soprattutto nell'introduzione di Eco, «personificazione del riflesso acustico»: dopo una lunga discussione, gli studiosi tendenzialmente considerano come «una geniale intuizione»⁷⁴³ ovidiana la combinazione dei miti di Narciso e di Eco; attraverso questa «suggestiva novità», la metamorfosi di Eco «con la sua dissoluzione finale in puro suono», insieme all'illusione del riflesso, motivo fondamentale di entrambi i miti,

⁷⁴¹ «A proposito di costui c'è anche un'altra tradizione, meno nota della precedente e tuttavia corrente anch'essa, secondo la quale Narciso ebbe una sorella gemella: il loro aspetto complessivo era del tutto identico, avevano ambedue la stessa capigliatura, indossavano vesti simili e inoltre andavano a caccia insieme. Narciso si innamorò della sorella e, quando la fanciulla morì, recandosi alla sorgente era consapevole di vedere l'immagine riflessa di sé stesso, ma, nonostante questa consapevolezza, trovava un qualche sollievo alla sua passione nel supporre che vedeva non la sua immagine riflessa, ma quella della sorella»: trad. di Moggi, in Moggi-Osanna 2010.

⁷⁴² Si veda Barchiesi 2007, pp. 176-183

⁷⁴³ Rosati 1983, p. 22.

costruisce «una duplice illusione, acustica e ottica», di cui Narciso è vittima⁷⁴⁴. Del nuovo personaggio di Eco, che confacentemente all'attestazione più antica in Pindaro (*Ol.* 14, 21: μελανοτειχέα νῦν δόμον / Φερσεφόνας ἔλθ', Ἀχοῖ, πατρὶ κλυτὰν φέροισ' ἀγγελίαν)⁷⁴⁵ vive nel territorio del fiume Cefiso (1-2: Καφισίων ὑδάτων / λαχοῖσαι, αἴτε ναίετε καλλίπωλον ἔδραν)⁷⁴⁶, si notano alcune considerevoli differenze rispetto alla figura tradizionale greca: l'Eco ovidiana è attiva e «desiderante», questo carattere è contrastante con «la passività della voce tipica del fenomeno acustico» e anche con la tradizione mitologica del personaggio che nella cultura greca è visto sempre in rapporto con Pan ed è genericamente mostrata «insidiata dal desiderio maschile». In questo modo, la nuova Eco, rafforza l'atmosfera di «frustrazione del desiderio» e di «una patologia della comunicazione erotica» già proprie del mito di Narciso⁷⁴⁷. Nella costruzione poetica di Ovidio, un altro particolare legame tra Eco e Narciso è il carattere eterno della loro passione, che non solo supera la trasformazione ma sconfigge anche l'annientamento di qualunque tipo di esistenza fisica: Eco non smette di amare né di piangere Narciso nonostante entrambi abbiano perso la propria identità, e Narciso continua ad ammirare la sua immagine nello Stige⁷⁴⁸.

Inoltre, a differenza delle sue fonti, Ovidio crea un Narciso che non si attribuisce nessun tipo di “colpa” e non muore per suicidio. Come nota Barchiesi, è la «sua situazione psichica» la causa diretta della sua morte. In più, quasi come per rispondere alla critica di Pausania sulla «incredibile ingenuità» di non saper distinguere un riflesso da una persona, il Narciso ovidiano alla fine si rende conto dell'irrazionalità del suo amore, ma comunque muore per questa follia. Il fanciullo del poeta latino è un aggregato di ingenuità e di consapevolezza, sicché la scelta finale di Ovidio rende ancora più evidente «la natura ossessiva e delirante della passione» del protagonista, che «sopravvive alla rivelazione del proprio fondamento illusorio e autoriflesso»⁷⁴⁹:

⁷⁴⁴ Si veda Rosati 1983, pp. 24-25.

⁷⁴⁵ «Ora vai, Eco, alla casa di Persefone con il muro nero e porta il messaggio glorioso a suo padre».

⁷⁴⁶ «Voi che abitate preso le acque di Cefiso, dove vi sono i bei cavalli».

⁷⁴⁷ Barchiesi 2007, p. 180.

⁷⁴⁸ Si veda Barchiesi 2007, p. 182.

⁷⁴⁹ Barchiesi 2007, p. 177.

Narciso si innamora del suo volto senza riconoscerlo come proprio, ma continua ad «assecondare la sua vana passione» anche una volta divenuto consapevole dell'inganno. Ovidio è «l'unico autore antico che conosce e contamina ambedue gli atteggiamenti di Narciso, prima inconsapevole e poi cosciente amante di sé stesso»⁷⁵⁰.

In più, Rosati ha messo in guardia rispetto ai rischi di una lettura troppo orientata in chiave “psicoanalitica” del mito di Narciso, sottolineando che il tema principale del racconto è l'illusione piuttosto che l'amore per sé⁷⁵¹.

Dopo le due fonti fondamentali per l'analisi del mito ovidiano, Conone e Pausania (9, 31, 7), a partire dall'età imperiale si registrano le prime apparizioni del personaggio Narciso in «cataloghi di bei fanciulli amati dagli dèi e dagli eroi, come Ila, Ganimede, e in particolare Adone e Giacinto»⁷⁵². Gli esempi più rappresentativi sono quelli di Ovidio, *Fasti*, 5, 223-226 ([Flora] *prima Therapnaeo feci de sanguine florem, / et manet in folio scripta querella suo. / tu quoque nomen habes cultos, Narcisse, per hortos, / infelix, quod non alter et alter eras.*) e di Luciano *Vera Historia* 2, 14-17 (τὸ δὲ συμπόσιον ἔξω τῆς πόλεως πεποιήνται ἐν τῷ Ἡλυσίῳ καλουμένῳ πεδίῳ [...] περὶ δὲ αὐτὸν ἦσαν Ὑάκινθος τε ὁ Λακεδαιμόνιος καὶ ὁ Θεσπιεὺς Νάρκισσος καὶ Ὑλας καὶ ἄλλοι καλοὶ)⁷⁵³.

Citazioni di questa figura e allusioni parziali al mito si trovano anche in altri autori imperiali: Claudiano accenna al destino di Narciso trasformato in fiore, assimilandolo a quello di Giacinto (*De raptu Proserpinae*, 2, 131-136: *te quoque, flebilibus maerens Hyacinthe figuris, / Narcissumque metunt, nunc inclita germina veris, / praestantes olim pueros: tu natus Amyclis, / hunc Helicon genuit ; disci te perculit error, / hunc fontis decepit amor; te fronte retusa / Delius, hunc fracta Cephisus harundine luget*); Giacinto e Narciso sono affiancati anche in Ausonio (*Cupido Cruciat*, 10: *mirator*

⁷⁵⁰ Rosati 1983, p. 27.

⁷⁵¹ Si veda Rosati 1983, p. 38.

⁷⁵² Barchiesi 2007, p. 175.

⁷⁵³ «Il simposio lo fanno fuori della città nel cosiddetto Campo Elisio [...] intorno a lui (Socrate) erano Giacinto il lacedemone e il thespiese Narciso e Ila e altri bei giovanetti»: trad. di Cataudella 1990.

Narcissus et Oebalides Hyacinthus).

Concentrandosi sempre sulla trasformazione in fiore, il racconto di Stazio offre più dettagli rispetto a quello di Claudio: Narciso è un bellissimo ragazzo trasformato in pallido fiore, bagnato nelle onde sconsolate (*Theb.* 7, 340-342: *tu quoque praeclarum forma, Cephise, dedisses / Narcissum, sed Thespiacis iam pallet in agris / trux puer; orbata florem, pater, adluis unda*).

Nell'*Antologia Latina*, i cinque carmi che parlano di Narciso coinvolgono diversi aspetti del mito: il giovane sospira per la propria bellezza sotto le onde (147 R. *Suspirat propriae Narcissus gaudia formae, / Quem scrutata suis uultibus unda domat*); l'amore ardente e l'osservazione per sé stesso riflesso nell'acqua (146 R. *Ardet amore sui flagrans Narcissus in undis, / Cum modo perspicua se speculatur aqua*; 219 R. *Se Narcissus amat captus lenonibus undis; / Cui si tollis aquas, non est ubi saeuat ignis*); tra i flutti, Narciso si consuma per l'inganno e per amore (145 R. *Inuenit proprios mediis in fontibus ignes / Et sua deceptum urit imago uirum*; 266 R. *Hic est ille, suis nimium qui credidit undis, / Narcissus uero dignus amore puer. / Cernis ab inrigo repetentem gramine ripas, / Vt per quas periit crescere possit aquas*).

Nonno di Panopoli parla del mito due volte: nella prima, il poeta accenna al pianto delle Naiadi (11, 322: *νηπενθῆς Διόνυσος, ἔμοι μὴ δάκρυα λείβῃς, / ἀλλὰ τεὸν λίπε πένθος, ἐπεὶ φονίη παρὰ πηγῆ / νηιάδες στενάχουσι καὶ οὐ Νάρκισσος ἀκούει*)⁷⁵⁴; nella seconda, Nonno offre un riassunto del momento cruciale della vicenda (48, 581-586: *Εἶχε δὲ Ναρκίσσοιο φερώνυμα φύλλα κορύμβων / ἠιθέου χαρίεντος, ὄν εὐπετάλω παρὰ Λάτμῳ / νυμφίος Ἐνδυμίων κεραιῆς ἔσπειρε Σελήνης, / ὃς πάρος ἠπεροπῆος ἑοῦ χροὸς εἶδεῖ κωφῶ / εἰς τύπον αὐτοτέλεστον ἰδὼν μορφούμενον ὕδωρ / κάτθανε, παπταίνων σκιοειδέα φάσματα μορφῆς*)⁷⁵⁵.

⁷⁵⁴ «Dioniso ignaro di dolore, non versare lacrime per me, / metti da parte il tuo dolore, ché accanto alla fonte assassina / le Naiadi piangono, ma Narciso non può udire»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

⁷⁵⁵ «Vi son ciuffi di petali che hanno il nome di Narciso, / il grazioso giovane che, presso il frondoso Latmo, / Endimione, sposo della cornuta Selene, generò, / egli che un tempo, nel muto semblante del suo corpo illusorio, / vide l'acqua imprimersi di una forma spontanea, / e morì, gli occhi fissi sul fantasma d'ombra della figura»: trad. di Accorinti, 2004.

Narciso nelle *Metamorfosi*

*Ille per Aonias fama celeberrimus urbes
inreprehensa dabat populo responsa petenti;
prima fide uocisque ratae temptamina sumpsit
caerula Liriope, quam quondam flumine curuo
implicuit clausaeque suis Cephisos in undis
uim tulit. enixa est utero pulcherrima pleno
infantem nymphe, iam tum qui posset amari,
Narcissumque uocat. de quo consultus, an esset
tempora maturae uisurus longa senectae,
fatidicus uates «si se non nouerit» inquit.
uana diu uisa est uox auguris; exitus illam
resque probat letique genus nouitasque furoris. (339-350)*

“Così quello (Tiresia) divenne famosissimo per le città dell’Aonia perché dava risposti irreprensibili alla gente che glieli chiedeva; la prima a sperimentare la verità dei suoi oracoli fu la celeste Liriope, che un giorno il Cefiso aveva intrappolata nei suoi meandri e l’ha chiusa nelle sue onde e l’ha stuprata. L’utero fu pregno, la bellissima ninfa ha partorito un bambino già adorabile dal primo momento e gli diede il nome Narciso. Per ciò, andò poi a consultare il vate per sapere se il figlio avrebbe visto la lenta stagione di una piena vecchiaia. Rispose: «Se non avrà conosciuto sé stesso». La predizione per lungo tempo sembrava insensata, finché fu convalidata dai fatti, da una morte speciale e da una strana follia.”

Dopo l’enfatico e ironico termine *inreprehensa* riferito alle profezie di Tiresia la cui potenza delle previsioni è «sempre confermata sulla scena tragica, ma trova anche regolarmente forti opposizioni nel potere politico di Tebe»⁷⁵⁶, si incontra subito uno dei

⁷⁵⁶ Barchiesi 2007, p. 183.

nuclei della vicenda, *si se non nouerit*, una «paradossale inversione del più famoso precetto dell'oracolo di Apollo a Delfi», *nosce te ipsum*⁷⁵⁷. Questa espressione, da un lato, sottolinea il fatto che Tiresia non sia un semplice indovino, ma abbia anche un «autorevole legame con l'oracolo di Apollo a Delfi», e dall'altro, istituisce un collegamento tra la tragedia di Narciso e quella di Edipo, «cittadino più famoso di Tebe,»: nell'*Edipo re* di Sofocle, infatti, Giocasta, dopo aver saputo la spaventosa verità, cerca di proteggere Edipo dicendo proprio «possa tu non sapere chi sei» (S. *OT*, 1068: εἶθε μήποτε γνοίης ὄς εἶ). Attraverso tale espressione, Ovidio non solo offre questa versione ironica del *nosce te ipsum*, ma insiste sul gioco dell'«ambiguità radicata nel doppio valore intellettuale-visivo di *nosco* in latino», cioè «imparare a conoscere» o «riconoscere il già noto» per il fatto che il vero pericolo di Narciso nella sua vicenda tragica non è *conoscere* ma *riconoscere sé* stesso. L'elemento centrale della catastrofe del fanciullo è il suo rapporto con lo specchio, «la cui funzione nel pensiero antico» -- come ben noto Barchiesi -- «è strettamente legata alla conoscenza di sé»; Ovidio, inoltre, utilizza il motivo dell'auto-riconoscimento anche nella sua versione di un altro famoso modello poetico, il Ciclope innamorato di Teocrito (*Met.* 13, 766-767: *iam libet hirsutam tibi falce recidere barbam / et spectare feros in aqua et componere uultus*; 840-841: *Certe ego me noui liquidaeque in imagine uidi / nuper aquae, placuitque mihi mea forma uidenti*).

In questa apertura della vicenda, si nota un'anticipazione della natura ossessiva e infausta della passione di Narciso: *furor*. In aggiunta, questo termine è anche accompagnato dall'aggettivo *nouitas* che offre a sua volta un'enfasi sulla follia di Narciso che andrà oltre anche i limiti del *furor* tipico nella tradizione poetica. Questo carattere eccezionalmente inconsueto della passione di Narciso è segnalato anche da Pausania (11, 31, 7-8)⁷⁵⁸.

Namque ter ad quinos unum Cephisius annum

⁷⁵⁷ γνῶθι σαυτόν. Tosi 1994, n. 347.

⁷⁵⁸ Barchiesi 2007, p. 184.

*addiderat poteratque puer iuuenisque uideri.
multi illum iuuenes, multae cupiere puellae;
sed (fuit in tenera tam dura superbia forma)
nulli illum iuuenes, nullae tetigere puellae.
adspicit hunc trepidos agitantem in retia ceruos
uocalis nymphae, quae nec reticere loquenti
nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.
corpus adhuc Echo, non uox erat, et tamen usum
garrula non alium quam nunc habet oris habebat,
reddere de multis ut uerba nouissima posset.
fecerat hoc Iuno quia cum deprendere posset
sub Ioue saepe suo nymphas in monte iacentes,
illa deam longo prudens sermone tenebat
dum fugerent nymphae. postquam hoc Saturnia sensit,
«huius» ait «linguae, qua sum delusa, potestas
parua tibi dabitur uocisque breuissimus usus»,
reque minas firmat; tantum haec in fine loquendi
ingeminat uoces auditaque uerba reportat.
ergo ubi Narcissum per deuia rura uagantem
uidit et incaluit, sequitur uestigia furtim
quoque magis sequitur, flamma propiore calescit,
non aliter quam cum summis circumlita taedis
admotas rapiunt uiuacia sulphura flammis.
o quotiens uoluit blandis accedere dictis
et molles adhibere preces! natura repugnat
nec sinit incipiat; sed, quod sinit, illa parata est
exspectare sonos, ad quos sua uerba remittat.
forte puer comitum seductus ab agmine fido
dixerat «ecquis adest?» et «adest!» responderat Echo.
hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnes,*

*uoce «ueni!» magna clamat; uocat illa uocantem.
respicit et rursus nullo ueniente «quid» inquit
«me fugis?» et totidem quot dixit uerba recepit.
perstat et alternae deceptus imagine uocis
«huc coeamus» ait, nullique libentius umquam
responsura sono «coeamus» rettulit Echo
et uerbis fauet ipsa suis egressaque silua
ibat ut iniceret sperato bracchia collo.
ille fugit fugiensque «manus complexibus aufer;
ante» ait «emoriar, quam sit tibi copia nostri».
rettulit illa nihil nisi «sit tibi copia nostri».
spreta latet siluis pudibundaque frondibus ora
protegit et solis ex illo uiuit in antris.
sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae;
attenuant uigiles corpus miserabile curae
adducitque cutem macies et in aera sucus
corporis omnis abit. uox tantum atque ossa supersunt:
uox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
inde latet siluis nulloque in monte uidetur;
omnibus auditur; sonus est qui uiuit in illa. (351-401)*

“Ai suoi sedici anni, il figlio del Cefiso sembra un bambino e anche un giovane uomo. Molti ragazzi e molte ragazze lo desiderano, ma dentro alla tenera bellezza, vi è un orgoglio così duro che nessuno può toccarlo. Una volta, mentre spinge dei cervi impauriti nei lacci, lo vede Eco, la ninfa fatta di voce, che non sa trattenersi se qualcuno parla davanti a lei, né parlare per prima: risuona solo. Ma anche quando era ancora dotata di un corpo e non ridotta a pura voce, poteva usare la bocca solo per rimandare il suono delle ultime tra tante parole. Era stata una vedetta di Giunone: la dea avrebbe potuto sorprendere le ninfe sdraiate sotto il suo Giove tra i monti, se la furba Eco non l’avesse ogni volta occupata con lunghi discorsi grazie ai quali le ninfe potevano

scappare. Quando la figlia di Saturno se ne era accorta, le disse: «Ben poco potrai servirti di questa lingua che mi ha ingannato, e potrai usare la voce solo per brevissimi suoni». La minaccia si avvera: da allora ripete solo la parte finale di un discorso, raddoppia le parole. Dunque, quando vide Narciso vagare per campi solitari, subito si accese di desiderio e di nascosto ne seguì i passi. Più gli si avvicina più si infiamma, proprio come lo zolfo impaziente in cima alle torce divampa appena gli si accosta il fuoco. O, quante volte avrebbe voluto accostarlo con dolci parole e rivolgergli tenere suppliche! La sua natura si oppone e non le permette di iniziare un discorso. È però pronta a raccogliere i suoni, da poi rimandare: questo le è consentito. Così, una volta per caso il fanciullo si è allontanato dalla schiera dei compagni, dopo essersi accorto, domanda: «Qualcuno c'è?» e «C'è!» risponde Eco. Stupito, scruta dappertutto e grida a gran voce: «Vieni!» e la ninfa gli rimanda l'invito. Narciso si gira e non vede venire nessuno, di nuovo domanda: «Perché mi fuggi?» e riceve le stesse parole che ha appena pronunciato. Insiste e, ingannato dallo scambio di voci che replicano, propone: «Riuniamoci!». Nessun suono nel mondo le sarebbe più piaciuto. «Uniamoci!», Eco risponde. Esaltata lei stessa dalle sue parole, sbuca dal bosco, protesa nella speranza di stringergli le braccia al collo. Egli fugge, e fuggendo le grida: «Toglimi le mani di dosso! Morirei piuttosto che cedermi a te». Ella non risponde altro che: «cedermi a te». Colpita dal disprezzo, si cela nei boschi. Tra le fronde ripara il rossore del volto, e da allora non abbandona più le grotte deserte. Ma l'amore le resta e cresce sopra il dolore di essere respinta. L'insonnia e gli affanni consumano il corpo fragile, la ninfa dimagrisce e la pelle si secca. Di lei rimangono solo voce e ossa: la voce persiste, mentre dicono che le ossa si siano mutate in roccia. Da allora, si nasconde nei boschi, nessuno la vede tra i monti, ma tutti la sentono: in lei il suono sopravvive.”

Dall'espressione *puer... puellae* si nota che l'apertura della scena erotica è un'imitazione di un epitalamo di Catullo (62, 39-44: *Ut flos ... multi illum pueri, multae optavere puellae*). La funzione di modello del canto catulliano non si ferma a tale ripresa lessicale: il canto inizia con l'immagine di un fiore — come si sa bene, alla fine della vicenda, Narciso lo diventerà materialmente — e questa immagine del fiore non

colto è anche collegata alla verginità: come nota Barchiesi, la consueta ironia di Ovidio sta proprio nel contrasto tra «il genere specifico della poesia nuziale» del modello catulliano e il canto di Narciso che è il racconto di un amore impossibile e innaturale e di una separazione eterna⁷⁵⁹. Una ulteriore e più sottile ripresa del carne catulliano potrebbe riscontrarsi nella trasfigurazione in Ovidio della responsione amebea presente nel modello nel fenomeno acustico dell'*Echo*, che è uno degli elementi fondamentali dell'episodio di Narciso⁷⁶⁰. La descrizione dell'innamoramento a prima vista di Eco *uidit et incaluit, sequitur uestigia furtim, / quoque magis sequitur, flamma propiore calescit* si basa su un modello tradizionale di cui è esemplare un verso virgiliano: *ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error!* (*Ecl.* 8, 41), che a sua volta è ispirato a Omero (*Il.* 14, 293-294: Ἴδης ὑψηλῆς. ἴδε δὲ νεφεληγερέτα Ζεὺς. / ὡς δ' ἴδεν, ὡς μιν ἔρωσ πικινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν)⁷⁶¹. La scelta dei verbi, da *incalesco* a *calesco*, delinea l'andamento dell'amore di Eco: il prefisso *in-* di *incalesco* «esprime il processo della passione sin dalla sua origine», laddove il semplice «*calesco* indica la crescita di intensità» del sentimento⁷⁶².

Per la descrizione del fenomeno dell'eco, Ovidio utilizza una espressione lucreziana, *natura repugnat*, che, significativamente, il poeta epicureo utilizza per dimostrare che la natura, con il suo sforzo razionalizzante, contrasta la folle «insaziabilità dell'istinto amoroso» (4, 1088: *quod fieri contra totum natura repugnat*).

Nel dialogo frammentato dalle brevi battute *ecquis...nostri*, si trova un dettaglio interessante: la traduzione della parola *coeamus* che ho scelto è «uniamoci», che unisce due significati diversi del verbo, i quali possono essere visti come un gioco di parole per descrivere i diversi desideri dei due personaggi — il più “neutro” «incontriamoci» per Narciso e il più passionale «accoppiamoci» da parte della ninfa (cfr. v. 324 per l'uso del verbo a proposito di animali).

⁷⁵⁹ Barchiesi 2007, pp. 184-185.

⁷⁶⁰ Hinds 1998, p. 7.

⁷⁶¹ «nell'Ida eccelsa; e Zeus la vide, che le nubi raccoglie. / Come la vide, così la brama avvolse il suo cuore prudente»: trad. di Calzecchi Onesti 1990.

⁷⁶² Barchiesi 2007, p. 186.

Oltre che nelle battute dei personaggi, una sorta di effetto-eco si riverbera anche nelle parole del poeta, come si nota nell'espressione *uocat illa uocantem*. In più, come osserva Barchiesi, «la corrispondenza “a eco” tra verbi attivi trapassa poi nell'episodio di Narciso alla fonte in una corrispondenza “a specchio” tra attivi e passivi, del tipo *petit/petitur*»⁷⁶³.

In una storia di doppia metamorfosi, quella secondaria della ninfa avviene rapidissimamente: in soli cinque versi *attenuant ... illa*, da essere umano diventa nude ossa (peraltro il ridursi “pelle e ossa” è un tipico «segno di amore tormentoso», che si trova un esempio in Callimaco, *Epigr.* 30, 3: ὀστέα σοὶ καὶ μοῦνον ἔτι τρίχες)⁷⁶⁴; e poi da ossa a sasso e alla fine solo voce. Come osserva acutamente Barchiesi, l'uso di *in illa* in chiusura di questa progressiva dissoluzione materiale del corpo costruisce una sorta di provocazione: il dimostrativo, infatti, si riferisce a una persona umana che però ha già perso la corporeità e l'identità (il fatto che qualche verso prima sia detta *lapidis* indica chiaramente che Eco si è già trasformata da persona a fenomeno fisico che si origina soprattutto da superfici rocciose). Nel processo di questa trasformazione-dissoluzione di Eco, si nota una metafora tratta dalle piante, l'espressione *sucus / corporis*, già attestata nell'*Eunuchus* di Terenzio per la descrizione di una ragazza formosa (*color uerus, corpus solidum et suci plenum*: 318) e sottolineata anche nel commento *ad loc* di Donato (*sucus est humor in corpore quo abundant bene ualentes*): non è da escludere che nel nostro caso l'immagine sia ispirata dal contesto floreale del mito di Narciso; per *sucus* nel senso di “estratto” dal fiore del narciso cfr. Plinio, *Nat. Hist.* 13, 4-6 (2) (*Unguentis cognomina dedere aliis patriae, aliis suci, aliis arbores, aliis aliae causae [...] narcissinum quoque ex flore narcissi desiit componi*).

Nella scena finale della trasformazione di Eco, bisogna mettere in evidenza anche il cambio della sua principale ambientazione dai monti ai boschi che, da un lato, «serve a preparare il suo imminente rientro nella metamorfosi finale di Narciso», dall'altro, contrastando la natura originaria di Eco come ninfa montana, non ninfa dei boschi,

⁷⁶³ Barchiesi 2007, pp. 187-189.

⁷⁶⁴ «Sei ridotto ossa e capelli»: trad. di D'Alessio 1996.

sottolinea la «teoria antica dell'eco» e la tradizione delle «descrizioni poetiche», nelle quali vi è costantemente «il riferimento ai monti e alle loro pareti rocciose»⁷⁶⁵ (ad esempio, *Inno omerico a Pan* 21: κορυφήν δὲ περιστένει οὐρεὸς ἠχώ⁷⁶⁶; Lucrezio 4, 572-579: [...] *saxa paris formas verborum ex ordine reddant, / palantis comites cum montis inter opacos / quaerimus et magna dispersos voce ciemus. [...] ita colles collibus ipsi / verba repulsantes iterabant dicta referri*; Aristofane, *Thesm.* 1019: Κλύεις; ὃ πρὸς ἄδουσα τᾶμ' ἐν ἄντροις⁷⁶⁷).

*Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas
luserat hic nymphas, sic coetus ante uiriles.
inde manus aliquis despectus ad aethera tollens
«sic amet ipse licet, sic non potiatur amato»
dixerat: adsensit precibus Rhamnusia iustis.
fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,
quem neque pastores neque pastae monte capellae
contigerant aliudue pecus, quem nulla uolucris
nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;
gramen erat circa quod proximus umor alebat,
siluaque sole locum passura tepescere nullo.
hic puer et studio uenandi lassus et aestu
procubuit faciemque loci fontemque secutus;
dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit,
dumque bibit, uisae correptus imagine formae
spem sine corpore amat, corpus putat esse quod unda est.
adstupet ipse sibi uultuque immotus eodem*

⁷⁶⁵ Barchiesi 2007, pp. 189-190.

⁷⁶⁶ «l'eco geme intorno alla vetta del monte»: trad. di Càssola 1986.

⁷⁶⁷ «Mi senti, tu che negli antri riecheggi la mia voce»: trad. di Paduano 1990. Come specifica Paduano nella nota a questo verso: «l'apostrofe è rivolta all'Eco: ce ne informa lo Scoliaista, che continua così le parole di Andromeda nel testo originale (118 N. 2) [...]. Poco più oltre, l'Eco verrà introdotta (s'intende, come voce esterna e sempre affidata al personaggio Euripide) a dialogare con Mnesiloco-Andromeda».

*haeret, ut e Pario formatum marmore signum.
spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus
et dignos Baccho, dignos et Apolline crines
impubesque genas et eburnea colla decusque
oris et in niueo mixtum candore ruborem,
cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.
se cupit imprudens et qui probat ipse probatur,
dumque petit petitur, pariterque accendit et ardet:
inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!
in mediis quotiens uisum captantia collum
bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis!
quid uideat nescit, sed quod uidet uritur illo
atque oculos idem qui decipit incitat error.
credule, quid frustra simulacra fugacia captas?
quod petis est nusquam; quod amas, auertere, perdes.
ista repercussae quam cernis imaginis umbra est.
nil habet ista sui; tecum uenitque manetque,
tecum discedet si tu discedere possis. (402-436)*

“Intanto, oltre a Eco, continua a deludere ninfe, figlie dell’acqua e dei monti, come prima già deludeva i compagni maschi. Uno degli umiliati, poi, levò le braccia al cielo, gridando: «Possa egli innamorarsi e non potere essere amato da chi ama». La dea di Ramnunte assentì alla giusta richiesta. Vi era una fonte chiara come argento liquido, mai contaminata né da pastori né da capre sui monti al pascolo, né da bestiame, neppure mai sfiorata da uccelli, da fiere né dai rami caduti dagli alberi; la fonte era cinta di un’erba nutrita dall’acqua vicina e di un bosco che sbarra ogni raggio del sole e non lascia nessun calore. Giuntovi, il fanciullo, stanco per la fatica della caccia bruciante, si getta disteso sull’erba ed è attratto dalla fonte e dalla bellezza del luogo. Mentre cerca di calmare la sete, ne cresce un’altra e, bevendo, gli appare un riflesso bellissimo: ne è perso e si innamora di un’ombra che è senza corpo, pensando che sia un corpo invece

è solo onda. Stupito e attratto da sé stesso, è immobile e fissa la faccia propria come una statua di marmo di Paro. Sdraiato per terra, contempla le stelle gemelle degli occhi, la chioma, degna di Bacco e di Apollo, le guance infantili, il collo d'avorio, il volto nobile per il rossore mischiato a un candore di neve: ammira ogni parte che rende lui stesso mirabile. Nell'illusione, si innamora di sé: è lui stesso il soggetto e l'oggetto del desiderio, accende la fiamma e ne è arso. Quante volte bacia inutilmente quella fonte ingannevole! Immerge le braccia nell'acqua mille volte per stringerle al collo del riflesso, ma non riesce a toccarlo. Nonostante non sappia quello che vede, brucia per quello che ha visto: quell'inganno gli illude ed eccita gli occhi. Ingenuo, perché inseguì fantasmi fuggevoli? Quello che cerchi non esiste e quello che ami, lo perderai solo a voltarti. Quell'ombra che vedi non è altro che un riflesso. Non ha nessun'esistenza: ti segue e si ferma con te, si allontana da te, se riesci ad allontanarti.”

Rispetto al suo modello Conone, il quale si sofferma in modo dettagliato sul rifiuto di Ameinias, Ovidio offre una versione «ellittica» dell'episodio: il poeta di Sulmona si limita a riferire che l'autore della maledizione contro Narciso non è una ninfa ma uno dei maschi che il giovane aveva respinto. La richiesta di Ameinias è subito accolta da Nemese, la dea di Ramnunte, epiclesi usata anche da Catullo (*Ramnusia virgo*: 66, 71 e 68, 77) e, in generale, ricorrente in «appelli patetici» e usuale per lo «stile dotto dell'elegia o dell'epillio»⁷⁶⁸. Il riferimento alla dea prelude a qualcosa di catastrofico, dato che, come nota Esiodo, Nemese è la rovina per gli uomini mortali (*Theog.* 223-224: *τίκτε δὲ καὶ Νέμεσιν πῆμα θνητοῖσι βροτοῖσι*)⁷⁶⁹.

Dopo l'incontro tra Narciso e il proprio riflesso, la logica della storia presuppone una sottolineatura della limpidezza della fonte, la cui “perfezione” è espressa tramite l'aggettivo *argenteus*, termine originale nel mondo latino ma di cui si trova un precedente nell'«epiteto poetico greco ἀργυροδίνης»⁷⁷⁰, detto di fiumi in Omero (*Il 2*,

⁷⁶⁸ Barchiesi 2007, p. 190.

⁷⁶⁹ «Generò anche Nemese, sciagura per i mortali»: trad. di Cassanmagnago 2009.

⁷⁷⁰ Barchiesi 2007, p. 191.

753: οὐδ' ὃ γε Πηνειῶ συμμίσγεται ἀργυροδίην)⁷⁷¹ e in Esiodo (*Theog.* 340: Φᾶσίν τε Πῆσόν τ' Ἀχελώϊόν τ' ἀργυροδίην)⁷⁷²: Ovidio, in particolare, sembrerebbe voler giocare con il fatto che l'argento era il materiale più comune per la fabbricazione di un buono specchio: si confrontino, ad esempio, Plauto *Most.* 268 (*Vt speculum tenuisti, metuo né olant argentum manus*), Vitruvio 7, 3, 9 (*speculum argenteum*) e Seneca il Vecchio *Nat. quaest.* 1, 17, 8 (*specula totis paria corporibus auro argentoque caelata sunt*); Ovidio enfatizza il fatto che lo specchio d'acqua non è stato “mai toccato” attraverso una accumulazione di frasi negative (*neque... neque... contigerat... nec turbarat*): tale caratteristica dell'acqua richiama l'«intoccabile verginità di Narciso»⁷⁷³, secondo un *topos* metaforico risalente all'*Ippolito* di Euripide, dove la verginità del protagonista trova riscontro nell'incontaminatazza del prato in cui il giovane ha raccolto i fiori con cui ha intrecciato una corona da offrire ad Artemide (73-81: σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἐξ ἀκηράτου / λειμῶνος, ᾧ δέσποινα, κοσμήσας φέρω, / ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ / οὔτ' ἤλθέ πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον / μέλισσα λειμῶν' ἡρινὴ διέρχεται / Αἰδῶς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις, / ὅσοις διδακτὸν μηδὲν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει / τὸ σωφρονεῖν εἵληχεν εἰς τὰ πάντ' αἰεί, / τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις)⁷⁷⁴.

Successivamente, il poeta svela finalmente la bellezza di Narciso, «centro di tutta la dinamica narrativa»: *geminum, sua lumina, sidus / et dignos Baccho, dignos et Apolline crines / impubesque genas et eburnea colla decusque / oris et in niueo mixtum candore ruborem*. Come nella tradizione elegiaca, «gli occhi della persona amata sono luci e stelle»; per il paragone simultaneo a Bacco e ad Apollo, si trova un interessante esempio in Tibullo che richiama la giovinezza perenne di questi due dèi e le loro chiome non recise (1, 4, 37-38: *Solis aeterna est Baccho Phoeboque iuventas, /*

⁷⁷¹ «ma (il fiume Titaresio) non si mescola con le onde d'argento del Peneo».

⁷⁷² «Fasi, Reso, Acheloo dai vortici d'argento».

⁷⁷³ Barchiesi 2007, p. 192.

⁷⁷⁴ «Ti porto, signora, questa corona di fiori, raccolti in un prato puro, dove il pastore non osa portare a pascolare il suo gregge e dove non è mai passato il ferro. Soltanto le api lo frequentano in primavera, e il Pudore inaffia il prato puro con l'acqua del fiume. Solo chi possiede una virtù non appresa, ma naturale e universale, può cogliere questi fiori: ai malvagi non è permesso»: trad. di Paduano 2000.

nam decet intonsus crinis utrumque deum): questi due elementi ricorrono anche nella descrizione fisica di Narciso. Il punto centrale di questa descrizione è che noi lettori, seguendo lo sguardo del personaggio Narciso, conosciamo insieme a lui «la bellezza efebica» del riflesso. Questa prospettiva ha un «grande valore emozionale» per il fatto che il narratore attraverso di essa coinvolge i lettori nell’impatto che sortisce su Narciso la prima vista di tale bellezza e costruisce un’atmosfera drammatica per il contrasto tra la tenerezza della forma fisica e l’*incipit* della tragedia: la violazione della condizione necessaria per *tempora maturaе uisurus longa senectae*. Inoltre, sin dalla descrizione della bellezza di Narciso, inizia quella la mescolanza di bianchezza e rossore che sarà poi ripresa durante vari importanti momenti nello sviluppo della vicenda: il contrasto tra il rossore e il bianco si accresce nell’immensa tristezza di Narciso (482-485: *pectora traxerunt roseum percussa ruborem...quae candida parte, parte rubent...*), poi svanisce per il parossismo della passione (491: *et neque iam color est mixto candore rubori*) e infine torna come pigmentazione del narciso (509-510: *croceum pro corpore florem inueniunt foliis medium cingentibus albis*).

In questa parte della vicenda, il tema della continua interferenza tra l’elemento visuale di Narciso e quello acustico di Eco è alluso attraverso il termine **repercussus** che, come ricorda Barchiesi, alla stregua del greco (ἀντ)ανάκλασις poteva essere utilizzato in ambito scientifico «sia per il riverbero visivo sia per quello sonoro»⁷⁷⁵.

*Non illum Cereris, non illum cura quietis
 abstrahere inde potest, sed opaca fusus in herba
 spectat inexploto mendacem lumine formam
 perque oculos perit ipse suos; paulumque leuatus,
 ad circumstantes tendens sua bracchia siluas
 «ecquis, io siluae, crudelius» inquit «amauit?
 scitis enim et multis latebra opportuna fuistis.
 ecquem, cum uestrae tot agantur saecula uitae,*

⁷⁷⁵ Barchiesi 2007, pp. 195-196.

qui sic tabuerit, longo meministis in aevo?
et placet et uideo, sed quod uideoque placetque
non tamen inuenio-- tantus tenet error amantem!--
quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens
nec uia nec montes nec clausis moenia portis;
exigua prohibemur aqua. cupit ipse teneri;
nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis,
hic totiens ad me resupino nititur ore.
posse putes tangi; minimum est quod amantibus obstat.
quisquis es, huc exi! quid me, puer unice, fallis,
quoue petitus abis? certe nec forma nec aetas
est mea, quam fugias; et amarunt me quoque nymphae.
spem mihi nescioquam uultu promittis amico,
cumque ego porrexi tibi bracchia, porrigis ultro;
cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notauit
me lacrimante tuas; nutu quoque signa remittis
et, quantum motu formosi suspicor oris,
uerba refers aures non peruenientia nostras.
iste ego sum! sensi, nec me mea fallit imago.
uror amore mei, flammam moueoque feroque.
quid faciam? rogem ane rogem? quid deinde rogabo?
quod cupio mecum est; inopem me copia fecit.
o utinam a nostro secedere corpore possem!
uotum in amante nouum: uellem quod amamus abesset.
iamque dolor uires adimit nec tempora uitae
longa meae superant primoque exstinguor in aeuo.
nec mihi mors grauis est posituro morte dolores;
hic qui diligitur uellem diuturnior esset.
nunc duo concordem anima moriemur in una». (437-473)

“Né fame né sonno riescono a distoglierlo da li: sdraiato sull’erba all’ombra, contempla il bellissimo inganno senza neanche appagarsi lo sguardo. Si strugge attraverso i propri occhi; poi, sollevatosi un po’, tende le braccia ai boschi intorno e dice: «O selve, esiste un dolore d’amore più crudele del mio? Voi che siete il rifugio di tanti al bisogno, dovrete saperlo. Voi che vivete da secoli, ricordate di aver mai visto qualcuno struggersi tanto? Mi piace e lo vedo, ma non riesco a toccarlo. Che grande illusione in questo amore! La sofferenza maggiore è che non sia un mare immenso, né un lungo camino, né dei monti, né bastioni sprangati a dividerci, bensì solo un po’ d’acqua. E anche egli desidera di essere abbracciato; tutte le volte che mi sporgo per dare baci sull’acqua tranquilla, si tende sempre verso me e mi porge la bocca da sotto. Pensi di poter toccarlo, invece non c’è nulla fra gli amanti. Chiunque tu sia, vieni fuori! Perché mi deludi, ragazzo unico? Dove scappo, ogni volta che ti desidero? Certamente, non fuggi per l’età mia e per la mia bellezza: anche le ninfe mi amano. Il tuo volto amorevole mi induce a sperare e quando io ti tendo le braccia tu pure me le tendi; quando sorrido, sorridi anche tu; quando piango, vedo ogni volta le lacrime anche nei tuoi occhi; quando ti chiamo, ti vedo rispondermi con cenni; ripeti le mie parole, le indovino dal movimento delle tue belle labbra perché il mio orecchio non riesce a coglierle. Ma questo sono io! Ho capito: non mi inganna più l’immagine. Brucio d’amore per me stesso: sono io ad accendere il fuoco e poi lo soffro. Che faccio? Lo prego o mi prego? E poi che cosa posso pregare? Quello che desidero è in me; è la stessa ricchezza che mi manda in misera. O, se potessi separarmi da questo corpo! È un voto inaudito: in amore, vorrei che l’oggetto del mio amore fosse lontano. Ma il dolore mi ha tolto le forze e non ho tanto tempo da vivere: muoio nella gioventù. Per me, la morte non è crudele: con la morte, mi libero dai dolori. Ma vorrei che il mio amato vivesse più a lungo. Invece noi due, con un cuore e in un’anima sola, andiamo alla morte».”

ad circumstantes tendens sua braccia siluas: alla tradizione letteraria appartengono sia il gesto patetico dell’appello ai boschi immaginati come in grado di comprendere i dolori dell’innamorato (si confrontino Virgilio, *Ecl.*, 2, 3-5 e Propertio

1, 18-20, con il commento *ad loc* di Fedeli 1980), sia l'immagine degli innamorati delusi che trovano rifugio nelle selve (si confronti Virgilio *Ecl.* 10). E tuttavia, come osserva Barchiesi, la condizione di Narciso è ben differente rispetto agli amanti solitari dell'elegia e della poesia bucolica: infatti, laddove essi di norma invocano i nomi di persone che sono fisicamente assenti, per Narciso è "assente" persino il nome dell'amato. L'amato di Narciso è *ipse, hic e iste*. In questo senso, Narciso è nel giusto quando, nell'esordio del suo lamento dice: *ecquis, io siluae, crudelius ... amavit?* E anche per questo il giovane e il suo creatore poetico si differenziano dai loro precedenti⁷⁷⁶.

L'espressione *puer unice*, comune nel corteggiamento ("rispetto a tutti gli altri, sei unico per me"), per il caso di Narciso è crudelmente ambigua: tale unicità significa l'inesistenza dell'altra parte della coppia e di conseguenza l'impossibilità di un'unione amorosa. Questa espressione in un certo senso anticipa, o meglio, prepara i lettori alla crudele scena della rivelazione, quando Narciso finalmente comprende che la vita dell'amato è tutt'uno con la sua: *iste ego sum*. Questa combinazione di *iste* ed *ego* è inconsueta per il fatto che *iste* «designa la seconda persona e tutto ciò che la concerne»⁷⁷⁷ e che nel linguaggio dell'elegia erotica «l'opposizione tra *ego* e *iste* indica piuttosto la figura del rivale»⁷⁷⁸. Dato che la combinazione di *ille* ed *ego* non è solo più regolare in generale, ma è soprattutto una formula comune in Ovidio⁷⁷⁹, mentre il nesso di identificazione tra *iste* ed *ego* non risulta attestato altrove, e in più, il fanciullo-riflesso è indicato come *hic* (452 e 472), come nota Barchiesi, sembra che «Ovidio abbia voluto proporre un esempio grammaticale di frase impossibile come espressione della lucida follia di Narciso»⁷⁸⁰. Tale effetto patetico è rinforzato anche dal contrasto offerto dall'espressione plurale *nostro...amamus* che arriva «dopo una lunga sequenza di prime persone»: nonostante Narciso sia perfettamente consapevole

⁷⁷⁶ Barchiesi 2007, pp. 196-197.

⁷⁷⁷ IL, p. 698, s.v. *iste*.

⁷⁷⁸ Barchiesi 2007, p. 201.

⁷⁷⁹ Gärtner 2005, *ad Pont.* 1, 2, 33.

⁷⁸⁰ Barchiesi 2007, p. 201.

dell'impossibilità di questo desiderio di trasformarsi da "uno" in "due", continua a esprimerlo per soddisfarsi nell'illusione delle parole fino al *duo...moriemur in una*. Sull'espressione *iste ego sum*, vi sono anche altri temi importanti che qui mi limito solo ad accennare: quello del Doppio, il dibattito epicureo sulla veridicità dei simulacri e il «contrappasso» del rapporto infelice di Eco, che ascolta senza vedere, con Narciso, che vede senza ascoltare⁷⁸¹.

*Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem
et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto
reddita forma lacu est. quam cum uidisset abire,
«quo refugis? remane nec me, crudelis, amantem
desere», clamavit; «liceat, quod tangere non est
adspicere et misero praebere alimenta furori».
dumque dolet, summa uestem deduxit ab ora
nudaque marmoreis percussit pectora palmis.
pectora traxerunt roseum percussa ruborem,
non aliter quam poma solent, quae candida parte,
parte rubent, aut ut uariis solet uua racemis
ducere purpureum nondum matura colorem.
quae simul adspexit liquefacta rursus in unda,
non tulit ulterius sed, ut intabescere flauae
igne leui cerae matutinaeque pruinae
sole tepente solent, sic attenuatus amore
liquitur et tecto paulatim carpitur igni.
et neque iam color est mixto candore rubori
nec uigor et uires et quae modo uisa placebant
nec corpus remanet, quondam quod amauerat Echo.
quae tamen ut uidit, quamuis irata memorque*

⁷⁸¹ Barchiesi 2007, pp. 201-203.

*indoluit, quotiensque puer miserabilis «eheu!»
dixerat, haec resonis iterabat uocibus «eheu!»
cumque suos manibus percusserat ille lacertos,
haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem.
ultima uox solitam fuit haec spectantis in undam:
«heu frustra dilecte puer!» totidemque remisit
uerba locus, dictoque «uale» «uale» inquit et Echo.
ille caput uiridi fessum submisit in herba;
lumina mors clausit domini mirantia formam.
(tum quoque se, postquam est inferna sede receptus,
in Stygia spectabat aqua.) planxere sorores
Naides et sectos fratri posuere capillos,
planxerunt Dryades; plangentibus adsonat Echo.
iamque rogam quassasque faces feretrumque parabant:
nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem
inueniunt foliis medium cingentibus albis. (474-510)*

“Dopo aver detto tutto ciò, ritorna al delirio e al suo volto immutato: sconvolge lo specchio d’argento dell’acqua con le lacrime e la bella immagine si ottenebra. Vedendola sparire, grida: «Dove fuggi? Resta, crudele, non lasciare me che ti amo! So che non ti posso toccare, ma ti posso guardare e così accontentare la mia triste passione». In preda al dolore, tira giù il vestito dall’orlo estremo, si percuote il petto nudo con i pugni di marmo. Dai colpi il petto si arrossa leggermente proprio come fanno le mele, da un lato bianche e rosse dall’altra, o come fa l’uva non ancora matura del tutto: screzia i suoi grappoli di colore porpora. Non appena vede quel rosso nell’onda, ritornata limpida, non può più sopportare: ma come la cera dorata si scioglie a una fiamma leggera o come la brina al mattino svanisce davanti al sole, così Narciso, consumato d’amore, si distrugge, bruciando lentamente del fuoco nascosto. Ha perso il colore mischiato di bianco e di rosso e non ha più forze, né vitalità, né la bellezza che gli piaceva. Non resta più quel corpo di cui si era innamorata Eco tanto tempo fa. Costei,

risentita al ricordo, quando lo vide, ne provò dolore: ogni volta che il ragazzo infelice si lamentava, ripeteva il gemito con la sua voce risonante, e per ogni colpo dei pugni di lui sulle braccia, ella riproduceva lo stesso battito luttuoso. Le ultime parole di Narciso, sempre fisso a guardarsi nell'acqua, furono: «Ah, fanciullo che ho amato invano!», e la valle le ripercosse. Narciso disse: «Addio!» e «addio!» rispose Eco. Egli, spossato, lasciò cadere la testa sull'erba verde; la morte chiuse gli occhi dominati ancora dalla bellezza nel riflesso. (Persino quando è arrivato giù all'inferno, si rimise a specchiarsi nello Stige.) Le sue sorelle Naiadi lo piansero e si tagliarono ciocche di capelli per dedicarle a lui; lo piansero anche le Driadi: ed Eco, a tutti questi pianti, rispose. Ma quando si preparavano il rogo e le fiaccole, al momento di alzare il feretro, ci si accorse che non c'era più il corpo: al posto del corpo, si trovava un fiore colore di croco al cuore e cinto da petali bianchi”.

Accortosi di essersi innamorato di sé stesso e resosi quindi conto dell'impossibilità di unirsi con l'amato, Narciso si consuma come Eco, la quale ricompare «esattamente quando la sorte di Narciso diventa parallela alla sua»⁷⁸²: di Narciso *nec corpus remanet*, con un evidente richiamo alla “scomparsa” del corpo di Eco (396-401).

quotiensque puer miserabilis «eheu!» / dixerat, haec resonis iterabat uocibus «eheu!» / cumque suos manibus percusserat ille lacertos, / haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem: oltre a offrire un confronto tra le vicende di consumazione dei due personaggi, il ritorno sulla scena di Eco proietta un'ombra funerea sul destino di Narciso, dato che è riconoscibile un rapporto tra la figura di Eco e «il carattere ripetitivo del lamento funebre» come nota Bonadeo⁷⁸³, e vista inoltre l'esistenza, registrata da Barchiesi, di una tradizione bucolica di lamenti funebri «arricchiti dall'antifona di Eco»: Eco annuncia la morte di Adone (Bione, *Epitafio di Adone* 38: Ἀχὼ δ' ἀντεβόασεν 'ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις); Eco per Bione (pseudo-Mosco, *Epitafio di Bione* 30-31: Ἀχὼ δ' ἐν πέτραισιν ὀδύρεται, ὅττι σιωπῆ/ κούκετι μιμεῖται τὰ σὰ

⁷⁸² Barchiesi 2007, p. 205.

⁷⁸³ Bonadeo 2002.

χείλεα)⁷⁸⁴; Eco lamenta la morte di Inno (Nonno, 15, 389: ἡ γάμον ἐχθαίρουσα κινύρετο παρθένος Ἥχώ)⁷⁸⁵; questi versi derivano tutti da cataloghi incentrati sul lamento di un personaggio morto: Eco, al loro interno, è significativamente nominata per ultima.

«*uale*» «*uale*»: nella scena finale della morte, Eco sembra prestare la sua voce al riflesso per realizzare un impossibile ultimo saluto tra Narciso e il suo amato. In questo modo, la ninfa acquista un ruolo “funebre” a tutto tondo: una fine che soddisfa, in modo tragico, l’illusione di un amore ed echeggia *duo ... moriemur in una*, il desiderio disperato di Narciso subito dopo che ha capito che il suo amato è un semplice riflesso.

Ma per Narciso, questa storia non è finita con la morte: *tum quoque se, postquam esta inferna sede receptus, in Stygia spectabat aqua*. Narciso continua la sua contemplazione del riflesso e questo sembra una dimostrazione del suo «amore incurabile»: questo effetto è sottolineato dal contrasto con la tradizione elegiaca che «solo l’acqua dello Stige potrà sanare». Qui l’acqua infernale non è più una “terapia”, ma diventa una continuazione della passione “patologica” — uno specchio che riflette ancora per Narciso, quindi lo cattura per eterno in questo desiderio non soddisfacibile — con la morte, il fanciullo non cambia la sua natura non «perché l’*umbra* continua l’esistenza del corpo, ma, paradossalmente, perché è permanente il riflesso» che, rispetto a un essere vivente, una «forma riflessa», un «fantasma incorporeo», permane. Ovidio offre una specie di *status* «eccezionale e ufficiale» a Narciso giocando sull’ambiguità tra riflesso, ombra e immagine che «si ritrova sia nel greco σκιά che nel latino *umbra*». Questo *status* eccezionale di Narciso è anche dimostrato dalla sua inconsueta metamorfosi, nella quale, come nota Barchiesi, manca «qualsiasi rapporto di continuazione o contiguità tra il corpo umano e il fiore, ad esempio attraverso il sangue, la tomba, o l’iscrizione di un nome sui petali», dato che, nelle solite metamorfosi che riguardano i fiori, è «assente un rapporto di trasformazione diretta e totale». In più, si potrebbe anche notare un ulteriore dettaglio: invece del narciso più «comune» a petali interamente gialli, il nostro narciso mantiene il «contrasto cromatico

⁷⁸⁴ «Eco rispose urlando: è morto il bello Adone»; «Eco si lamenta tra le rocce perché tace e non imita più le tue labbra».

⁷⁸⁵ «la vergine Eco, odiando il matrimonio, si lamenta».

bianco-rossastro» come una volta il personaggio vivente⁷⁸⁶.

Il mito di Narciso nella *Commedia*

Le riprese dantesche del mito di Narciso si trovano una nel canto XXX dell'*Inferno*, quando viene descritta l'immagine di un'acqua fresca e dissetante da cui il maestro Adamo è ossessionato; l'altra nel canto III del *Paradiso*, quando Dante scambia i volti dei beati nel cielo della Luna per riflessi; la terza, infine, nel canto XII del *Paradiso*, dove, nell'ambito della descrizione della seconda corona di beati, che è disposta come un doppio arcobaleno concentrico, la formazione del secondo arco di anime benedette è assimilata a un rispecchiamento, a un'eco del primo⁷⁸⁷.

Nel canto XXX dell'*Inferno*, Dante *viator* e Virgilio si trovano ancora nella decima bolgia e incontrano Mirra e Gianni Schicchi, i falsatori di sé in altrui forma, il falso monetaire maestro Adamo il bugiardo Sinone di Troia e la moglie di Putifarre. Alle principali caratteristiche di questo canto -- la pluralità dei toni, la mescolanza tra la

⁷⁸⁶ Si veda Barchiesi, pp. 205-207.

⁷⁸⁷ Queste sono le tre riprese esplicite del mito. Ulteriori allusioni sono state rintracciate, tra gli altri, da Brownlee 1978, Shoaf 1983, McMahon 1985 e McMahon in Sowell 1991; in particolare, Picone 1977 considera il mito di Narciso operante nei canti XXVII-XXXIII del *Purgatorio*, nei quali il tema principale sarebbe il rapporto tra l'“Io” e l'“Altro”: così, ad esempio, in *Pg* 31, 118-123: *Mille disiri più che fiamma caldi / strinsermi gli occhi alli occhi rilucenti, / che pur sopra 'l grifone stavan saldi. / Come in lo specchio il sol, non altrimenti / la doppia fiera dentro vi raggiava, / or con altri, or con altri reggimenti*; Brownlee 1978 e Ledda 2006 individuano una ulteriore allusione nel momento in cui nel *Purgatorio* Dante, rimproverato da Beatrice, abbassa lo sguardo e vede il suo riflesso nel Lete in *Pg* 30, 76-77: *Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte; / ma, veggendomi in esso, i trassi all'erba*); ancora Ledda vede l'ombra del mito di Narciso nella descrizione del fiume di luce di *Pd* 30, 76-81: *Anche soggiunse: «Il fiume e li topazi / ch'entrano ed escono e il rider dell'erbe / son di lor vero umbriferi prefazi. / Non che da sé sian queste cose acerbe: ma è difetto dalla parte tua, / che non hai viste ancor tanto superbe»*; e infine nell'invocazione di Dante di fronte alla visione dell'unità dell'Universo in *Pd* 33, 76-81: *Io credo, per l'acume ch'io sofferesi / del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito / se li occhi miei da lui fossero aversi: / ei mi ricorda ch'io fu' più ardito / per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi / l'aspetto mio col valore infinito*. E tuttavia, dato che i riferimenti al riflesso, agli occhi, allo sguardo, alla luce e allo smarrimento sono frequenti nel poema dantesco, non vedo nei passi indicati dagli studiosi un collegamento diretto con il mito di Narciso.

grande Storia e la cronaca fiorentina, la «contaminazione» e la «fusione» nella tenzone fra maestro Adamo e Sinone -- abbiamo già fatto un rapido accenno nel capitolo dedicato a Semele. Qui ci si limiterà a discutere la sola ripresa dantesca del mito di Narciso, che si trova nella risposta che maestro Adamo formula a un attacco di Sinone incentrato sulla sua sete tormentosa.

Dante chiede a maestro Adamo chi sono i dannati che accanto a lui bruciano di febbre e fumano come le mani bagnate d'inverno. Il falso monetiere risponde che si tratta della moglie di Putifarre e del greco Sinone, il quale aveva ingannato i Troiani affinché accorgessero tra le mura il cavallo di legno. Sinone, offeso per essere stato nominato, da un pugno alla pancia gonfia di Adamo e questo ultimo gli risponde con un colpo al viso. Tra i due inizia uno scontro verbale in cui ciascuno rinfaccia all'altro di essere stato un peccatore peggiore. Durante la lite, Sinone insulta maestro Adamo prendendone nuovamente di mira la pancia che, gonfia per l'idropisia, gli si para davanti agli occhi. Il monetiere rinfaccia allora a Sinone di essere a sua volta così tanto assetato che non disdegnerebbe di bere dalla fonte di Narciso:

*«E te sia rea la **sete** onde ti criepa»
disse il greco, «la lingua, e l'acqua marcia
che 'l ventre innanzi agli occhi sì t'assiepa!»
Allora il monetier: «Così si squarcia
la bocca tua per tuo mal come suole;
che, s'i' ho sete e **umor** mi rinfarcia,
tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole,
e per leccar **lo specchio di Narcisso**
non vorresti a 'nvitar molte parole». (If 30, 121-129)*

Oltre all'uso del termine ovidiano *umor* (*Met.* 3, 411: *gramen erat circa quod proximus umor alebat*), la descrizione di maestro Adamo dell'acqua limpida ricorda senz'altro la sottolineatura ovidiana della fonte *inlimis*:

*fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,
quem neque pastores neque pastae monte capellae
contigerant aliudue pecus, quem nulla uolucris
nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus (Met. 3, 407-410)*

Il riferimento al mito classico eleva il discorso di Adamo nell'ambito di quella «contaminazione» e «fusione» tra l'«accentuata acutezza della strutturazione retorica» la «plebea bassezza del lessico»⁷⁸⁸ che connota la tenzone fra lui e Sinone: la raffinatezza lessicale trova riscontro nell'enfasi attribuita alla parola *maestro* (104) che, secondo Contini⁷⁸⁹, «appare termine tecnico del mondo universitario, grado sinonimo di dottore». Ad ogni modo, occorre notare che la citazione di Narciso non è un semplice abbellimento retorico, ma che Dante poeta attribuisce alla sua ripresa ovidiana un profondo significato ideologico: come osserva acutamente Dragonetti, *lo specchio di Narciso* non è solo un giro di parole poetico per indicare una pozza di acqua fresca, ma indica la metamorfosi di questa acqua nello specchio di Narciso: in altre parole, l'allusione mitologica carica l'immagine di un senso allegorico che trasmette la distruttività dell'acqua e la condizione di errore in cui versa il suo fruitore (solo ipotetico, nel caso di Sinone)⁷⁹⁰. Nella versione ovidiana, infatti, lo specchio ha un ruolo fondamentale per la tragedia di Narciso: proprio nel momento in cui la fonte si trasforma in uno specchio, essa partecipa alla storia di Narciso e, riflettendone l'immagine, rende possibile quell'impossibile innamoramento e apre la via verso la morte. L'uso del termine specchio e, non di meno, il fatto che questo è l'unico luogo della *Commedia* in cui Narciso viene esplicitamente nominato rendono evidente la percezione negativa e catastrofica del mito da parte del poeta Dante.

Tale opinione parrebbe avvalorata dal riferimento alla *sete* che già anticipa l'immagine ovidiana del Narciso assetato di un desiderio insaziabile, proprio come i peccatori danteschi:

⁷⁸⁸ Cudini 1982, p. 16.

⁷⁸⁹ Contini 1976, pp. 164-165.

⁷⁹⁰ Dragonetti 1965.

dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit (Met. 3, 415)

Il poeta coglie i momenti cruciali che nel resoconto ovidiano conducono la storia verso un tragico finale: se lo specchio ne è lo strumento, l'instinguibile *sete* di Narciso verso il suo riflesso è il motivo del consumarsi del giovane fino alla morte.

Nel canto III del *Paradiso*, il pellegrino e Beatrice si trovano nel cielo della Luna e vi incontrano gli spiriti inadempienti. Durante l'incontro, Dante colloquia con Piccarda che spiega i gradi di beatitudine e l'inadempienza del voto. Alla fine, viene mostrata l'anima dell'imperatrice Costanza d'Altavilla. Questo canto, come spiega Marti⁷⁹¹, ha una composizione ad anello: infatti termina dove è iniziato, cioè con la metafora di Beatrice-sole, prima simbolo dell'amore del poeta e poi come immagine di luce salvifica. Al centro del canto, come anticipato, si svolge l'incontro con Piccarda che rappresenta il momento più importante di questa parte del poema, e dove predomina ancora la metafora legata al calore. Così, quando la beata inizia il suo discorso sulla carità, sembra *arder [...] d'amor nel primo foco* (69). Il motivo della luminosità, invece, riemerge nell'incontro tra il pellegrino e l'imperatrice: Costanza, infatti, è uno *splendor* che *s'accende* di tutto il bagliore del cielo della Luna ed è un *lume* che rivela la verità (109-111). Nonostante il canto sia dominato dall'immagine della luce, quindi dalla elevazione verso Dio e verso la sua potenza, in realtà, sul personaggio di Piccarda, aleggia una certa mestizia quando la donna fiorentina si trova a ricordare le dolorose passioni che connotarono la sua vita, in particolare le violenze subite che le impedirono di mantenere fede al voto di castità che aveva fatto a Dio.

La ripresa del mito di Narciso avviene laddove Dante *viator* alza la testa per *proferer più erto* (6), e gli appaiono improvvisamente diversi volti *trasparenti e tersi* (10) e anche «sconcertanti»; il pellegrino muove rapidamente i suoi occhi e la sua testa avanti e indietro per capire e poi, con una «vivace mimica facciale», comunica alla sua

⁷⁹¹ Si veda Marti 1961.

guida Beatrice la propria perplessità⁷⁹²:

*Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per **acque nitide e tranquille**,
non sì profonde che i fondi sien persi,
tornan dî nostri visi le postille
debili sì che perla in bianca fronte
non vien men forte ale nostre pupille --
tali vid'io più facce a parlar pronte,
per ch'io dentro al' **error** contrario corsi
a quel ch'accese **amor tra l'omo e 'l fonte** (Pd 3, 10-18)*

In questa ripresa, si nota di nuovo l'elemento delle *acque nitide e tranquille* (cfr. *Met.* 3, 407: *fons erat inlimis, nitidis argenteus undis*). Dato che «la beatitudine di queste prime schiere non è tale che la persona sia resa del tutto invisibile dal fulgore che irraggia»⁷⁹³, il pellegrino, dopo aver compiuto il suo processo visivo, cade nell'*error contrario* a quello di Narciso, cioè scambia volti per *specchiati sembianti* (20).

Come ammette esplicitamente il poeta, Dante *viator* commette un *error* assimilabile a quello di Narciso: il loro errore risiede in una «visione doppia»⁷⁹⁴, nella confusione tra il “vedere” e il “riconoscere” il vero; pertanto, il pellegrino non è un Narciso «corretto»⁷⁹⁵: Dante *viator*, al cospetto della beatitudine, è limitato dalla sua conoscenza e dalla sua esperienza che sono quelle di un mortale (26-27: [Beatrice a Dante] ... *appresso il tuo püeril coto, / poi sopra 'l vero ancor lo pie' non fida...*). Così, mentre i commentatori medievali vedono in Narciso solo il narcisismo, il troppo orgoglio e l'amore per sé stesso, Dragonetti osserva acutamente che Dante *auctor*

⁷⁹² Battaglia Ricci 1989, p. 28.

⁷⁹³ Inglese 2016^c, p. 61.

⁷⁹⁴ Hardie 2002^a, p. 171

⁷⁹⁵ Si vedano Brownlee 1978, Picone 1977 e Ledda 2006.

individua in questo mito l'immagine di un errore gnoseologico, cioè l'incapacità di riconoscere il vero, di distinguere il vero dal finto. A ben vedere, la conferma del valore gnoseologico che Dante conferisce al mito di Narciso traspare già nell'*Inferno*, con la scelta di evocare l'amore del giovane per la sua immagine riflessa in un canto dedicato ai falsari, cioè ai creatori di falsa conoscenza.

Solo a «una lettura superficiale» l'errore di Dante può apparire opposto a quello di Narciso: infatti, in tutti e due i casi, una versione falsa fa sparire la realtà all'interno di un'immagine. I due errori partecipano della stessa essenza: si tratta della sparizione della «vera luce». Dante, difendendosi dallo stesso errore di Narciso, non fa altro che rilevarne un'altra faccia. Il fatto che l'errore di Dante è contrario a quello di Narciso conta poco rispetto alla loro radice comune. L'errore è nel rifiuto della luce della verità⁷⁹⁶.

La contrarietà non sta dunque nel tipo di errore ma deriva dalla direzione che la natura dell'errore prende in uno e nell'altro caso, cioè nel fatto che davanti all'immagine, Narciso si paralizza mentre Dante si volta per capire da dove essa proviene. Anche il pellegrino confonde quello che sta vedendo, ma cerca di capire da dove vengono le immagini del riflesso e quando si rende conto del suo *error*, cerca aiuto nella guida Beatrice, ottenendo una risposta che gli indica il vero:

*Sùbito sì com'io di lor m'accorsi,
quelle stimando specchiati sembianti,
per veder di cui fosser li occhi torsi,
e nulla vidi; e ritorsili avanti
dritti nel lume dela dolce guida
che sorridendo ardea negli occhi santi.
«Non ti maravigliar perch'io sorrida»,
mi disse, «appresso il tuo püeril coto,
poi sopra 'l vero ancor lo pie' non fida*

⁷⁹⁶ Si veda Dragonetti 1965.

*ma te rivolge, come suole, a vòto:
vere sustanze son ciò che tu vedi,
qui rilegate per manco di voto. (Pd 3, 19-30)*

In questa rivelazione del vero da parte di Beatrice, si trova un interessante confronto con il racconto ovidiano: Ovidio ha voluto che il momento esatto della presa di coscienza coincidesse con una situazione in cui Narciso «vede» ma non «sente» le parole dell'immagine amata⁷⁹⁷ mentre per Dante, sono proprio le parole di Beatrice a liberarlo dall'immagine del falso, annunciandogli il vero. In più, Beatrice lo invita a «parlare» con questi beati per «capire» meglio:

*Però parla con esse e odi e credi,
che la verace luce che le appaga
da sé non lascia lor torcer li piedi (Pd 3, 31-33)*

Successivamente, anche dopo aver ottenuto piena consapevolezza del proprio errore, i due personaggi reagiscono in modo diverso: come nota Barchiesi, «Narciso è sicuro che l'immagine non possa ingannare, e in effetti la bellezza dell'immagine non è affatto in dubbio: è invece il suo giudizio sulla realtà del referente dell'immagine riflessa a essere ingannevole, e anche quando la realtà gli appare inevitabile, la sua passione divorante non può essere controllata dalla comprensione razionale della natura»⁷⁹⁸. Questo carattere è anche, in un certo senso, anticipato dal rifiuto di Narciso verso i suoi ammiratori: nel momento in cui Narciso disprezza le proposte dei suoi ammiratori, perde, o meglio, rifiuta la possibilità di «cercare la propria immagine e identità nei loro sguardi», e, di conseguenza, è condannato giustamente a trovarle nella fonte dove è negata non solo la reciprocità sociale ma anche la vera riflessività su sé stesso. Narciso si abbandona nell'errore mentre Dante *viator* evita questo smarrimento

⁷⁹⁷ Cfr. Rosati 1983, p. 27 e Barchiesi 2007, p. 202.

⁷⁹⁸ Barchiesi 2007, p. 202.

nell'errore.

Il pellegrino, nel momento in cui si volta verso Beatrice così da evitare di cadere nella stessa condizione di Narciso, potrebbe sembrare in un certo senso un Narciso «corretto»: bisogna, tuttavia, riconoscere che Dante poeta non si limita a un banale rovesciamento o un'opposizione tra il personaggio pagano classico e il pellegrino cristiano: quello che vuole dimostrare il poeta, a mio modo di vedere, sta nel distinguere i diversi livelli — sottili — dell'uso del mito. Il pellegrino, caduto nello stesso errore di Narciso, disconosce la vera luce ma si distingue subito dalla figura tragica del Narciso ovidiano perché non insiste nell'errore, ma prova a capire, e cerca l'aiuto della sua guida. Questo è l'elemento fondamentale di un pellegrino all'inizio del regno celeste: limitato nella sua esperienza di mortale, commette l'errore di non riconoscere, ma tenta di migliorare, di conoscere il vero. Dante non è un semplice Narciso corretto: nei suoi passi verso l'alto, ha superato il limite di Narciso ma rimane sempre un mortale che rischia, durante un percorso dalla totale novità, di non riconoscere il vero dal falso. Narciso, dunque, è «allusivo del pericolo mortale che corre l'umanità nel suo cammino terreno di perfezionamento»⁷⁹⁹. La ripresa dantesca del mito in questo canto, da un lato, esprime la volontà del pellegrino di superare l'errore causato dal limite della sua condizione mortale; e dall'altro simboleggia lo sforzo di liberarsi dalla passione terrena e di andare verso la vera luce.

Infine, nel canto XII del *Paradiso*, si trova l'ultimo riferimento al mito ovidiano, dove protagonista è Eco invece di Narciso. Questo canto è quasi interamente dedicato alla figura di san Domenico, e si svolge quasi parallelamente al canto dedicato a san Francesco, «tanto da fare dei due» nel disegno divino, «una sola unità»⁸⁰⁰. L'episodio si apre con l'apparizione di una seconda corona di spiriti sapienti, tra cui vi è san Bonaventura, che fa seguire al panegirico di Domenico la rampogna contro i francescani degeneri, proprio come san Tommaso aveva rimproverato i domenicani

⁷⁹⁹ Picone 1977, p. 384.

⁸⁰⁰ Chiavacci Leonardi 1994^b, p. 327.

corrotti, costruendo un doppio racconto dalla struttura a «chiasmo». Attraverso le parole di Bonaventura, Dante critica sia i cosiddetti «spirituali», colpevoli di aver inasprito la Regola originaria, sia i cosiddetti «conventuali», rei, al contrario, di proporre una versione troppo moderata. Dopo il discorso di Bonaventura, l'introduzione di una ulteriore congrega composta da dodici spiriti sapienti perfeziona la struttura chiasmica del canto.

Il riferimento a Eco ricorre all'inizio del canto. L'ingresso della seconda corona di sapienti che si posiziona circondando la prima e a essa uniforma la sua danza e il suo canto ispira a Dante una preziosa similitudine: la coreografia dei due gruppi di beati è paragonata a due arcobaleni concentrici che si riflettono l'uno nell'altro, con il che il poeta può chiamare in causa due personaggi mitologici, Iride ed Eco.

*Come si volgon per tenera nube
due archi paralleli e concolori
quando Giunone a sua ancella iube,
nascendo di quel dentro quel di fori
a guisa del parlar di quella vaga
ch'amor consunse come sol vapori,
e fanno qui la gente esser presaga,
per lo patto che Dio con Noè puose,
del mondo che già mai più non s'allaga --
così di quelle sempiterno rose
volgénsi circa noi le due ghirlande,
e sì l'estrema all'intima rispuose. (Pd 12, 10-21)*

Dante, in questa ripresa, riassume la lunga vicenda ovidiana di Eco che si innamora di Narciso e lo desidera ardentemente — *incaluit* al primo sguardo e *calescit* seguendo il fanciullo (371-372), e poi *fauet, ibat ut iniceret sperato braccia collo* (388-389) — nella sola parola, **vaga**, che non allude solo al fatto che l'eco «erra per l'aria» come

sostengono i commentatori⁸⁰¹, ma descrive in modalità compendiaria la ninfa come «desiderosa» e «innamorata»⁸⁰². E poi il poeta si concentra sulla trasformazione-consumazione di Eco a causa dell'amore non corrisposto — *ch'amor consunse come sol vapori* — che ricorda delicatamente lo svolgimento del racconto ovidiano:

... *in aera sucus*
corporis omnis abit... (*Met.* 3, 397-398)

«Svaporano tutti gli umori corporei di Eco» proprio «come il sole dissolve una nebbia». Qui il riferimento a Eco nella similitudine, come nota Bausi, non rappresenta un abitudinale accostamento quasi sincretistico tra la cultura classica e quella cristiana da parte del poeta, né si tratta di un abbellimento puramente stilistico: infatti, il ricordo del mito di Eco, da un lato, «appare singolarmente pertinente in questo contesto»⁸⁰³, in quanto si lega anche al fatto che «come lo rimbombamento procede da la prima voce, così lo secondo parlare di frate Bonaventura nacque dal parlare primo di santo Tomaso»⁸⁰⁴, e dall'altro, si addice armoniosamente alla condizione degli spiriti sapienti in questo cielo, i quali potrebbero essere visti come consunti *come sol vapori* da Amore. Infatti, qui ci si trova nel cielo del Sole, e «il Sole che ha consunto questi sapienti è Dio-Amore-vera Sapienza». Anche di questi, che peraltro già in vita avevano rinunciato agli aspetti più materiali dell'esistenza per dedicarsi interamente alla speculazione teorica, morto il corpo, «rimane per sempre sulla terra la voce, attraverso i loro immortali scritti». Il riferimento a Eco non si ferma qui: la ninfa, come racconta Ovidio, per il tormento amoroso, dimagrisce e si secca a tal punto che il corpo svanisce nell'aria, e «lo stesso Dante» ammette che la sua opera lo ha fatto *per più anni macro* (*Pd* 25, 3) e che una vita dedicata allo studio, all'amore per la sapienza, lo ha costretto a tollerare

⁸⁰¹ Bausi 2009, p. 34.

⁸⁰² Inglese 2016^c p. 165.

⁸⁰³ Bausi 2009, p. 34.

⁸⁰⁴ Francesco da Buti (1385-1395), *Paradiso* 12. 10-21. Si veda Giannini 1858-1862.

*fami, freddi e vigilie (Pg 29, 37-38)*⁸⁰⁵.

⁸⁰⁵ Cfr. Bausi 2009, pp. 34-35.

Mortali

Niobe

Ovidio dedica alla storia di Niobe una lunga sezione del libro VI delle *Metamorfosi* (146-312): Niobe già da fanciulla era venuta a conoscenza della punizione in cui era incorsa la sua conterranea Aracne (148), rea di aver sfidato Minerva nell'arte della tessitura, ma non ne aveva saputo trarre l'insegnamento di sottomettersi agli dèi e di usare un modo di esprimersi meno arrogante (150-151). Sicché, dopo aver generato quattordici figli dal re di Tebe Anfione, si vantava di essere più feconda di Leto, madre di Apollo e di Artemide, e pretendeva che anche a lei spettassero onori divini (170-201). Questa superbia arrivò alle orecchie di Leto che incaricò i suoi figli di punire Niobe (204-217). Pertanto, Apollo uccise con il suo arco di argento i sette figli maschi di lei, provocando, inoltre, il suicidio di Anfione; Niobe, non doma, continuò comunque a sfidare Latona, proclamandosi superiore alla rivale in quanto ancora madre di sette figlie contro i due di quella. A questo punto, entrò in gioco Artemide e sterminò le sette figlie femmine della regina tebana (218-301). La sventurata Niobe, si sedette tra i cadaveri dei figli, delle figlie, del marito e pianse amaramente. Il suo corpo venne tramutato in roccia conservando la forma umana. Anche in pietra Niobe continuò a piangere e avrebbe pianto in eterno (301-312).

La tradizione del mito

La storia di Niobe gode di una grande fortuna nelle letterature classiche e non manca di attestazioni nelle arti figurative⁸⁰⁶, e presenta molte varianti nei dettagli. Già Omero offre un racconto dettagliato: Apollo e Artemide uccisero i sei figli e le sei figlie di Niobe che aveva osato mettersi a confronto con Latona, dopodiché non solo

⁸⁰⁶ Su quest'ultimo aspetto si veda Ghedini 2008, pp. 225-227.

la principessa ma anche tutta la sua gente fu trasformata in pietra da Zeus (*Il.* 24, 602-617: καὶ γάρ τ' ἠϋκομος Νιόβη ἐμνήσατο σίτου, / τῆ περ δώδεκα παῖδες ἐνὶ μεγάροισιν ὄλοντο, / ἕξ μὲν θυγατέρες, ἕξ δ' υἱέες ἠβώντες. / τοὺς μὲν Ἀπόλλων πέφνεν ἀπ' ἀργυρέοιο βιοῖο / χωόμενος Νιόβη, τὰς δ' Ἄρτεμις ἰοχέαιρα, / οὔνεκ' ἄρα Λητοῖ ἰσάσκετο καλλιπαρήφ. / φῆ δοιῶ τεκέειν, ἠ δ' αὐτὴ γείνατο πολλούς. / τὼ δ' ἄρα καὶ δοιῶ περ ἐόντ' ἀπὸ πάντας ὄλεσσαν. / οἱ μὲν ἄρ' ἐννήμαρ κέατ' ἐν φόνῳ, οὐδέ τις ἦεν / κατθάψαι, λαοὺς δὲ λίθους ποίησε Κρονίων. / τοὺς δ' ἄρα τῆ δεκάτη θάψαν θεοὶ Οὐρανίωνες. / ἠ δ' ἄρα σίτου μνήσατ', ἐπεὶ κάμε δάκρυ χέουσα. / νῦν δέ που ἐν πέτρῃσιν, ἐν οὔρεσιν οἰοπόλοισιν, / ἐν Σιπύλῳ, ὅθι φασὶ θεάων ἔμμεναι εὐνὰς / νυμφάων, αἶ τ' ἀμφ' Ἀχελώϊον ἐρρώσαντο, / ἔνθα λίθος περ ἐοῦσα θεῶν ἐκ κήδεα πέσσει)⁸⁰⁷.

Nel *corpus* esiodeo si trovano riferimenti relativi al numero dei figli di Niobe: le possibilità sono dieci figli e dieci figlie (fr. 183 M-W: Ἡσίοδος δὲ δέκα μὲν υἱοὺς δέκα δὲ θυγατέρας)⁸⁰⁸ oppure nove figli e dieci figlie (fr. 183 M-W εἰκοσὶν οἱ ἀρχαῖοι ὑπὲρ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν τῆς Νιόβης παίδων μὴ συνάδειν ἀλλήλοις. Ὅμηρος μὲν ἕξ λέγει καὶ τοσαύτας κόρας ... Ἡσίοδος δὲ ἐννέα καὶ δέκα)⁸⁰⁹.

In Saffo si legge che Niobe ha nove figli e nove figlie (fr. 205 *nam Homerus pueros puellasque eius (scil. Niobae) bis senos dicit fuisse ... Sappho bis novenos*)⁸¹⁰ e, inoltre, che originariamente era stata cara amica di Latona (fr. 142 Λάτω καὶ Νιόβα

⁸⁰⁷ «Anche Niobe chioma bella pensò a mangiare, / a cui dodici figli morirono in casa, / sei fanciulle e sei giovani nel fior dell'età. / Questi li uccise Apollo con l'arco d'argento, / irato contro Niobe, l'altre Artemide urlatrice, / perché a Latona bel viso Niobe osò farsi uguale: / la dea – diceva – due figli fece, lei molti ne partorì. / Ma quelli ch'eran due soli tutti i molti le uccisero. / E giacquero nove giorni nel sangue, non c'era nessuno / per seppellirli, ché in pietre aveva cambiato la gente il Cronide. / Al decimo giorno li seppellirono infine i Celesti. / Ebbene anche lei pensò al cibo quando fu stanca di pianto. / Ora là fra le rocce, sui monti solinghi / nel Sípilo, ove sono – raccontano – i letti delle divine / ninfe, che danzano intorno all'Acheloo, / là, fatta pietra dai numi, cova il suo strazio»: trad. di Calzecchi Onesti 1990.

⁸⁰⁸ «Esiodo dice dieci figli e dieci figlie».

⁸⁰⁹ «Gli antichi riguardo al numero dei figli di Niobe non sembrano andare d'accordo. Omero dice che erano sei e altrettante figlie ... Esiodo nove e dieci».

⁸¹⁰ In questo frammento, si nota anche un'altra informazione: Pindaro sostiene che Niobe ha dieci figli e dieci figlie (*Pindarus (vd. ad fr. 52n M.) bis denos, quidam alii scriptores tres fuisse solos dixerunt*), ma il frammento papiraceo indicato è poco leggibile.

μάλα μὲν φίλαι ἦσαν ἑταιραι)⁸¹¹.

Dopo Saffo, è la tragedia attica a sancire la centralità di questo mito, dato l'interesse che in questo genere letterario assume il tema della «fragilità della condizione umana di fronte al potere divino»⁸¹². Sia Eschilo che Sofocle composero una *Niobe*, di cui restano solo frammenti. Nella *Niobe* eschilea, si trovano chiaramente la figura di una madre addolorata, il riferimento al tragico destino dei di lei figli (fr. 154a Radt², 7-9: τέκν οἰς ἐπῳζει τοῖς τεθνηκόσιν /]υσα τὴν τάλαιναν εὐμορφον φύην /]ς κακωθεὶς δ' οὐδὲν ἄλλ' εἰ μὴ σκιά)⁸¹³, alla catastrofica fine di tutta la casa (15-16:] θεὸς μὲν αἰτίαν φύει β[ροτοῖς / ὅταν κα]κῶσαι δῶμα παμπήδη[ν θέλη])⁸¹⁴ e alla mutazione in pietra (fr. 167 Radt²: κραταίλεως [*scil.* Niobe])⁸¹⁵. In questa versione, inoltre, la vicenda si svolge in Asia Minore tra il monte Ida in Frigia (fr. 158 Radt²: [...] Ἴδη τε μθηθοῖσι καὶ βουχίμασιν [...]) e il monte Sipilo in Lidia (fr. 163 Radt²: Σίπυλον Ἰδαίαν ἀνὰ χθόν[α]), come già in Omero. Nei frammenti sopravvive anche un cenno al tema della *hybris* (fr. 159 Radt², 3: ἴγιγνωσκε τὰνθρώπεια μὴ σέβειν ἄγαν')⁸¹⁶. Sebbene gli scarni resti della tragedia non consentano di identificare quale fosse specificamente la colpa di Niobe, secondo i commentatori moderni la punizione divina scaturiva dal vanto di Niobe della propria bellezza e del gran numero di figli (fr. 154a, 21 Radt²: γ]ὰρ ἐξαρθεῖσα [κ]αλλίς[τ])⁸¹⁷.

Nella *Niobe* sofoclea troviamo un Apollo «impassibile nell'atto di consigliare la sorella su come colpire meglio i suoi bersagli»⁸¹⁸. Si coglie bene, nonostante lo stato frammentario del testo, l'impressione di una scena estremamente crudele: l'azione del cacciare esseri umani risponde solo a criteri di realizzabilità tecnica e a nessun valore etico; lo stravolgimento della sorte della famiglia di Niobe avviene in un solo

⁸¹¹ «Latona e Niobe erano proprio amiche carissime»: trad. di Neri 2021.

⁸¹² Rosati 2009, p. 273

⁸¹³ «da tre giorni seduta su questa tomba / cova (?) sui figli morti / (lamentando/ coprendo) la funesta bella forma».

⁸¹⁴ «il dio fa crescere la colpa negli uomini / quando vuole distruggere completamente una casa».

⁸¹⁵ «Di dura roccia».

⁸¹⁶ «“impara a non venerare troppo le cose umane”».

⁸¹⁷ «... infatti, lei, esaltandosi per la bellezza...»

⁸¹⁸ Rosati 2009, p. 271.

momento (fr. 441a Radt²: ΑΠΟΛΛΩΝ. Ὀρ]ῆς ἐκεῖνην τὴν φοβουμένην ἔσω, / τ]ὴν ἐν
 πιθῶνι κάπι κυψέλαις κρυφῆ / μό]νην καταπτήσουσας; Ο[ὕ] τενεῖς ταχὺν / ἰδ]ν
 κατ' αὐτὴν πρὶν κεκρυμμένην λαθεῖν; ΧΟ. Απαπαπαῖ ἔ ἔ. / Βραχὺ τι τοῦν μέσῳ διοίσει
 γονᾶς / μόρος ἀπ' ἀρ[σ]ενω[ν ἀδα]μάτοις κόραις. / Ἐπὶ μέγα τόδε φλ[ύει κα]κόν)⁸¹⁹.
 Come nota Paduano, in questa versione, «ciò che più colpisce non è la decisione
 implacabile del dio, ma la minuta precisione con cui si individua l'innocente
 dimensione dell'esistenza quotidiana, in cui si compie la caccia»⁸²⁰. Sofocle allude
 alla vicenda di Niobe anche in altre due tragedie: nell'*Antigone*, l'eroina protagonista
 paragona il suo destino a quello della moglie di Anfione (vv. 824-831 AN. Ἦκουσα
 δὴ λυγρότατον ὀλέσθαι / τὰν Φρυγίαν ξέναν / Ταντάλου Σιπύλω πρὸς ἄ- / κρω, τὰν
 κισσὸς ὡς ἀτενῆς / πετραία βλάστα δάμασεν, καὶ νιν ὄμβροι τακομένας, / ὡς φάτις
 ἀνδρῶν, / χιών τ' οὐδαμὰ λείπει, / τέγγει θ' ὑπ' ὀφρύσι παγ- / κλαύτοις δειράδας. ἄ με
 δαί- / μων ὁμοιοτάταν κατευνάζει)⁸²¹; Nell'*Elettra*, la giovane principessa esprime la
 sua ammirazione per la sventurata Niobe (149-152: ΗΛ. ... Ἴὼ παντλά- / μων Νιόβα,
 σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν, / ἄτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ, / αἰεὶ δακρῦεις)⁸²².

Euripide nelle *Fenicie* accenna alla tomba delle figlie di Niobe, che qui sono sette
 (159-160: ΘΕ. ἐκεῖνος ἐπτὰ παρθένων τάφου πέλας / Νιόβης Ἀδράστῳ πλησίον
 παραστατεῖ)⁸²³. Inoltre, sappiamo da uno scolio a questo verso (160) che nel perduto
Cresfonte i figli di Niobe erano in totale quattordici: sette maschi e sette femmine (Eur.
Cresph. fr. 455 Kn.). Lo stesso scolio registra che l'erudito di epoca ellenistica

⁸¹⁹ «AP. Vedi là dentro quella fanciulla terrorizzata, che si rannicchia sola in cantina, tra vasi? Su presto, scocca contro di lei una freccia, prima che si nasconda e ci sfugga. CORO Ahimè, ahimè! Solo per poco, per breve spazio di tempo sarà diversa la sorte di questa famiglia per i maschi e per le vergini fanciulle. L'onda del male monta, trabocca»: trad. di Paduano 1982.

⁸²⁰ Paduano 1982, p. 949.

⁸²¹ «AN. Conosco la sorte infelice che ebbe sulle vette del Sipilo la straniera frigia, la figlia di Tantalo; la schiacciò, come l'edera tenace, la pietra che cresceva attorno a lei. Sfatta dalla pioggia, ora – si dice – la neve non l'abbandona più mai; il pianto eterno degli occhi bagna i suoi fianchi. È uguale a questo destino che mi uccide»: trad di Paduano 1982.

⁸²² «E tu, Niobe infelice, che nella tua tomba di roccia piangi eternamente, ti considero come una dea»: trad di Paduano 1982.

⁸²³ «È quello là, vicino alla tomba delle sette figlie di Niobe, che sta accanto ad Adrasto»: trad. di Medda 2006.

Aristodemo negava l'esistenza di una tomba delle Niobidi a Tebe (*FGrHist* 383 F 3)⁸²⁴.

In uno scolio omerico, è riferito un passo di Ferecide di Atene nel quale si racconta che Niobe, a causa del dolore, va a Sipilo e vede la città distrutta e Tantalos su cui incombe un masso. Quasi "ispirata" da questa visione, supplica lei stessa Zeus di trasformarla in un sasso (*FGrHist* 3 F 38: ἡ δὲ Νιόβη ὑπὸ τοῦ ἄχεος ἀναχωρεῖ εἰς Σίπυλον καὶ ὄρᾳ τὴν πόλιν ἀνεστραμμένην καὶ Ταντάλωι λίθον ἐπικρεμάμενον. ἀρᾶται δὲ τῷ Διὶ λίθος γενέσθαι. ῥεῖ δὲ ἐξ αὐτῆς δάκρυα καὶ πρὸς ἄρκτον ὄρᾳ)⁸²⁵.

Palefato, nelle *Storie Incredibili*, smitizza la trasformazione di Niobe in pietra: secondo il mitografo, la verità è che, dopo la morte dei suoi figli, Niobe si fece fare una statua accanto alla loro tomba (VIII: Φασὶν ὡς Νιόβη γυνὴ ζῶσα λίθος ἐγένετο ἐπὶ τῷ τύμβῳ τῶν παίδων· ὅστις δὲ πείθεται ἐξ ἀνθρώπου λίθον γενέσθαι ἢ ἐκ λίθου ἄνθρωπον, εὐθήης ἐστί. Τὸ δὲ ἀληθὲς ἔχει ᾧδε. Νιόβης ἀποθανόντων τῶν παίδων, ποιήσας τις εἰκόνα λιθίνην ἔστησεν ἐπὶ τῷ τύμβῳ τῶν παίδων. ἔλεγον οὖν οἱ παριόντες· 'Νιόβη λιθίνη ἔστηκεν ἐπὶ τῷ τύμβῳ· ἐθεασάμεθα ἡμεῖς αὐτήν», ὥσπερ καὶ νῦν λέγεται «παρὰ τὸν χαλκοῦν Ἡρακλέα ἐκαθήμην' καὶ «παρὰ τὸν Πάριον Ἡρμῆν ὦν'. τοιοῦτον ἦν κάκεῖνο, ἀλλ' οὐχὶ Νιόβη αὐτὴ λιθίνη ἐγένετο)⁸²⁶.

Numerose furono le riprese del mito nella letteratura di età ellenistica. Callimaco nei suoi *Inni* accenna due volte al mito: nell'*Inno ad Apollo*, la vittima è tramutata in una pietra che è «umida» e «viva» (22-24: καὶ μὲν ὁ δακρυόεις ἀναβάλλεται ἄλγεα πέτρος, / ὅστις ἐνὶ Φρυγίῃ διερὸς λίθος ἐστήρικται, / μάρμαρον ἀντὶ γυναικὸς οἰζυρόν τι χανούσης)⁸²⁷. I due sensi contrapposti vengono spiegati in quanto il sasso da un lato

⁸²⁴ Si veda Medda 2006, p. 135, n. 41.

⁸²⁵ «Niobe si ritirò a Sipilo a causa del dolore e vide la città distrutta e la pietra incombere su Tantalos. Pregò Zeus di trasformarla in una pietra. Le lacrime scorrevano da lei e lei guardava a nord».

⁸²⁶ «Dicono che Niobe, una donna in carne e ossa fu cambiata in pietra presso la tomba dei figli, ma chiunque creda che da un uomo può venire una pietra o viceversa, è uno sciocco. La verità è la seguente. Di Niobe, dopo che le erano morti i figli, qualcuno fece una statua in pietra e la pose accanto alla tomba. Dicevano dunque quelli che passavano di là "Niobe in pietra sta presso la tomba; io stesso l'ho vista", come anche adesso si dice "Sedevo presso l'Ercolo di bronzo" e "Stando presso l'Ermes di Paro". Così si deve intendere anche quel detto, e non che Niobe stessa diventò pietra».

⁸²⁷ «E gli affanni tralascia il sasso piangente / che in Frigia, viva pietra, si erge, / marmo in luogo di donna, la bocca nel dolore socchiusa»: tradi di D'Alessio 1996.

trasuda lacrime (quindi «umido») ma d'altro anche racchiude il corpo di Niobe (quindi «vivo»). E nell'*Inno a Delo*, attraverso le parole di Apollo, i figli di Niobe, donna blasfema, sono destinati a una morte crudele (95-97: φευγε πρόσω. ταχινός σε κινήσομαι αίματι λούσων / τόξον έμόν. σὺ δὲ τέκνα κακογλώσσοιο γυναικός / έλλαχες)⁸²⁸.

Teodorida di Siracusa offre un resoconto abbastanza completo: Apollo e Artemide con le frecce uccidono i dodici figli di Niobe, e la madre si trasforma in una pietra. Qui è interessante notare che il poeta sottolinea non tanto l'atto di *hybris* della protagonista ma le di lei parole dissennate (*AP.* 16, 132: Στᾶθι πέλας, δάκρυσον ιδών, ξένε, μυρία πένθη / τᾶς άθυρογλώσσου Τανταλίδος Νιόβας, / ᾶς ἐπὶ γᾶς ἔστρωσε δυωδεκάπαιδα λοχείαν / ἄρτι, τὰ μὲν Φοίβου τόξα, τὰ δ' Ἀρτέμιδος. / Ἄ δὲ λίθῳ καὶ σαρκὶ μεμιγμένον εἶδος ἔχουσα / πετροῦται. στενάχει δ' ὑψιπαγῆς Σίπυλος. / θνατοῖσιν ἐν γλώσσᾳ δολία νόσος, ᾶς ἀγάλινος / ἀφροσύνα τίκτει πολλάκι δυστυχίαν)⁸²⁹.

Leonida d'Alessandria accenna al pianto di Niobe per la morte dei figli, che, come nel perduto *Cresefonte* euripideo e come in Ovidio, sono quattordici: sette figli e sette figlie. Ma il poeta non menziona né il motivo della strage, né la presenza divina, né la trasformazione in pietra della madre (*AP.* 7, 549: Πέτρος ἔτ' ἐν Σιπύλῳ Νιόβῃ θρήνοισιν ἐάζει, / ἑπτὰ δις ὠδίνων μυρομένη θάνατον. / λήξει δ' οὐδ' αἰῶνι γόον. Τί δ' ἀλαζόνα μῦθον / φθέγγετο, τὸν ζωῆς ἄρπαγα καὶ τεκέων)⁸³⁰.

Antipatro di Sidone, oltre agli elementi basilari del mito, cioè la morte dei quattordici figli di Niobe realizzata da Febo e Artemide e la trasformazione della donna in pietra, specifica che, è stata la dea a uccidere le figlie femmine e il dio i figli

⁸²⁸ «Fuggi pure in avanti: rapido ti coglierò per lavare nel sangue / il mio arco. Tu i figli di donna blasfema / hai avuto in sorte»: trad. di D'Alessio 1996.

⁸²⁹ «Ospite fermati e guarda: di Niobe Tantalide piangi – / Sboccata donna – gli infiniti lutti. / Hanno le frecce di Febo e d'Artemide a terra riverso / Dodici frutti del suo grembo; e lei, / con un aspetto di sasso e di carne commisto, s'impietra; / l'alto ghiacciato Sipilo ne geme. / Subdolo morbo per l'uomo la lingua, di cui la sfrenata / Dissennatezza genera sventura»: trad. di Pontani 1981.

⁸³⁰ «Pietra sul Sipilo, Niobe tuttora con lugubri strida / piange i figli – due volte sette – morti; / né cesserà per eterno. Perché le smargiasse parole / che rapirono a lei la vita e i figli?»: trad. di Pontani 1979.

maschi, in più nota che l'atteggiamento di Niobe non è da madre: è stata proprio lei a causare la morte dei suoi figli (*AP.* 16, 131: Τανταλὶς ἄδε ποχ' ἅ δῖσς' ἐπτάκι τέκνα τεκοῦσα / γαστρὶ μιῇ Φοῖβῳ θῦμα καὶ Ἀρτέμιδι. / κούρα γὰρ προὔπεμψε κόραις φόνον, ἄρσεσι δ' ἄρσην. / δισσοὶ γὰρ δισσὰς ἕκτανον ἐβδομάδας. / Ἄ δὲ τόσας ἀγέλας μάτηρ πάρος, ἅ πάρος εὔπαις, / οὐδ' ἐφ' ἐνὶ τλάμων λείπετο γηροκόμῳ. / μάτηρ δ' οὐχ ὑπὸ παισὶν, ὅπερ θέμις, ἀλλ' ὑπὸ ματρὸς / παῖδες ἐς ἀλγεινοὺς πάντες ἄγοντο τάφους. / Τάνταλε, καὶ δὲ σὲ γλῶσσα διώλεσε καὶ σέο κούραν. / χά μὲν ἐπετρώθη, σοὶ δ' ἔπι δεῖμα λίθος)⁸³¹.

Oltre agli esempi appena esaminati, in epoca ellenistica anche Meleagro (*AP.* 16, 134), Antipatro di Tessalonica (*AP.* 7, 530; 16, 133) e altri poeti dedicano epigrammi a questa vicenda, nei quali si ritrovano sempre gli stessi motivi ricorrenti. Come già notato, la fortuna del mito nella poesia greco-romana fu notevole, e pertanto resta difficile stabilire se e da quali fonti a lui disponibili Ovidio abbia tratto ispirazione⁸³².

Successivamente, durante il periodo imperiale, si trovano diversi riferimenti anche in opere non poetiche. Diodoro Siculo narra la versione standard del mito, con la sottolineatura della *hybris* di Niobe causa dell'ira di Latona e il massacro dei figli da parte di Apollo e Artemide (4, 73, 3: τούτου δ' ἐγένετο Πέλοψ υἱὸς καὶ Νιόβη θυγάτηρ: αὕτη δ' ἐγέννησεν υἱοὺς ἑπτὰ καὶ θυγατέρας τὰς ἴσας εὐπρεπεῖα διαφερούσας. ἐπὶ δὲ τῷ πλήθει τῶν τέκνων μέγα φρυαπτομένη πλεονάκις ἐκαυχᾶτο καὶ τῆς Λητοῦς ἑαυτὴν εὐτεκνοτέραν ἀπεφαίνετο. εἶθ' ἢ μὲν Λητῶ κατὰ τοὺς μύθους χολωσαμένη προσέταξε τῷ μὲν Ἀπόλλωνι κατατοξεῦσαι τοὺς υἱοὺς τῆς Νιόβης, τῇ δ' Ἀρτέμιδι τὰς θυγατέρας. τούτων δ' ὑπακουσάντων τῇ μητρὶ καὶ κατὰ τὸν αὐτὸν καιρὸν κατατοξευσάντων τὰ τέκνα τῆς Νιόβης, συνέβη τὴν προειρημένην ὑφ' ἕνα

⁸³¹ «È la Tantalide. Un dì nel suo ventre quattordici figli – / vittime a Febo e Artemide – portò. / Fece di femmine strage la femmina, il maschio dei maschi, / i due gruppi di sette in due spacciarono. / Madre una volta d'un gregge siffatto, feconda di figli, / lei non ebbe un appoggio alla vecchiezza, / ché non la madre dai figli – ch'è logico – sì dalla madre / erano adottati a tristi tombe i figli. / Tantalo, perse sia te che tua figlia la lingua: fu pietra / lei; su di te sta l'incubo d'un sasso»: trad. di Pontani 1981.

⁸³² Si veda Rosati 2009, p. 271. Lo studioso nota anche l'incertezza della tradizione circa il numero dei figli (sei più sei in Omero, nove più nove in Saffo e sette più sette in Euripide, in Properzio e in Stazio), nonché circa i nomi dei Niobidi e, infine, la questione delle localizzazioni del mito in Asia Minore o a Tebe.

καιρὸν ὀξέως ἅμα εὐτεκνον καὶ ἄτεκνον γενέσθαι)⁸³³. In questo racconto, è interessante notare il particolare della bellezza delle figlie di Niobe, l'omissione della pietrificazione della madre superba e l'istantaneità in cui si compie la tragedia: quest'ultimo è un aspetto di tenere conto perché ricorrerà anche nella narrazione ovidiana. Cicerone nelle *Tuscolanae disputationes* non racconta l'intera vicenda ma accenna soltanto al corpo di pietra di Niobe e al suo silenzio luttuoso (3, 63: [...] *et Nioba fingitur lapidea propter aeternum, credo, in luctu silentium* [...]). Strabone, invece, è interessato a rilevare la confusione geografica che nella *Niobe* di Eschilo scaturisce dalla menzione del monte Ida sia in relazione al monte Sipilo e ai Berecinti, e dunque all'Asia Minore, poi in relazione alla ninfa Adrastea, che invece era localizzata a Creta (12, 8, 21: Αἰσχύλος δὲ συγγεῖ ἐν τῇ Νιόβῃ: φησὶ γὰρ ἐκεῖνη μνησθήσεσθαι τῶν περὶ Τάνταλον “οἷς ἐν Ἰδαίῳ πάγῳ Διὸς πατρώου βωμός ἐστι” καὶ πάλιν “Σίπυλον Ἰδαίαν ἀνὰ χθόνα.” καὶ ὁ Τάνταλος λέγει “σπείρω δ’ ἄρουραν δώδεχ’ ἡμερῶν ὀδόν, Βερέκυντα χῶρον, ἔνθ’ Ἀδραστείας ἔδος Ἴδη τε μυκηθμοῖσι καὶ βρυχήμασι βρέμουσι μήλων, πᾶν τ’ ἐρέχθειον πέδον.”)⁸³⁴.

Tra i poeti imperiali, il mito gode di una grande fortuna. Ad esempio, Partenio di Nicea, nelle *Narrationes Amatoriae*, offre un resoconto del mito aggiungendo dettagli ben diversi rispetto alle versioni viste finora: si nota in particolare una descrizione del modo in cui i figli vengono puniti, non più, peraltro, colpiti dalle frecce come nella maggior parte delle versioni, ma arsi; inoltre, la fine di Niobe, consapevole della propria colpa, è il suicidio non la pietrificazione (33: διαφόρως δὲ τοῖς πολλοῖς

⁸³³ «Gli (*scil.* Tantalos) nacquero un figlio, Pelope, ed una figlia, Niobe; costei generò sette figli ed altrettante figlie, che si segnalavano per la loro avvenenza. Era molto orgogliosa per il gran numero dei suoi figli, e più volte se ne vantò, e dichiarava di essere più prolifica di Latona. Quindi Latona, irritata, secondo i miti ordinò ad Apollo di uccidere a colpi di freccia i figli di Niobe e ad Artemide le figlie. Costoro obbedirono alla madre, e nello stesso tempo uccisero a colpi di freccia la prole di Niobe, perciò accade che subito, in un solo momento, quella donna fosse contemporaneamente madre fortunata e senza figli»: trad. di Cordiano- Zorat 1998.

⁸³⁴ «Eschilo nella *Niobe* fa confusione: Niobe dice infatti che si ricorderà della gente di Tantalos “che nel colle dell’Ida hanno un altare di Zeus loro antenato” e di nuovo “il Sipylos nella terra dell’Ida”; e Tantalos dice: “Semino un terreno di dodici giorni di strada, la terra berecizia, dove Adrasteia ha sede e la piana dell’Ida di muggiti e i versi delle mandrie si riempie tutta”»: trad. di Nicolai-Traina 2012.

ιστορεῖται καὶ τὰ Νιόβης. Οὐ γὰρ Ταντάλου φασὶν αὐτὴν γενέσθαι, ἀλλ' Ἀσσάονος μὲν θυγατέρα, Φιλόττου δὲ γυναῖκα: εἰς ἔριν δὲ ἀφικομένην Λητοῖ περὶ καλλιτεκνίας ὑποσχεῖν τίσιν τοιάνδε: τὸν μὲν Φίλοττον ἐν κυνηγίᾳ διαφθαρήναι, τὸν δὲ Ἀσσάονα τῆς θυγατρὸς πόθῳ ἐχόμενον αὐτὴν αὐτῷ γήμασθαι: μὴ ἐνδιδούσης δὲ τῆς Νιόβης, τοὺς παῖδας αὐτῆς εἰς εὐωχίαν καλέσαντα καταπρήσαι. Καὶ τὴν μὲν διὰ ταύτην τὴν συμφορὰν ἀπὸ πέτρας ὑψηλοτάτης αὐτὴν ῥῖψαι, ἔννοιαν δὲ λαβόντα τῶν σφετέρων ἀμαρτημάτων διαχρήσασθαι τὸν Ἀσσάονα ἑαυτόν. Ἐκ δὲ Οἰνώνης καὶ Ἀλεξάνδρου παῖς ἐγένετο)⁸³⁵.

I tre riferimenti al mito nelle *Elegie* di Propertio fanno riferimento a diversi elementi di questa vicenda: la superba Niobe piange presso le dodici tombe sul monte Sipilo (2, 20, 7-8: *nec tantum Niobe, bis sex ad busta superba, / sollicito lacrimans defluit a Sipylo*) per i figli uccisi (2, 31, 14: *altera maerebat funera Tantalidos*) ed è trasformata in pietra (3, 10, 7-8: *aspiciam nullos hodierna luce dolentis, / et Niobae lacrimas supprimat ipse lapis*).

In Orazio, invece, si trova solo un accenno alla vendetta da parte di Febo ai figli di Niobe (*Od.* 4, 6, 1-2: *Dive, quem proles Niobea magnae / vindicem linguae Tityosque raptor*).

Nel suo epigramma, Lillio Basso parla per bocca di Niobe, che è una pietra e fu madre (*AP.* 7, 386: Ἡδ' ἐγὼ ἡ τοσάκις Νιόβη λίθος ὀσσάκι μητηρ. / δύσμορος ἦ μαστῶν [...] ἔπηξα γάλα. / Αἶδεω πολὺς ὄλβος ἐμῆς ὠδῖνος ἀριθμὸς / ἦν τέκον. Ὡ μεγάλης λείψανα πυρκαϊῆς)⁸³⁶.

I quattro riferimenti al mito nelle tragedie di Seneca si concentrano sulla superbia di Niobe (*Med.* 954-956: *utinam superbae turba Tantalidos meo / exisset utero bisque*

⁸³⁵ «La storia di Niobe da molti autori viene raccontata in modo diverso: dicono che non fosse figlia di Tantalos ma di Assaone e moglie di Filotto; che venne a disputa con Latona sulla bellezza dei figli e per questo fu punita nel modo seguente: Filotto fu dilaniato durante una caccia; Assaone, invece, preso da intensa passione per la figlia, voleva prenderla in moglie; ma siccome Niobe non acconsentiva, invitati i suoi figli a banchetto, li bruciò. Niobe, in seguito a questa sciagura, si gettò da una rupe altissima e Assaone, presa consapevolezza delle sue colpe si uccise»: trad. di Schilardi 1993.

⁸³⁶ «Io sono Niobe, una pietra per quante volte fui madre. / Trist' a me, si gelò nei seni il latte. / Fu, la folla dei nati da me, la ricchezza dell' Ade. / Ahimè, reliquie d' un immenso rogo!»: trad. di Pontani 1979.

septenos parens / natos tulissem; Oed. 613-615: interque natos Tantalidis tandem suos / tuto superba fert caput fastu grave / et numerat umbras, peior hac genetrix adest), sulla morte dei figli e sulla pietrificazione (*Her. F. 390-391: riget superba Tantalidis luctu parens / maestusque Phrygio manat in Sipylo lapis; Ag. 392-397: tu Tantalidos funera matris / victrix numeras: / stat nunc Sipyli vertice summo / flebile saxum, / et adhuc lacrimas marmora fundunt / antiqua novas*). Tuttavia, nelle *Epistole a Lucilio*, il poeta offre anche un interessante esempio della «presenza significativa di Niobe nella letteratura consolatoria»: la «quintessenza del dolore materno, come emblema di una sofferenza rispetto alla quale anche il lutto più grave deve necessariamente apparire sopportabile»⁸³⁷ (*Ep. 63, 2: Duram tibi legem videor ponere, cum poetarum Graecorum maximus ius flendi dederit in unum dumtaxat diem, cum dixerit etiam Niobam de cibo cogitasse? Quaeris, unde sint lamentationes, unde inmodici fletus? Per lacrimas argumenta desiderii quaerimus et dolorem non sequimur, sed ostendimus. Nemo tristis sibi est. O infelicem stultitiam! Est aliqua et doloris ambitio*).

Stazio, oltre ai richiami alle sventure dell'empia Niobe (*Theb. 3, 191-194: una dies similis fato specieque malorum / aequa fuit, qua magniloquos luit impia flatus / Tantalidis, innumeris cum circumfusa ruinis / corpora tot raperet terra, tot quaereret ignes; 9, 678-682: cum lapsa per auras / vertice Dircaei velox Latonia montis / adstitit; adgnoscent colles notamque tremiscit / silva deam, saevis ubi quondam exserta sagittis / fecundam lasso Nioben consumpserat arcu*), alla Niobe triste e pietrificata in Frigia (*Silv. 5, 1, 33-34: citius genetrix Sipyleia fertur / exhausisse genas; 5, 3, 85-87: quis non in funere cunctos / Heliadum ramos lacrimosaque germina dixit / et Phrygium silicem*), offre una soluzione conciliatrice della localizzazione tra l'Asia Minore e Tebe -- la prima, alla quale riconduce il nome stesso di Niobe, è menzionata sin da Omero soprattutto per il rapporto con il monte Sipilo; la seconda, associata al marito Anfione, è la sede del mito nelle tragedie (ad esempio in Euripide come già notato sopra) -- cioè che Niobe avrebbe portato le dodici urne degli figli a Sipilo dopo la sciagura a Tebe (*Theb. 6, 122-125: Pelopem monstrasse ferebant / exsequiale*

⁸³⁷ Rosati 2009, p. 273.

sacrum carmenque minoribus umbris / utile, quo geminis Niobe consumpta pharetris / squalida bisseas Sipylon deduxerat urnas). Una soluzione simile che tenta di conciliare le diverse tradizioni geografiche è nella Biblioteca dello pseudo-Apollodoro, come vedremo dopo; per il mitografo, Niobe dopo la strage non si trasformava in pietra ma abbandonava il tetto coniugale a Tebe e rientrava nella patria Lidia. Questa possibilità è presente, secondo la ricostruzione di Rosati, già in Sofocle, come sembra attestare uno scolio al passo omerico⁸³⁸.

Marziale, in un suo epigramma, accenna al personaggio Niobe in *status* di pietra (3, 32, 3-4: *Possum Hecubam, possum Niobam, Matrinia, sed si / nondum erit illa canis, nondum erit illa lapis*). Sempre nell'ambito di un tono "satirico", Giovenale descrive un Anfione che accusa Apollo e Diana di aver ucciso i suoi figli e una Niobe che disprezza la fecondità di Latona, e questo è la causa della morte di tutti i suoi figli e il marito (6, 172-177: «*Parce, precor, Paeon, et tu, dea, pone sagittas; nil pueri faciunt, ipsam configite matrem*» *Amphion clamat. Sed Paeon contrahit arcum. Extulit ergo greges natorum ipsumque parentem, dum sibi nobilior Latonae gente uidetur atque eadem scrofa Niobe fecundior alba*).

Aulo Gellio, nelle sue *Notti attiche*, pone il problema riguardo al numero dei figli di Niobe e offre un resoconto delle varianti nei poeti greci: Omero, Euripide, Saffo, Bacchilide, Pindaro e «altri» (20, 7: *Mira et prope adeo ridicula diversitas fabulae apud Graecos poetas deprenditur super numero Niobae filiorum. Nam Homerus pueros puellasque eius bis senos dicit fuisse, Euripides bis septenos, Sappho bis novenos, Bacchylides et Pindarus bis denos, quidam alii scriptores tres fuisse solos dixerunt*).

Luciano si limita a citare Niobe come paradigma di fecondità (*DDeor.* 16: [Era a Latona] ... ὥστε οὐχ ὀρῶ καθότι καλλιτεκνοτέρα τῆς Νιόβης ἔδοξας)⁸³⁹ e ad alludere alla sua trasformazione in pietra (*Somn.* 14: ... ὥσπερ τὴν Νιόβην ἀκούομεν, ἐπεπήγει καὶ εἰς λίθον μετεβέβλητο)⁸⁴⁰, senza fare riferimenti al resto della vicenda.

⁸³⁸ Si veda Rosati 2009, pp. 271-273.

⁸³⁹ «... così non vedo perché tu possa crederti madre di più figli che Niobe».

⁸⁴⁰ «... come si racconta di Niobe, rimase immobile e si mutò in sasso».

Nel primo libro di Pausania, è descritto un tripode collocato in una grotta ai piedi dell'acropoli di Atene sul quale è raffigurata la scena in cui Apollo e Artemide uccidono i figli di Niobe (1, 21, 3: ἐν δὲ τῇ κορυφῇ τοῦ θεάτρου σπήλαιόν ἐστιν ἐν ταῖς πέτραις ὑπὸ τὴν ἀκρόπολιν. τρίπους δὲ ἔπεστι καὶ τούτῳι. Ἀπόλλων δὲ ἐν αὐτῷι καὶ Ἄρτεμις τοὺς παῖδάς εἰσιν ἀναιροῦντες τοὺς Νιόβης)⁸⁴¹; il periegeta aggiunge di aver visto con i suoi stessi occhi Niobe sul monte Sipilo, che da lontano sembra piangente (ταύτην τὴν Νιόβην καὶ αὐτὸς εἶδον ἀνελθὼν ἐς τὸν Σίπυλον τὸ ὄρος. ἡ δὲ πλησίον μὲν πέτρα καὶ κρημνός ἐστιν οὐδὲν παρόντι σχῆμα παρεχόμενος γυναικὸς οὔτε ἄλλως οὔτε πενθούσης. εἰ δὲ γε πορρωτέρω γένοιτο, δεδακρυμένην δόξεις ὄραν καὶ κατηφῆ γυναῖκα)⁸⁴². Nel secondo libro, Pausania riporta la versione per cui Clori e Amicla sarebbero gli unici Niobidi a venire risparmiati perché hanno pregato Latona (2, 21, 9-10: τὴν δὲ εἰκόνα παρὰ τῇ θεῷι τῆς παρθένου Χλωρίν ὀνομάζουσι, Νιόβης μὲν θυγατέρα εἶναι λέγοντες, Μελίβοιαν δὲ καλεῖσθαι τὸ ἐξ ἀρχῆς. ἀπολλυμένων δὲ ὑπὸ Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος τῶν Ἀμφίονος παίδων περιγενέσθαι μόνην τῶν ἀδελφῶν ταύτην καὶ Ἀμύκλαν, περιγενέσθαι δὲ εὐξαμένους τῇ Λητοῖ. Μελίβοιαν δὲ οὔτῳ δὴ τι παραυτίκα τε χλωρὰν τὸ δεῖμα ἐποίησε καὶ ἐς τὸ λοιπὸν τοῦ βίου παρέμεινεν ὡς καὶ τὸ ὄνομα ἐπὶ τῷ συμβάντι ἀντὶ Μελιβοίας αὐτῇι γενέσθαι Χλωρίν. τούτους δὲ φασὶν Ἀργεῖοι τὸ ἐξ ἀρχῆς οἰκοδομησαὶ τῇ Λητοῖ τὸν ναόν)⁸⁴³; e tuttavia, Pausania nega tale possibilità, appellandosi all'autorità di Omero, secondo il quale

⁸⁴¹ «Nella parte più elevata del teatro si apre una grotta, nelle rocce sotto l'acropoli. Anche su questa c'è un tripode e in esso sono rappresentati Apollo e Artemide nell'atto di uccidere i figli di Niobe»: trad. di Rizzo 1991.

⁸⁴² «Questa Niobe la vidi anch'io, quando salii sul monte Sipilo: essa, da vicino, è semplicemente una roccia dirupata che non presenta certo a chi le è presso la figura di una donna e men che meno di una donna in lutto. Se però ci si scosta un po', sembra di scorgere una donna afflitta, in lacrime»: trad. di Rizzo 1991.

⁸⁴³ «L'immagine della vergine che sta accanto alla dea è chiamata Clori e dicono che sia stata una figlia di Niobe e che in origine si chiamasse Melibea. Ma quando i figli di Anfione perirono a opera di Artemide e di Apollo, tra tutti i fratelli sopravvissero solo costei e Amicla e sopravvissero perché si rivolsero supplici a Latona. Ordunque, Melibea in quel momento improvvisamente diventò verde per il terrore e tale restò per tutta la vita, cosicché anche il nome, a causa dell'accaduto, invece di Melibea, le fu cambiato in Clori (verde). Questi due, dunque, dicono gli Argivi, costruirono in origine il tempio di Latona»: trad. di Rizzo 1992.

tutti i figli di Niobe erano stati sterminati (ἐγὼ δὲ — πρόσκειμαι γὰρ πλέον τι [ἢ οἱ λοιποὶ] τῇ Ὀμήρου ποιήσει — δοκῶ τῆι Νιόβηι τῶν παιδῶν μηδένα ὑπόλοιπον γενέσθαι. μαρτυρεῖ δέ μοι τὸ ἔπος. τὼ δ' ἄρα καὶ δειώ περ ἐόντ' ἀπὸ πάντας ὄλεσαν. οὗτος μὲν δὴ τὸν οἶκον τὸν Ἀμφίονος ἐκ βάρθρων ἀνατραπέντα οἶδε)⁸⁴⁴. Nel VIII libro, con due brevi riferimenti, Pausania completa il racconto del mito, riferendo della trasformazione in pietra di Niobe (8, 2, 5: οὕτω πείθοιτο ἂν τις καὶ Λυκάονα θηρίον καὶ τὴν Ταντάλου Νιόβην γενέσθαι λίθον)⁸⁴⁵ e del pianto sul monte Sipilo (8, 2, 7: ὡσαύτως δὲ καὶ Νιόβην λέγουσιν ἐν Σιπύλῳ τῷ ὄρει θέρους ὥραι κλαίειν)⁸⁴⁶.

Nella *Biblioteca*, attribuita ad Apollodoro, come già accennato sopra, troviamo i nomi di tutti i figli di Niobe (3, 5, 6 [45]: Ἀμφίων δὲ Νιόβην τὴν Ταντάλου, ἣ γεννᾷ παῖδας μὲν ἑπτὰ, Σίπυλον Εὐπίνυτον Ἴσμηνὸν Δαμασίχθονα Ἀγήνορα Φαίδιμον Τάνταλον, θυγατέρας δὲ τὰς ἴσας, Ἐθοδαῖαν (ἣ ὥς τινες Νέαيران) Κλεόδοξαν Ἀστυόχην Φθίαν Πελοπίαν Ἀστυκράτειαν Ὠγγύιαν)⁸⁴⁷, e poi un resoconto delle varianti per quanto riguarda il numero (Ἡσίοδος δὲ δέκα μὲν υἱοὺς δέκα δὲ θυγατέρας, Ἡρόδωρος δὲ τέσσαρας μὲν ἄρρενας τρεῖς δὲ θηλείας, Ὀμηρος δὲ ἕξ μὲν υἱοὺς ἕξ δὲ θυγατέρας φησὶ γενέσθαι)⁸⁴⁸; dopodiché il mitografo procede in un racconto complesso della vicenda in cui si intrecciano i registri delle diverse versioni dei vari autori: per il vanto della propria fortuna, Niobe fu punita da Latona, Artemide uccise le femmine a casa e Apollo uccise i maschi durante una caccia; si salvarono due figli e Niobe fu trasformata in pietra. Bisogna notare, in questa versione, lo spostamento

⁸⁴⁴ «ma io, che mi attengo più scrupolosamente degli altri alla poesia di Omero, credo che nessuno dei figli di Niobe sia sopravvissuto. E me lo testimonia questo verso (*Il.* 24, 609): “Ed essi, pur essendo solo in due, tutti fecero perire”. Omero, dunque, sa che la casa di Anfione fu sovvertita dalle fondamenta»: trad. di Rizzo 1992.

⁸⁴⁵ «Si potrebbe perciò credere che anche Licaone sia diventato una belva e Niobe di Tantalo una pietra»: trad. di Rizzo 2004.

⁸⁴⁶ «Allo stesso modo raccontano anche che Niobe sul monte Sipilo piange nella stagione dell'estate»: trad. di Rizzo 2004.

⁸⁴⁷ «Anfione sposa Niobe figlia di Tantalo che gli partorisce sette figli, Sipilo, Eupinito, Ismeno, Damasittone, Agenore, Fedimo e Tantalo, e sette figlie, Etodea (o Neera, secondo alcuni), Cledossa, Astioche, Ftia, Pelopia, Asticrazia, Ogigia»: trad. di Ciani in Scarpi 1996.

⁸⁴⁸ «Esiodo dice che ebbe dieci figli e dieci figlie, Erodoto quattro maschi e tre femmine, Omero sei figli e sei figlie»: trad. di Ciani in Scarpi 1996.

geografico del racconto: la scena principale, cioè il massacro, si svolge a Tebe e la pietrificazione, invece, sul monte Sipilo (3, 5, 6 [46-47]: εὐτεκνος δὲ οὖσα Νιόβη τῆς Λητοῦς εὐτεκνοτέρα εἶπεν ὑπάρχειν. Λητῶ δὲ ἀγανακτήσασα τὴν τε Ἄρτεμιν καὶ τὸν Ἀπόλλωνα κατ' αὐτῶν παρώξυνε, καὶ τὰς μὲν θηλείας ἐπὶ τῆς οἰκίας κατετόξευσεν Ἄρτεμις, τοὺς δὲ ἄρρενας κοινῇ πάντας ἐν Κιθαιρῶνι Ἀπόλλων κυνηγετοῦντας ἀπέκτεινεν. ἐσώθη δὲ τῶν μὲν ἀρρένων Ἀμφίων. τῶν δὲ θηλειῶν Χλωρίς ἢ πρεσβυτέρα, ἣ Νηλεὺς συνώκησε. κατὰ δὲ Τελέσιλλαν ἐσώθησαν Ἀμύκλας καὶ Μελίβοια, ἐτοξεύθη δὲ ὑπ' αὐτῶν καὶ Ἀμφίων. αὐτὴ δὲ Νιόβη Θήβας ἀπολιποῦσα πρὸς τὸν πατέρα Τάνταλον ἦκεν εἰς Σίπυλον, κάκει Διὶ εὐξαμένη τὴν μορφήν εἰς λίθον μετέβαλε, καὶ χεῖται δάκρυα νύκτωρ καὶ μεθ' ἡμέραν τοῦ λίθου)⁸⁴⁹.

Nella narrazione dettagliata di Igino, oltre agli elementi comuni del mito -- il vanto di Niobe davanti a Latona per la fecondità (sette figli e sette figlie), la uccisione dei figli di Niobe realizzata da Apollo e Diana, la pietrificazione della madre superba—si notano delle particolarità: l'atteggiamento arrogante di Niobe anche nei confronti di Apollo e di Diana e Anfione trafitto dallo stesso Apollo perché tenta di impadronirsi del tempio del dio. In più, l'unica figlia superstite è Cloride (*Fab. 9: Amphion in coniugium Niobam Tantali et Diones filiam accepit, ex qua procreavit liberos septem totidemque filias; quem partum Niobe Latonae anteposuit, superbiusque locuta est in Apollinem et Dianam, quod illa cincta viri cultu esset, et Apollo veste deorsum atque crinitus, et se numero filiorum Latonam superare. Ob id Apollo filios eius in silva venantes sagittis interfecit, et Diana filias in regia sagittis interemit praeter Chloridem. At genetrix liberis orba flendo lapidea facta esse dicitur in monte Sipylo, eiusque hodie lacrimae manare dicuntur. Amphion autem cum templum Apollinis expugnare vellet, ab Apolline sagittis est interfectus*). Inoltre, sotto

⁸⁴⁹ «Niobe, madre felice, si vantò di essere più fortunata di Latona. Irritata, la dea scatenò contro i figli di Niobe i suoi figli, Artemide e Apollo: Artemide uccise le femmine in casa, a colpi di freccia, Apollo uccise i maschi che erano, tutti insieme, a caccia sul Citerone. Si salvò, dei maschi, Anfione, delle femmine la maggiore, Cloride, che andò sposa a Neleo. Secondo Telesilla si salvarono Amicla e Melibea, mentre Anfione fu ucciso dai due dei. Niobe lasciò Tebe e si recò a Sipilo presso suo padre Tantalo e qui rivolse a Zeus una preghiera e fu trasformata in pietra: lacrime scorrono dalla pietra, di notte e di giorno»: trad. di Ciani in Scarpi 1996.

la voce *Niobidi*, si trovano i nomi di tutti i quattordici figli di Niobe (11: *Lerta, Tantalus, Ismenus, Eupinus, Phaedimus, Sipulus, Chiade, Cloris, Astygratia, Siboe, Sictothius, Eudoxa, Archenor, Ogygia: hi sunt filii et filiae Niobae uxoris Amphionis*).

Nei *Posthomeric* di Quinto Smirneo, un elemento sembra meritare particolare attenzione: il poeta dice che Niobe venne trasformata in pietra dagli “dèi”, senza ulteriori specificazioni (1, 293-294: ... ὑπαὶ Σιπύλω νιφόεντι, / ἦχι θεοὶ Νιόβην λαῶν θέσαν)⁸⁵⁰.

Nonno di Panopoli offre diversi riferimenti al mito incentrati per lo più sulla pietrificazione di Niobe e sul suo dolore (2, 159-160: Ἔσσομαι, ὡς Νιόβη, καὶ ἐγὼ λίθος, ὄφρα καὶ αὐτὴν / λαϊνέην στενάχουσιν ἐποικτεῖρωσιν ὀδῖται...⁸⁵¹; 12, 79-81: Καὶ Νιόβη Σιπύλοιο παρὰ σφυρὰ πέτρος ἐχέφρων / δάκρυσι λαϊνέοισιν ὀδυρομένη στίχα παίδων / στήσεται οἰκτρὸν ἄγαλμα⁸⁵²; 14, 269-271: Καὶ θεὸς εὐόρηκος ἐφήμενος ἄντυγι δίφρου / Σαγαρίου παρὰ χεῦμα, περὶ Φρύγα κόλπον ἀρούρης, / λαϊνέης Νιόβης παρεμέτρεε πενθάδα πέτρη⁸⁵³; 15, 374-375: ὑπὲρ Σιπύλοιο δὲ γείτων / δάκρυσιν αὐτοχύτοις Νιόβης πλέον ἔστενε πέτρη⁸⁵⁴); né mancano cenni all’atteggiamento superbo di Niobe davanti a Latona (48, 406-408: Εἰ δὲ γυνὴ πολύτεκνος ἀνιάζει σέο Λητώ, / ἄλλη λαϊνέη Νιόβη κλαύσειε γενέθλην. / τίς φθόνος, εἰ λίθον ἄλλον ὑπὲρ Σιπύλοιο τελέσσω; 48, 424-425: Μητρὶ δ’ ἐμῆ πάθον ἄλγος ὁμοῖον. ἀμφότερον γὰρ / ἐν Φρυγίῃ Νιόβη διδυμητόκον ἦκαχε Λητώ)⁸⁵⁵.

⁸⁵⁰ «... sotto il monte Sipilo coperto di neve, dove gli dèi hanno trasformato Niobe in pietra».

⁸⁵¹ «Sarò anch’io una pietra, come Niobe, perché così i viandanti / mi compiangerebbero, ormai pietra in lacrime come lei»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

⁸⁵² «Ed ecco Niobe ai piedi del Sipilo, roccia consapevole / che piange con lacrime di pietra tutti i suoi figli, / immoto simulacro di dolore»: trad. di Gigli Piccardi 2003.

⁸⁵³ «Il dio, seduto nel carro dai bei tralci, / costeggia il flutto del Sangrio, nel ventre della stessa frigia, / e la dolente catena rocciosa di Niobe impietrita (...)»: trad. di Gonnelli 2003.

⁸⁵⁴ «Sul Sipilo là presso / la roccia di Niobe gemette ancor di più con le sue lacrime spontanee»: trad. di Gonnelli 2003.

⁸⁵⁵ 406-408: «Se una prolifica donna molesta la tua Latona, / un’altra Niobe di pietra pianga la discendenza; / che ci sarebbe di male, se io facessi un’altra pietra sul Sipilo?»; 424-425: «Provo lo stesso dolore di una madre: come in Frigia Niobe ha offeso Latona che partorì dei gemelli»: trad. di Accorinti 2004.

Niobe nelle *Metamorfosi*

Premessa della storia:

*Lydia tota fremit Phrygiaeque per oppida facti
rumor it et magnum sermonibus occupat orbem.
ante suos Niobe thalamos cognoverat illam,
tum cum Maeoniam uirgo Sipylumque colebat;
nec tamen admonita est poena popularis Arachnes
cedere caelitibus uerbisque minoribus uti.
multa dabant animosm, sed enim nec coniugis artes
nec genus amborum magnique potentia regni
sic placuere illi (quamuis ea cuncta placerent)
ut sua progenies; et felicissima matrum
dicta foret Niobe, si non sibi uisa fuisset. (146-156)*

“Tutta la Lidia è messa in agitazione e la notizia del fatto (*scil.* la metamorfosi di Aracne) si propaga per le città della Frigia, non si fa altro che commentare. Niobe l’aveva conosciuta (Aracne) prima delle nozze, quando era ancora vergine e abitava sul Sipilo in Meonia; tuttavia, la punizione della sua conterranea non bastò a persuaderla a non voler contendere con gli dèi e a esprimersi con parole più modeste. Molte cose la rendono superba: ma non l’arte del consorte, né la stirpe di entrambi, né il potere del regno (seppure di tutto ciò si compiacesse tanto), quanto la sua figliolanza. Niobe sarebbe stata detta la più felice delle madri, se non fosse sembrata (così anche) a sé stessa.”

In questa premessa della vicenda, si notano due elementi importanti: il primo è il forte collegamento di Niobe con la *popularis Arachne* (150) che da un lato già anticipa un’atmosfera di *hybris* e di dolorosa punizione; secondo Rosati, l’attributo può essere percepito dal lettore romano anche in senso «ideologico-politico», in quanto

«rappresentante di una posizione “anti-aristocratica”»; il secondo è la voce del «narratore onnisciente» che parla della *felicissima matrum / dicta foret Niobe, si non sibi uisa fuisset* richiamando la «felice» famiglia di Cadmo (*Met.* 3, 131), della quale fa parte Niobe in quanto moglie di Anfione. La voce del narratore prepara la tragica fine della protagonista, svelando che la causa per cui Niobe diventerà il paradigma della *mater dolorosa* invece della *mater felix* è il suo «sembrare a sé stessa» felice, la esagerata coscienza della propria felicità. A questo punto, non si può non ricordare un caso analogo sia per l’anticipazione del tragico destino, sia per la causa – la «distorta» coscienza di sé stesso, cioè la vicenda di Narciso (*Met.* 3, 346-348).

*Nam sata Tiresia uenturi praescia Manto
per medias fuerat diuino concita motu
uaticinata uias: «Ismenides, ite frequentes
et date Latonae Latonigenisque duobus
cum prece tura pia lauroque innectite crinem;
ore meo Latona iubet». paretur, et omnes
Thebaides iussis sua tempora frondibus ornant
turaque dant sanctis et uerba precantia flammis.
ecce uenit comitum Niobe celeberrima turba,
uestibus intexto Phrygiis spectabilis auro
et, quantum ira sinit, formosa; mouensque decoro
cum capite immissos umerum per utrumque capillos
constitit, utque oculos circumtulit alta superbos,
«quis furor auditos» inquit «praeponere uisis
caelestes? aut cur colitur Latona per aras,
numen adhuc sine ture meum est? mihi Tantalus auctor,
cui licuit soli superiorum tangere mensas;
Pleiadum soror est genetrix mea; maximus Atlas
est auus, aetherium qui fert cervicibus axem;
Iuppiter alter auus; socero quoque gloriior illo.*

*me gentes metuunt Phrygiae, me regia Cadmi
sub domina est, fidibusque mei commissa mariti
moenia cum populis a meque uiroque reguntur.
in quamcumque domus aduerti lumina partem,
immensae spectantur opes; accedit eodem
digna dea facies; huc natas adice septem
et totidem iuuenes et mox generosque nurusque.
quaerite nunc, habeat quam nostra superbia causam
nescioquoque audete satam Titanida Coeo
Latonam praeferre mihi, cui maxima quondam
exiguam sedem pariturae terra negauit.
nec caelo nec humo nec aquis dea uestra recepta est;
exsul erat mundi, donec miserata uagantem
“hospita tu terris erras, ego” dixit “in undis”
instabilemque locum Delos dedit. illa duorum
facta parens; uteri pars haec est septima nostri.
sum felix; quis enim neget hoc? felixque manebo;
hoc quoque quis dubitet? tutam me copia fecit.
maior sum, quam cui possit Fortuna nocere,
multaque ut eripiat, multo mihi plura relinquet.
excessere metum mea iam bona. fingite demi
huic aliquid populo natorum posse meorum:
non tamen ad numerum redigar spoliata duorum,
Latonae turbam, qua quantum distat ab orba?
infectis, satis, propere ite sacri laurumque capillis
ponite». deponunt et sacra infecta relinquunt,
quodque licet, tacito uenerantur murmure numen. (157-203)*

“La figlia di Tiresia, Manto, infatti, che conosce il futuro, eccitata da un’ispirazione divina, aveva vaticinato per le vie: «Ismenidi, andate in folla e offrite

incenso a Latona e ai suoi due figli con pia preghiera, intrecciate l'alloro tra i capelli. Latona ve l'ordina per bocca mia!». L'esortazione è accolta e tutte le Tebane adornano le tempie, incoronandosi di fronde d'alloro, e offrono incenso e preghiere ai sacri fuochi nel rito. Ed ecco, si avanza Niobe con una turba di compagne, vestita splendidamente di stoffe frigie intessute d'oro, bella quanto l'ira glielo consente: i lunghi capelli ondeggianti dal nobile capo fino alle spalle, si arresta. E dopo aver lasciato cadere dall'alto tutto intorno uno sguardo superbo, disse: «Che follia è questa di anteporre i celesti solo sentiti a quelli visti? Perché Latona è venerata e il mio nume è ancora privo d'incenso? Mio padre Tantalo fu l'unico a cui fu concesso accostarsi alla mensa degli dèi; mia madre è sorella delle Pleiadi; il sommo Atlante che regge sulle spalle l'asse dell'universo è mio nonno; l'altro mio nonno è Giove, che mi vanto per averlo anche come suocero. Mi temono le genti di Frigia, sono la signora della reggia di Cadmo e regno con il mio consorte sul popolo di questa città, le cui mura sono sorte al suono della sua cetra. Ovunque io volga lo sguardo nella mia reggia, vedo immense ricchezze. In più, ho un aspetto degno di una dea. Non basta: ho sette figlie e altrettanti figli, e presto generi e nuore. Ora ditemi, se ho ragione di essere superba o no, e abbiate coraggio a preferirmi Latona, nata da Ceo, un Titano qualunque, a cui un tempo l'immensa terra negò persino un angolo per partorire. Né in cielo, né in terra, né in mare la vostra dea trovò accoglienza. Se ne andava in esilio, respinta dal mondo, finché Delo, presa da pietà del suo vagare, disse: "Tu sei obbligata a vagare in terra, come io vago in mare", e le offrì un rifugio instabile dove generò due figli: la settima parte della mia prole. Sono felice, chi può negarlo? E tale resterò, chi può dubitarne? Il numero mi ha messo al sicuro. Sono troppo grande perché la Fortuna mi possa colpire, anche se molto mi porta via, molto più ancora mi resta. I miei beni hanno scacciato la paura, supponete pure che qualcuno tra i miei figli sia sottratto, non sarei mai ridotta alla miseria di due figli, che sono tutto quello che ha Latona: non è forse come se non ne avesse proprio? Cessate subito la cerimonia e toglietevi le corone d'alloro dai capelli!». Se ne tolgono e lasciano a mezzo il rito, continuando a venerare la dea con tacita preghiera: questo nessuno lo può impedire.”

In questa «autocelebrazione di Niobe che innalza a sé stessa un inno come quelli che spettano agli dèi» e che «si realizza attraverso una serie di *topoi* encomiastici che esaltano i molti motivi dell'eccellenza più-che-umana della regina», si trovano degli elementi e dei contrasti interessanti e importanti per la costruzione della tragedia di Niobe. Innanzitutto, si nota il modulo «drammatico» *ecce uenit* (165) che segna il trionfale ingresso in scena della protagonista. Tale modulo di entrata lascia al lettore l'impressione di una *domina* e, in più, si pone coerentemente con la sua *celeberrima turba* (165) e i suoi *oculis ... superbis* (169) sulle tebane che stanno venerando la dea. Successivamente, la tipica sequenza anaforica *me ... me ... mei ... me* (177-179) dello «stile innologico» segnala che Niobe sta attribuendo a sé stessa quegli onori divini che rifiuta a Latona, la vera dea tra le due. L'azione di esplorare i confini tra umano e divino è presente anche nel riferimento alla divinità come paradigma di una perfezione *digna dea* (182): Niobe possiede la bellezza di una dea. Cioè ella è “uguale” a una dea esteticamente parlando. La superbia della regina si sviluppa progressivamente: Niobe conclude, secondo la sua logica, nel suo linguaggio retorico-argomentativo (*quaerite nunc*: 184) con la fondatezza della sua superiorità su Latona, *Titanda Coeo* (185), che *exiguam sedem pariturae terra negauit* (187) e diventa poi *parens* di due figli, la settima parte di quelli di Niobe (192). Bisogna notare una novità ovidiana rispetto alla tradizione a partire da Omero: la Niobe omerica è colpevole solo perché si vanta di essere «uguale a Latona»⁸⁵⁶. Un altro dettaglio, terminato il discorso di Niobe, sottolinea ancora una volta la superbia di questa donna: dopo aver ricevuto l'ordine di cessare il rito per Latona, le Tebane continuano a venerare la dea in silenzio (202-203). L'atteggiamento della regina non offende solo gli dèi, ma supera anche i limiti del buon senso dei suoi sudditi.

Un altro aspetto importante in questo passo si trova nell'elogio della nobile nascita della regina tebana: per dimostrare il suo forte legame con il mondo divino, Niobe offre come prova il privilegio di suo padre Tantalo *cui licuit soli superiorum tangere mensas* (173) ma omette, o meglio, nasconde la colpa di Tantalo in quella occasione, «che gli

⁸⁵⁶ Rosati 2009, pp. 277-284.

valse la punizione cui viene condannato eternamente negli inferi»⁸⁵⁷. La stessa ironia è presente anche quando parla del nonno, *maximus Atlas* (174), che *aetherium qui fert ceruicibus axem* (175) non per un incarico d'onore ma per la punizione impostata da Giove. In più, non si dovrebbe dimenticare l'ostilità e l'ospitalità di Atlante nei confronti di Perseo, che gli conferiscono un carattere inaffidabile.

In questa atmosfera di eccezionale *hybris*, Ovidio non perde mai l'occasione per la sua ironia. Nel vantare il suo potere sulla *regia Cadmi* (177), Niobe suscita inevitabilmente nel lettore il ricordo del momento in cui Giunone ordina alle Furie la rovina di Tebe (*Met.* 4, 470-471: *Quod uellet, erat, ne regia Cadmi / staret, et in facinus traherent Athamanta sorores*)⁸⁵⁸. Tale ironia è presente anche nel contrasto tra la *turba* e l'*orba* (200): il sarcasmo della regina per l'infertilità della dea anticipa il proprio destino e il confronto tra *turba* e *orba* rispecchia la grande differenza tra la condizione presente di Niobe e quella futura che sta prospettandosi. Non a caso, Ovidio ha utilizzato lo stesso termine *turba* (165) per descrivere la folla compagna della regina quando entra in scena.

*Indignata dea est summoque in uertice Cynthi
talibus est dictis gemina cum prole locuta:
«en ego uestra parens, uobis animosa creatis,
et nisi Iunoni nulli cessura dearum,
an dea sim dubitor perque omnia saecula cultis
arceor; o nati, nisi uos succurritis, aris.
nec dolor hic solus; diro conuicia facto
Tantalus adiecit uosque est postponere natis
ausa suis et me, quod in ipsam reccidat, orbam
dixit et exhibuit linguam scelerata paternam»*

⁸⁵⁷ Esistono due versioni per la colpa di Tantalos. La prima: figlio del re degli dèi, alla mensa divina, ha rubato nettare e ambrosia per i suoi amici (*Pi. O.* 1, 60); la seconda: per sfidare l'onniscienza degli dèi, ha imbandito di nascosto le carni di suo figlio Pelope (*Serv. A.* 6, 603). Si veda Rosati 2009, p. 279.

⁸⁵⁸ Cfr. Rosati 2009, p. 280.

adiectura preces erat his Latona relatis:
«desine», Phoebus ait; «poenae mora longa querella est».
dixit idem Phoebus, celerique per aera lapsu
contigerant tecti Calmeida nubibus arcem. (204-217)

“Si sdegna la dea sulla cima del Cinto, con tali parole si rivolge ai suoi due figli: «Ecco, io, vostra madre, fiera di avervi generati, che non intendo cedere a nessuna dea se non a Giunone, vedo messa in dubbio la mia divinità, e sarò lontana dal culto degli altari per secoli, o figli, se non venite in mio aiuto. E questo non è il solo dolore. La figlia di Tantalo ha aggiunto l’insulto al sacrilegio, ha osato posporvi ai suoi figli e definirmi priva di prole — che queste parole si ritorcano su di lei – con un linguaggio sfrontato come quello di suo padre». Alle accuse Latona sta per aggiungere delle suppliche: «Ferma!» dice Febo, «le lunghe lamentele ritardano solo la punizione». La sorella concorda con queste parole e subito, cinti di nubi, raggiungono con volo veloce la rocca di Cadmo”.

Planus erat lateque patens prope moenia campus,
adsiduis pulsatus equis, ubi turba rotarum
duraque mollierat subiectas ungula glaebas.
pars ibi de septem genitis Amphione fortes
conscendunt in equos Tyrioque rubentia suco
terga premunt auroque graues moderantur habenas.
e quibus Ismenus, qui matri sarcina quondam
prima suae fuerat, dum certum flectit in orbem
quadrupedis cursus spumantiaque ora coercet,
«ei mihi!» conclamat medioque in pectore fixa
tela gerit, frenisque manu moriente remissis
in latus a dextro paulatim defluit armo.
proximus audito sonitu per inane pharetrae
frena dabat Sipylus, ueluti cum praescius imbris

nube fugit uisa pendentiaque undique rector
carbasa deducit, ne qua leuis effluat aura;
frena tamen dantem non euitabile telum
consequitur, summaque tremens ceruice sagitta
haesit et exstabat nudum de gutture ferrum.
ille ut erat pronus per crura admissa iubasque
uoluitur et calido tellurem sanguine foedat.
Phaedimus infelix et auiti nominis heres
Tantalus, ut solito finem imposuere labori,
transierant ad opus nitidae iuuenale palaestrae;
et iam contulerant arto luctantia nexu
pectora pectoribus, cum tento concita neruo,
sicut erant iuncti, traiecit utrumque sagitta.
ingemuere simul, simul incurvata dolore
membra solo posuere, simul suprema iacentes
lumina uersarunt, animam simul exhalarunt.
aspicit Alphenor laniataque pectora plangens
euolat ut gelidos complexibus adleuet artus,
inque pio cadit officio; nam Delius illi
intima fatifero rupit praecordia ferro.
quod simul eductum est, pars est pulmonis in hamis
eruta cumque anima cruor est effusus in auras.
at non intonsum simplex Damasichthona uulnus
adficit. ictus erat qua crus esse incipit et qua
mollia neruosus facit internodia poples,
dumque manu temptat trahere exitiabile telum
altera per iugulum pennis tenuis acta sagitta est;
expulit hanc sanguis seque eiaculatus in altum
emicat et longe terebrata prosilit aura.
ultimus Ilioneus non profectura precando

*bracchia sustulerat «di»que «o communiter omnes»
dixerat, ignarus non omnes esse rogandos,
«parcite!» motus erat, cum iam reuocabile telum
non fuit, Arqutenens; minimo tamen occidit ille
uulnere, non alte percusso corde sagitta. (218-266)*

“Vicino alle mura, c’era un campo ampio e piano: qui si esercitavano i cavalli in continuazione e i loro duri zoccoli e le frequenti ruote avevano ammorbido il suolo. Qui una parte dei sette figli di Anfione salgono sui forti destrieri e si assestano sulle groppe rosse di succo di Tiro e guidano le redini adorne d’oro pesante. Tra questi Ismeno, frutto della prima gravidanza della madre, mentre delinea un cerchio perfetto con il cavallo, lo frena con un morso la bocca, esclama: «Ahimè!». Ha una freccia confitta nel mezzo del petto: le redini gli sfuggono dalla mano morente mentre egli scivola giù dal lato destro del cavallo. Accanto a lui Sipilo, udendo nell’aria risuonare la faretra, molla le redini, come il comandante di una nave alla vista di una nube prevede pioggia e spiega le vele da ogni parte, perché non si perda il più lieve soffio di brezza. Molla le redini, ma una freccia lo insegue, senza scampo, gli si conficca vibrando nella nuca e dalla gola rispunta il nudo ferro. Quello, chino com’è sul cavallo, rotola giù per la criniera e le zampe al galoppo, e macchia la terra del suo caldo sangue. Fedimo sfortunato e Tantalo, erede del nome del nonno, terminata la consueta fatica, erano passati alle esercitazioni giovanili nella lucida palestra: già strettamente avvinghiati avevano opposto petto a petto nella lotta quando una freccia lanciata dall’arco teso li trafigge entrambi, avvinti così come sono. Gemettero insieme, insieme caddero al suolo, le membra piegate dal dolore, distesi a terra, e lì giacciono insieme, strabuzzando gli occhi per spirare insieme. Alfenore li vede e, battendosi e lacerandosi il petto, accorre per sollevare i corpi già freddi in un abbraccio, ma cade mentre compie questo atto pietoso, il dio di Delo gli trapassa con freccia fatale i precordi. Quando tenta di strapparsela, una parte del polmone che rimane attaccata all’uncino viene fuori, il sangue si sperde nell’aria insieme alla vita. Invece, il chiamato Damasictone ha sofferto più di un colpo: ne aveva ricevuto uno dove inizia la coscia e dove il ginocchio

nervoso forma una molle giuntura, quando cerca di togliere la freccia mortale con una mano, un'altra gli trafigge alla gola fino in fondo. Il sangue spinge questa freccia verso l'alto ed essa, trapassando l'aria, compie un lungo tratto. L'ultimo è Ilione, levando le braccia per una preghiera: «O dèi, o tutti voi», non sapendo che non tutti bisognava pregarli, «pietà!». Il dio con l'arco si commuove, ma è troppo tardi per trattenere la freccia. Muore anche questo giovane, ma per una lieve ferita, perché la freccia non entra profondamente nel cuore.”

La scena in cui Apollo uccide i figli maschi di Niobe si apre nel grande spazio davanti alle mitiche mura di Tebe. I giovani sono chiamati «figli di Anfione» (221) non solo per dare rilievo al loro legame con la *regia Cadmi* (177), ma anche per alludere all'innocenza di questi giovani per una colpa commessa dalla madre: questo contrasto tra la fredda vendetta del dio e l'incolpevolezza è poi rafforzato dalla descrizione vivace, dettagliata e crudele di ogni singola morte, dalla totale ignoranza delle vittime e dal potere sovrumano e dominante da parte di Apollo.

Ovidio rappresenta una strage rigorosamente simmetrica: sia per la divisione dei compiti di sterminare i maschi e le femmine tra Apollo e Diana, sia per l'ordine della caduta dal più anziano al più giovane. Costruiscono un'atmosfera spaventosa per la morte veloce e inaspettata i dettagli su *Ismenus* colpito mentre è a cavallo e del suo grido di morte che anticipa la «descrizione del corpo, che giunge senza che il morente possa identificare l'autore» (224-229); del suono della faretra che ha fatto scappare inutilmente Sipolo (230-238): come nota Rosati, il «suono della faretra» è «il segnale dell'epifania di Apollo ... spesso minacciosa, come già nella sua prima apparizione in preda all'ira all'inizio dell'*Iliade* ... Il terrore prodotto da questo suono “nel vuoto” dell'aria presuppone la diffusa credenza, già omerica, che attribuisce la morte improvvisa e senza causa apparenti alle frecce di Apollo e Diana»⁸⁵⁹. L'immediatezza e l'impersonalità della presentazione dell'attacco divino arrivano a culmine nella «fredda oggettività» e nell'«attenzione al dettaglio anatomico» della descrizione del

⁸⁵⁹ Rosati 2009, p. 286.

caso di Damasictone (254-260) che ha subito due colpi quasi contemporanei⁸⁶⁰.

In questa serie di «variazioni sulla morte», quella di Alfenore (248-253) e quella di Ilioneo (261-266) suscitano più empatia e profilano il contrasto più intenso tra l'innocenza umana e la crudeltà divina: il primo, nel disperato tentativo di risollevarli i fratelli caduti dal cavallo, è colpito e perciò diviene vittima del proprio atto. In questo caso, la «fredda disumanità» di Apollo sembra ricordare la crudeltà dell'Apollo della *Niobe* sofocle⁸⁶¹. Tale scena spaventosa è anche presentata con un linguaggio realistico per la descrizione cruenta delle viscere e per i dettagli macabri. Quanto a Ilioneo, egli, con il suo appello alla clemenza divina, commuove il dio, ma comunque non riesce a evitare la morte.

*Fama mali populi que dolor lacrimaeque suorum
tam subitae matrem certam fecere ruinae,
mirantem potuisse irascentemque quod ausi
hoc essent superi, quod tantum iuris haberent;
nam pater Amphion ferro per pectus adacto
finierat moriens pariter cum luce dolorem.
heu, quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa,
quae modo Latois populum submouerat aris
et mediam tulerat gressus resupina per urbem,
inuidiosa suis, at nunc miseranda uel hosti!
corporibus gelidis incumbit et ordine nullo
oscula dispensat natos suprema per omnes;
a quibus ad caelum liuentia bracchia tollens
«pascere, crudelis, nostro, Latona, dolore,
[pascere]» ait «satiague meo tua pectora luctu]
corque ferum satia!» dixit «per funera septem*

⁸⁶⁰ Rosati, 2009, p. 288.

⁸⁶¹ Si veda Rosati 2009, pp. 287-288.

*efferior; exsulta uictrixque inimica triumphata.
cur autem uictrix? miserae mihi plura supersunt
quam tibi felici; post tot quoque funera uinco».*
*dixerat, et sonuit contento neruus ab arcu,
qui praeter Nioben unam conterruit omnes;
illa malo est audax. stabant cum uestibus atris
ante toros fratrum demisso crine sorores.
E quibus una trahens haerentia uiscere tela
imposito fratri moribunda relanguit ore;
altera solari miseram conata parentem
conticuit subito duplicataque uulnere tota est.
[oraque compressit, nisi postquam spiritus ibat.]
haec frustra fugiens conlabitur, illa sorori
immoritur; latet haec, illam trepidare uideres.
sexque datis leto diuersaque uulnera passis
ultima restabat; quam toto corpore mater,
tota ueste tegens «unam minimamque relinque;
de multis minimam posco» clamauit «et unam»,
dumque rogat, pro qua rogat, occidit. orba resedit
exanimes inter natos natasque uirumque
deriguitque malis. nullos mouet aura capillos,
in uultu color est sine sanguine, lumina maestis
stant inmota genis; nihil est in imagine uiuum.
ipsa quoque interius cum duro lingua palato
congelat, et uenae desistunt posse moueri;
nec flecti ceruix nec bracchia reddere motus
nec pes ire potest; intra quoque uiscera saxum est.
flet tamen et ualidi circumdata turbine uenti
in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant. (267-312)*

“La notizia della disgrazia, il dolore del popolo e le lacrime dei suoi svelarono l’improvvisa catastrofe alla madre, che restò stupefatta e sdegnata che gli dèi avessero potuto e osato tanto e che avessero un potere tanto grande. Intanto il padre Anfione, trafittosi il petto con la spada, morendo, si era liberato della vita e del dolore. Ahi, quanto diversa è questa Niobe da quella che, un tempo, distoglieva la gente dagli altari di Latona, e incedeva a testa alta per la città, odiosa persino ai suoi cari, e ora miserevole persino a un nemico! Si getta sui corpi freddi e, senza nessun ordine, dispensa l’ultimo bacio a tutti i suoi figli. Levando poi le braccia livide al cielo, grida: «Pasciti del mio dolore, Latona crudele, [pasciti e sazia del mio pianto il tuo petto] sazia il cuore feroce! Sono portata ai funerali sette volte. Esulta, hai vinto, goditi il tuo trionfo! Ma davvero hai vinto? Nella sciagura, a me restano più figli che a te nella fortuna. Dopo queste morti, comunque vinco io!». Disse, e subito si udì risuonare la corda vibrata di un arco, tutti ne furono spaventati, tranne Niobe, sfrontata nel suo dolore. Le sorelle erano davanti ai catafalchi dei fratelli in vesti nere con i capelli sciolti: una, strappandosi la freccia dalle viscere, si abbandonò morendo con il volto sul corpo di un fratello, una seconda, cercando di consolare la misera madre, tacque all’istante e si ripiegò per una ferita nascosta. [Serrò le labbra solo dopo aver esalato l’ultimo respiro.] Questa tentò inutilmente di scappare ma crollò a terra, quella morì sopra la sorella; quest’altra cercava di nascondersi, quell’altra tremava. Erano morte sei per diverse ferite, ne restava ancora una: la madre la proteggeva con tutto il corpo e tutta la veste, gridò: «Lasciami l’ultima! È la più piccola! Di tutte, ti chiedo solo la più piccola, lei sola!». Mentre pregava, colei per la quale pregava morì. Priva di tutti, si accasciò tra i cadaveri dei figli, delle figlie e del marito, si irrigidì dal dolore. Nessun capello si muove per il vento, il volto è esangue, gli occhi fissi sulle guance meste: nulla di vivo nel suo aspetto. Persino la lingua le si congela nel palato indurito, e le vene cessano di pulsare. Il collo non si piega più, le braccia non abbozzano un gesto, il piede non avanza e le viscere diventano sasso. Tuttavia, piange. Viene avvolta da un turbine di vento impetuoso e trasportata nella patria. Lì, immobile sulla cima di un monte: continua a sciogliersi in lacrime dal marmo”.

Lo «spettacolo della crudeltà divina» continua, ma bisogna notare che, a differenza della tradizione del mito, la vendetta divina in Ovidio è sviluppata insieme alla *hybris* di Niobe. Dopo la strage dei figli maschi, la regina tebana, senza prove della responsabilità degli dèi, li accusa immediatamente, anzi, difatti taccia il *tantum iuris* (270) di *hybris* da ricambiare con l'ira (*irascentem*): come nota Rosati, nelle parole di Niobe (267-272) l'uso di «*ausi... essent* è paradossale detto dei *superi*, essendo piuttosto il verbo dei Giganti ribelli». Questa arroganza e questa empietà si ripercuotono nella *iunctura liuentia braccia* (279), rendendola ambigua: il verbo *liueo*, infatti, da un lato indica che Niobe si colpisce le braccia come avveniva nelle «rituali manifestazioni di lutto», sicché gli arti superiori della principessa sono coperti di lividi; dall'altro, invece, esprime «l'idea del livore» contro Latona. In questo modo, il tipico gesto di levare le braccia al cielo in senso di preghiera (279: *tollens*) – si trasforma in «un atto di ostilità minacciosa verso la dea». Non basta: dopo un iniziale ravvedimento e l'ammissione a malincuore della vittoria di Latona (283: *uictrix*), Niobe, con tono «capziosamente avvocatesco», mette arrogantemente in dubbio la vittoria della dea (284: *cur... uictrix?*), e, pur ammettendo il suo passaggio da *felix* a *misera*, mantiene comunque un atteggiamento di sfida, dichiarando la propria superiorità e il suo folle primato (285: *uinco*). È proprio questa continua *hybris* che scatena la successiva strage a opera di Diana⁸⁶².

Le descrizioni della strage dei fratelli e delle sorelle hanno alcune differenze: l'uccisione delle Niobidi è concentrata in 16 versi (contro i circa 50 dedicati ai fratelli); nel racconto non trova spazio l'individualizzazione delle ragazze, i cui nomi non vengono menzionati; la morte delle prime sei sorelle è dovuta a generiche ferite, condensate in un unico riferimento a *diversa uulnera* (297). Analogo, invece, è il senso di «immediatezza» e di «impersonalità dei colpi ciechi» inferti dal dio che scaturisce dall'espressione *dixerat, et sonuit* (286), con cui si apre la sequenza. Simmetrico, inoltre, appare il contrasto tra crudeltà divina e innocenza umana; le sorelle sono in

⁸⁶² Rosati 2009, pp. 290-292.

lutto per i fratelli quando improvvisamente si compie la tragedia: in particolare, una delle ragazze è impegnata a consolare la madre (292: *altera solari miseram conata parentem*), in un «un gesto di *pietas* familiare». Questo contrasto è evidenziato anche attraverso la sottolineatura dell'umana sofferenza. L'iniziale *imposito* (291) insieme ai successivi *conlabitur* (295) e *immoritur* (296) rendono vivace l'immagine dei cadaveri accumulati, l'uno sull'altro, la debolezza assoluta nel controllare la propria vita da parte degli uomini a fronte del potere assoluto esercitato dagli dèi. La totale disperazione (298-299: *toto...tota*) che prova Niobe quando cerca di proteggere l'ultima figlia dopo la morte delle altre sei rende ancora più inesorabile il rifiuto di clemenza della dea, e la ripetizione *rogat...rogat* (301) sottolinea ancora una volta la fredda crudeltà di Diana. Questo forte contrasto inteso a suscitare maggiore compassione nei lettori appare una creazione originale di Ovidio: nell'ignorare le tradizioni attestate in Igino e in Apollodoro secondo cui una o più figli di Niobe venivano risparmiati dalla vendetta divina, Ovidio esaspera il *pathos* della vicenda e rende più realistico l'eccesso di dolore della madre: in questo modo, la pietrificazione di Niobe diventa nelle *Metamorfosi* un "fenomeno naturale", in quanto conseguenza immediata di un dolore senza misura (303: *deriguit... malis*): qualcosa di diverso rispetto alla punizione divina di cui si parla in Omero e nell'*Antigone* di Sofocle, o all'atto pietoso degli dèi mossi a compassione dalla richiesta della misera Niobe come narrato da Ferecide e da Apollodoro⁸⁶³.

La trasformazione di Niobe sembra una sorta di "contrappasso"; infatti, la descrizione della metamorfosi inizia con i capelli che non si muovono più per il vento e con gli occhi divenuti fissi: questi due elementi corrispondono simmetricamente all'entrata di Niobe in scena con i capelli ondeggianti e lo sguardo superbo (168-169); in più, si notano il congelarsi della *lingua* (306), la più diretta responsabile delle parole arroganti; la rigidità del collo (308), che una volta teneva la testa alta (275), l'immobilità del piede (309), che prima camminava con arroganza per le vie della città (275) e i *braccia*, che un tempo si levavano al cielo in segno di ostile preghiera (279), e ora non si muovono più (308); significativo anche il riferimento ai *uiscera*, simbolo

⁸⁶³ Si veda Rosati 2009, 292-294.

della fecondità, fondamento della superiorità di Niobe davanti a Latona, ora invece diventati sasso (309).

Il dolore è senza misura anche in un'ottica temporale: è «amaramente ironico» che, proprio per «un eccesso di dolore»⁸⁶⁴, Niobe non può morire ma continuerà a piangere anche dopo la pietrificazione, per l'eternità, a differenza del marito morto suicida che *finierat moriens pariter cum luce dolorem* (272). Queste lacrime trasudate dal sasso accomunerebbero «Niobe ai pochi personaggi che mantengono coscienza del proprio essere anche dopo la trasformazione»⁸⁶⁵.

Un altro tema fondamentale in questo passo è il rovesciamento della Fortuna. La *hybris* di Niobe consiste anche nella sua convinzione di poter sovrastare la Fortuna (195: *maior sum quam cui possit Fortuna nocere*). Il passaggio da *felix* a *miser*, invece, si realizza in un momento, come sottolinea l'immediatezza caratteristica delle frecciate di Apollo e di Diana. La «contrapposizione tra il “prima” e il “poi”» è enfatizzata dallo studio con cui è costruito il celebre verso *heu, quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa* (273), dove, come nota Hardie, la disposizione chiasmica (*haec Niobe Niobe... illa*) e la ripetizione del nome in cesura ottengono l'effetto di «distinguere nettamente i due emistichi» e le due diverse condizioni⁸⁶⁶. Tale passaggio è rafforzato anche dal cambiamento di atteggiamento da parte degli altri: da oggetto di invidia per i suoi concittadini, Niobe perviene a suscitare persino la compassione dei nemici (276: *inuidiosa suis, at nunc miseranda uel hosti!*): come dice Rosati, Niobe diventa «un paradigma tragico del rovesciamento di fortuna»⁸⁶⁷.

Anche nelle opere minori ovidiane, vi sono diversi riferimenti alla madre superba trasformata in pietra (*Am.* 3, 12, 31: *De Niobe silicem, de virgine fecimus ursam*; *Ep.* 20, 105-106: *Quaeque superba parens saxo per corpus oborto / Nunc quoque Mygdonia flebilis adstat humo*), alla morte dei figli (*Tr.* 5, 1, 57-58: *cum faceret Nioben*

⁸⁶⁴ Rosati 2009, pp. 294-296.

⁸⁶⁵ Ghedini 2018, p. 166.

⁸⁶⁶ Hardie 2002^b, p. 251.

⁸⁶⁷ Rosati 2009, pp. 290-291.

orbam Latonia proles, / non tamen et siccas iussit habere genas; 5, 12, 7-8: exigis ut Priamus natorum funere ludat, / et Niobe festos ducat ut orba choros; Ib. 579-583: Propter opes magnas ut perdidit hospes alumnum, / perdat ob exiguas te tuus hospes opes. / Utque ferunt caesos sex cum Damasichthone fratres, / intereat tecum sic genus omne tuum. / Addidit ut fidicen miseris sua funera natis, / sic tibi sint vitae taedia iusta tuae). Si trattava evidentemente di un mito caro a Ovidio, per il quale Niobe assurge a «paradigma del dolore così intenso da provocare l'insensibilità di chi lo prova» (cfr. *Pont.* 1, 2, 27-30: *fine carent lacrimae, nisi cum stupor obstitit illis / et similis morti pectora torpor habet. / felicem Nioben, quamuis tot funera uidit, / quae posuit sensum saxea facta mali).*

Nelle *Metamorfosi*, come abbiamo già visto, la vicenda presenta un impianto drammatico molto chiaro: (1) presentazione del protagonista — (2) sfida di Niobe a Latona — (3) richiesta d'aiuto da parte di Latona ai suoi due figli — (4) Apollo colpisce a morte i setti figli maschi — (5) reazione di Niobe con una nuova sfida a Latona — (6) strage delle sette figlie per mano di Diana — (7) la metamorfosi di Niobe. Tuttavia, il carattere drammatico è riconoscibile anche nella concentrazione dell'azione «nel tempo e nello spazio», grazie alla catena di nessi causali che legano i vari momenti della storia, la quale ha sempre in Niobe il suo «centro assoluto». Come nota Rosati, lo spostamento di scena dalla patria di Niobe (Lidia) alla città tebana, secondo la variante più diffusa nelle letterature classiche, evidenzia la volontà del poeta di mettere Tebe al centro della vicenda per rendere questo dramma in realtà una tragedia di Tebe, città tragica per eccellenza.

Niobe paga la sua *hybris*, «l'arrogante pretesa di assimilarsi agli dèi». Il confronto-scontro tra umano e divino, come è stato già presentato nei miti delle Pieridi-Muse e di Marsia-Apollo, è un tema cruciale nel poema di Ovidio, e probabilmente «tocca con Niobe il suo punto più problematico: la punizione della regina, infatti, passa attraverso la strage di tanti giovani innocenti. Non è un caso che», con tragica ironia, Ovidio rappresenti alcuni di loro nell'atto di essere uccisi da Apollo

e da Artemide proprio «mentre assolvono ai doveri della *pietas* religiosa»⁸⁶⁸.

Niobe nella *Commedia*

La ripresa dantesca del mito di Niobe si trova nel XII canto del *Purgatorio*. Un canto diviso in due parti: la prima è occupata dalla storia universale della superbia (1-69) che viene narrata attraverso una serie di figure esemplari; la seconda dal passaggio di Dante e Virgilio alla Cornice degli invidiosi (70-136): essa si apre con l'Angelo dell'umiltà – che esegue un canto e con il battito delle ali permette il dileguarsi di una *P* sulla fronte del pellegrino – ed è pervasa «da un senso di sollievo, di leggerezza e serenità, che vuol significare il superamento del primo e più grave dei peccati»⁸⁶⁹.

Gode di un grande rilievo artistico la presentazione dei tredici esempi di superbia. Ciascuno è racchiuso in una terzina dove si svolge tutta la tragedia, condensata in un solo atto, un gesto o uno sguardo del protagonista. Si nota innanzitutto che i primi dodici esempi – «numero che può essere simbolo del mondo come totalità»⁸⁷⁰ – sono equamente distribuiti fra biblici e “pagani” e possono essere suddivisi in tre classi: la prima comprende coloro i quali sono considerati violenti contro la divinità; essa inizia con Lucifero, l'angelo biblico più bello di tutti, prosegue con Briareo e gli altri Giganti che tentarono la scalata all'Olimpo (cfr. anche il capitolo dedicato alla Gigantomachia), e si chiude con Nembròt, che innalzò la torre di Babele per raggiungere il cielo; la seconda è composta più modestamente da vanagloriosi, che furono la rovina di sé stessi. Qui troviamo la nostra Niobe, e poi Saul suicidatosi con la propria spada, Aracne mutata in ragno e infine Roboamo in fuga sul suo carro; la terza ospita i violenti contro il prossimo, coloro cioè che dalla loro tirannica brama di primeggiare furono spinti a dar “nel sangue e nell'aver di piglio”: Erifile che per la collana di Venere manda a morte il marito, i condottieri Sennacherib, Ciro e Oloferne⁸⁷¹. A ciascun gruppo di superbi

⁸⁶⁸ Rosati 2009, pp. 273-274.

⁸⁶⁹ Chiavacci Leonardi 1994^a, p. 347.

⁸⁷⁰ Inglese 2016^b, p. 161.

⁸⁷¹ Si veda Parodi 1965, p. 153.

corrisponde una parola con cui si aprono le relative terzine: *Vedea* per i ribelli contro la divinità, *O* per i vanagloriosi e *Mostrava* per i tiranni violenti⁸⁷². L'ultimo *exemplum* di superbia è Troia, la cui presenza assume significato nel confronto con il primo: la ribellione di Lucifero fu l'inizio di tutto il dolore del mondo, laddove la rovina troiana, «in sincronia con la nascita di David (cfr. Cv 4, 5, 6)», fu il punto di partenza del cammino verso la redenzione⁸⁷³.

*Vedea colui che fu nobil creato
più ch'altra creatura, giù dal cielo
folgoreggiando scender, da l'un lato.
Vedëa Briäreo fitto dal telo
celestial giacer, dall'altra parte,
grave ala terra per lo mortal gelo.
Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte,
armati ancora, intorno al padre loro
mirar le membra di Giganti sparte.
Vedea Nembròt a pie' del gran lavoro
quasi smarrito, e riguardar le genti
che 'n Sennaàr con lui superbi fuoro.
O Niobè, con che occhi dolenti
vedea io te segnata in su la strada,
tra **sette e sette tuoi figliuoli spenti!**
O Saùl, come in su la propria spada
quivi parevi morto in Gelboè,
che poi non sentì pioggia né rugiada!
O folle Aragne, sì vedea io te*

⁸⁷² Per la tradizione interpretativa sul possibile acrostico *VOM* (da intendere forse come “uomo”, che è il destinatario degli esempi di superbia) si vedano Tartaro 2008, pp. 146-147 e Inglese 2016^b, pp. 157-158.

⁸⁷³ Inglese 2016^b, p. 161.

*già mezza ragna, trista in su li stracci
dell'opera che mal per te si fé.*
*O Roboàm, già non par che minacci
quivi 'l tuo segno: ma pien di spavento
nel porta un carro, senza ch'altri il cacci.*
*Mostrava ancor lo duro pavimento
come Almeòn a sua madre fé caro
parer lo sventurato addornamento.*
*Mostrava come i figli si gittaro
sopra Sennacherib dentro dal tempio,
e come, morto lui, quiv'il lasciaro.*
*Mostrava la ruina e 'l crudo esempio
che fé Tamiri, quando disse a Ciro:
«Sangue sitisti, e io di sangue t'empio».*
*Mostrava come in rotta si fuggiro
li assiri, poi che fu morto Oloferne,
e anche le reliquie del martiro.*
*Vedëa Troia in cenere e in caverne:
o Iliòn, come te basso e vile
mostrava il segno che li si discerne! (Pg 12, 25-63)*

Dante riassume la storia di Niobe in una terzina, traendo i due momenti cruciali dal modello ovidiano⁸⁷⁴: 1) **occhi dolenti**; 2) **sette e sette tuoi figliuoli spenti**. Dunque: Niobe, addolorata, si trova tra i cadaveri dei suoi quattordici figli. Dante *auctor* sfrutta alla perfezione il «procedimento essenziale dell'arte figurativa»: cogliendo l'evento in atto, offre «la presentazione di una situazione dell'anima umana, colta in un suo atteggiamento visivamente percepibile»⁸⁷⁵. La descrizione delle morti numerose e varie

⁸⁷⁴ «The resemblances leave no doubt that Dante had in his mind the tale of Niobe as related by Ovid in *Metam.* vi. 146 ss.»: Moore 1903, p. 208.

⁸⁷⁵ Aurigemma 1970, p. 115.

presente in Ovidio si condensa in una presa d'atto. Come si vede ancora più direttamente in una miniatura del canto di un codice trecentesco (ms. Marciana it. IX 276 c. 35r): sotto Dante e Virgilio, Niobe con gli occhi aperti e sette figli maschi alla sua destra e sette femmine alla sinistra. Ciascuno gruppo dei figli è trafitto da un'unica freccia che attraversa tutti e sette i corpi all'altezza della gola.

Gli *occhi dolenti*, nei quali si concreta questo procedimento di «concentrazione» e di «identificazione» del fatto «esterno» e del fatto «intimo»⁸⁷⁶, nel confronto con gli *oculos ... superbos* (169) del racconto ovidiano⁸⁷⁷, richiamano l'espressione *lumina maestis / stant immota genis* (304-305)⁸⁷⁸, con scioglimento dell'enallage *maestae genae* in *maesta lumina*⁸⁷⁹. Si tratta del momento più doloroso del racconto: Niobe ha appena assistito alla completa distruzione della sua progenie, e resta paralizzata nello sguardo, prefigurando l'imminente pietrificazione.

Il verso *sette e sette tuoi figliuoli spenti* echeggia 182-183 *Huc natas adice septem / et totidem iuvenes et mox generosque nurusque*: è una ripresa antifrastica: il passo ovidiano, infatti, mostra Niobe al massimo della superbia vantarsi della sua enorme progenie; Dante, invece, insiste sul numero dei figli per accrescere la drammaticità della sventura che si è abbattuta sulla regina; è probabile, in particolare, che l'anafora (*sette e sette*) sia stata ispirata dal commento di Lattanzio Placido a Stazio *Theb.* 7, 353 (...*septem...septem...quattuordecim...exstinxit...*)⁸⁸⁰.

Inoltre, occorre notare il contesto della ripresa dantesca del mito: le figure superbe sono scolpite sul pavimento. Questo fatto costringe Dante *viator* ad “abbassarsi” per osservarle. Non c'è bisogno di ripetere che tale gesto simboleggia l'atteggiamento umile di Dante durante il camino; tuttavia, sembra interessante ricordare il modo in cui il cambiamento di condizione della Niobe ovidiana corrisponde a un cambiamento dei suoi gesti fisici: la regina, *alta superbos* (169), infine *incumbit* (277) sui cadaveri dei

⁸⁷⁶ Aurigemma 1970, p. 115.

⁸⁷⁷ Si veda Tartaro 2008, p. 150.

⁸⁷⁸ Si veda Inglese 2016^b, p. 159.

⁸⁷⁹ Si veda Brugnoli 1998^a, p. 102.

⁸⁸⁰ Brugnoli 1998^a, p. 101.

figli. Parodi sottolinea acutamente il confronto tra l'ammirazione delle sculture di santa umiltà che «erano altorilievi sulla parete marmorea» nel canto X del *Purgatorio* e il mettere i piedi sopra e il guardare con lo sguardo verso giù a questi «rilievi appena accennati sul pavimento» nel canto XII⁸⁸¹. Potrebbe trattarsi di un'ulteriore conferma che la postura di Dante *viator* e della Niobe ovidiana sono legate: lo sguardo alto di Niobe superba-Dante che ammira gli esempi dell'umiltà e lo sguardo giù di Niobe dolorosa-Dante che osserva Niobe punita per la superbia.

In generale, si può notare il carattere sommario e la complessità dei significati della riscrittura dantesca; accennando a poche scene cruciali, Dante attira l'attenzione del lettore sui punti che egli intende sottolineare: innanzitutto, la tristezza della madre. L'espressione degli *occhi dolenti* documenta il fatto che Dante è passato da «una attenzione moralistica alla superbia» alla «pietà, ad una contemplazione in chiave elegiaca, che pur non esclude il ricordo della causa della dolosa vicenda, la superbia appunto, inducendo a riflettere, ma con concretezza, sulla intensità della colpa a cui segue una così intensa pena»⁸⁸². Il poeta, inoltre, sorvolando sulla descrizione dell'uccisione dei figli intenti a compiere gesti religiosi, scioglie il dubbio sulla ingiustizia e sulla crudeltà divina. Infine, Dante, collocando Niobe nell'elenco dei superbi senza tuttavia far cenno alla sua colpa, rende ancora più forte l'atmosfera tragica della storia, accrescendo il senso di assolutezza del potere e del controllo divino sul destino degli uomini, nonché la giustizia della punizione per chi osi opporvisi, nonostante abbia comunque suscitato il sentimento di pietà per gli sconfitti: Niobe, come altri esempi di superbi, è degna della compassione che sempre merita la dolorosa umanità ma allo stesso tempo deve essere giudicata da un punto di vista morale.

Fin qui abbiamo analizzato dieci miti presenti nelle *Metamorfosi* e le loro riscritture dantesche. Dante, come nota Paratore, «adombrando e dipingendo le infinite vicende di singolari, taumaturgiche trasformazioni, e adottando persino il rincalzo

⁸⁸¹ Parodi 1965, p. 149.

⁸⁸² Aurigemma 1970, p. 116.

delle dottrine pitagoriche, si addentra nel complesso più goloso con cui si manifesta l'amministrazione provvidenziale dell'universo, palesa, nelle forme allegoriche cui era circoscritta *in suo periclo* la fantasia pagana, l'azione miracolosa del supremo potere moderatore e arbitro della vita del cosmo»⁸⁸³. Anche per questo, si può notare – sulla base del campione analizzato – che le riscritture di Dante hanno una fisionomia “varia” piuttosto che attenersi a una modalità costante. Questa varietà di modi con cui Dante rappresenta i miti ovidiani nel poema cristiano presuppone una profonda conoscenza interpretativa e un'illimitata immaginazione nel costruire il proprio universo. E non va dimenticato che, attraverso le riscritture dei miti, il poeta cristiano riesce a mettere il suo universo sia in parallelo sia in contrasto sia in identificazione con quello creato da Ovidio, cioè anche con una visione poetica del mondo propria della classicità.

⁸⁸³ Paratore 1970, p. 226.

Tabella dei miti nelle *Metamorfosi* presenti nella *Commedia*

	Il mito	<i>Metamorfosi</i>	<i>Commedia</i>
I. Giove e le sue storie amorose	Callisto	2, 401-530	<i>Pg</i> 25, 130-131; <i>Pd</i> 31, 32-33
	Europa	2, 836-3, 2	<i>Pd</i> 27, 84
	Semele	3, 259-315	<i>If</i> 30, 1-9; <i>Pd</i> 21, 1-16
	Ganimede	10, 155-161	<i>Pg</i> 9, 19-24
II. Famiglia di Giove	Apollo e Dafne	1, 452-567	<i>Pd</i> 1, 13-15
	Mercurio e Argo	1, 668-723	<i>Pd</i> 29, 95; 32, 64
	Fetonte	1, 750-2, 365	<i>If</i> 17, 106-108; <i>Pg</i> 4, 72; 29, 118; <i>Pd</i> 17, 1-3; 31, 124-126
	Ermafrodite	4, 276-288	<i>Pg</i> 26, 82
	Le Pieridi e le Muse	5, 294-317 e 662-678	<i>Pg</i> 1, 10-12
	Il ratto di Proserpina	5, 341-661	<i>Pg</i> 28, 49-51
	Aracne e Minerva	6, 382-400	<i>Pg</i> 2, 8; 12, 43-45
	Apollo e Marsia	6, 382-400	<i>Pd</i> 1, 19-21
Bacco e Mida	11, 85-145	<i>Pg</i> 20, 106-208	
III. Famiglia dei Titani	Gigantomachia (e Tifeo-Tifone)	1, 151-160; 5, 318-331; 5, 346-355	<i>If</i> 31, 82-96 e 124-126; <i>Pd</i> 8, 67-70
	Borea	6, 690-702	<i>Pd</i> 28, 81
	Giasone e Medea	7, 1-424	<i>If</i> 18, 83-96
	Aurora	6, 47-49; 7, 100; 7, 209; 7, 703; 7, 721 e 7, 835	<i>Pg</i> 2, 8
	Temi e Sfinge	7, 759-793	<i>Pg</i> 33, 46-48
	Circe e Ulisse	14, 245-440	<i>If</i> 26, 90-92
IV. Famiglia di Oceano	Narciso	3, 339-510	<i>If</i> 30, 128; <i>Pd</i> 3, 16-18; 12, 10-21
	Aretusa	5, 572-641	<i>If</i> 25, 97-98
	Le figlie di Acheloo	6, 551-563	<i>Pg</i> 19, 19-20
V. Mortali	Aglauro	2, 552-561; 708-832	<i>Pg</i> 14, 137-139
	Piramo e Tisbe	4, 55-166	<i>Pg</i> 27, 37-39; 33, 67-69
	Atamante	4, 416-542	<i>If</i> 30, 1-12
	Cadmo e Armonia	4, 563-604	<i>If</i> 25, 97-99
	Niobe	6, 146-312	<i>Pg</i> 12, 37-39
	Procne e Filomena	6, 412-674	<i>Pg</i> 9, 13-15; <i>Pg</i> 17, 19-20
	Dedalo e Icaro	8, 183-235	<i>If</i> 17, 109-111; <i>Pd</i> 8, 123-126
	Meleagro	8, 260-546	<i>Pg</i> 25, 22-27
	Eristone	8, 739-878	<i>Pd</i> 23, 25-27
	Nesso	9, 98-133	<i>If</i> 12, 67-69
	Orfeo ed Euridice	10, 1-85	<i>Pg</i> 9, 132
	Mirra	10, 298-502	<i>If</i> 30, 37-41
Ulisse	13,1-381 (U. e Aiace);	<i>If</i> 26, 19-24 e 106-108	

	Priamo ed Ecuba	13, 404-575	<i>If</i> 30, 13-21
	Polimestore e Polidoro	13, 429-438	<i>If</i> 30, 18-21; <i>Pg</i> 20, 114-115
	Polissena	13, 439-532	<i>If</i> 30, 17
	Fedra e Ippolito	15, 497-546	<i>Pd</i> 17, 46-48

Edizioni dei testi citati

I testi utilizzati più frequentemente sono citati secondo le seguenti edizioni:

Achille Tazio: S. Gaselee, London 1917

Dante Alighieri:

Commedia: G. Inglese, Firenze 2021

De vulgari eloquentia: G. Inglese, Milano 1998

Convivio: P. Cudini, Milano 1980

Antologia Palatina: F. M. Pontani, Torino 1978-1981

Antonio Liberale, *Le Metamorfosi*: T. Braccini-S. Macrì, Milano 2018

Apollodoro, *I Miti Greci (Biblioteca)*: P. Scarpi, Milano 1996

Apuleio, *Metamorfosi*: G. Augello, Torino 1980

Aristofane, *La Festa delle Donne*: G. Paduano, Milano 1990

Ausonio, *Cupido cruciatur-Epigrammata Ausonii de diversis rebus-Epitaphia heroum qui bello Troico interfuerunt*: H. G. Evelyn, London 1921

Callimaco, *Inni Epigrammi Ecate*: G. B. D'Alessio, Milano 1996

Catullo, *Le poesie*: F. Della Corte, Milano 1977

Conone, *Diegeseis*: M. K. Brown - K. G. Saur München, Leipzig 2002

Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, libri I-VIII: G. Cordiano - M. Zorat, Milano 1998

Erodoto, *Le Storie*, vol. I (libri I-IV): A. Colonna - F. Bevilacqua, Torino 2006

Eschilo, *Tragedie e Frammenti di Eschilo*: G. Morani- M. Morani, Torino 1995

Esiodo:

Tutte le opere: C. Cassanmagnago, Milano 2009

Fragmenta Hesiodica: R. Merkelbach-M. L. West, Oxford 1967

Euripide:

Elena: M. Fusillo, Milano 2010

Le Fenicie: E. Medda, Milano 2006

Ippolito: G. Paduano, Milano 2000

Le Baccanti: V. Di Benedetto, Milano 2004

Le Troiane: V. Di Benedetto - E. Cerbo, Milano 1998

Oreste: E. Medda, Milano 2001

Ifigenia in Tauride: J. Diggle, Oxford 1981

Ifigenia in Aulide: F. Jouan, Parigi 1983

Fetonte: J. Diggle, Cambridge 1970

Inni Omerici: F. Càssola, Milano 1986

Igino:

Astronomica: B. Bunte, Lipsia 1875

Fabulae (Miti del mondo classico): F. Gasti, Roma 2017

Luciano, *Dialoghi Marini, Dialoghi degli Dei, Dialoghi delle Cortigiane*: A. Lami - F. Maltomini, Milano 1989

Lucrezio, *La natura delle cose*: I. Dionigi, Milano 1994

Marziale, *Epigrammi*: G. Norcio, Novara 2014

Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*:
 Vol. 1 (Canti I-XII) di D. Gigli Piccardi, Milano 2003
 Vol. 2 (Canti XIII-XXIV) di F. Gonnelli, Milano 2003
 Vol. 3 (Canti XXV-XXXIX) di G. Agosti, Milano 2004
 Vol. 4 (Canti XL-XLVIII) di D. Accorinti, Milano 2004

Omero:
Iliade: R. Calzecchi Onesti, Torino 1990
Odissea: R. Calzecchi Onesti, Torino 1989

Ovidio:
Metamorfosi: A. Barchiesi, Milano 2005-2015 (basato sull'edizione di R. J. Tarrant, Clarendon Press, Oxford, 2004)
I Fasti: L. Canali, Milano 1998

Pausania:
Viaggio in Grecia, Guida antiquaria e artistica, Libro I: Attica e Megaride: S. Rizzo, Milano 1991
Viaggio in Grecia, Guida antiquaria e artistica, Libro II: Corinzia e Argolide: S. Rizzo, Milano 1992
Viaggio in Grecia, Guida antiquaria e artistica, Libro VIII: Arcadia: S. Rizzo, Milano 2004
Viaggio in Grecia, Guida antiquaria e artistica, Libro IX: M. Moggi- M. Osanna, Milano 2010

Pindaro:
Odi Olimpiche: B. Gentili, Milano 2013
Le Pitiche: P. Angeli Bernardini - E. Cingano - B. Gentili - P. Giannini, Milano 1995

Platone:
Le Leggi: F. Ferrari - S. Poli, Milano 2018
Timeo: F. Fronterotta, Milano 2003
La repubblica: G. Lozza, Milano 1990

Plinio, *Storia Naturale*: G. B. Conte, Torino 1983

Properzio, *Elegie*: H. E. Butler, London 1912.

Apollonio Rodio, *Argonautiche*: G. Paduano, Milano 1986

Seneca:
Apocolocyntosis: E. H. Warmington, Cambridge 1975
Agamennone-Medea-Edipo: R. Peiper - G. Richter, Leipzig, 1921

Senofonte, *Anabasi*: F. Bevilacqua, Torino 2002

Sofocle, *Tragedie e frammenti*: G. Paduano, Torino 1982

Stazio, *Silvae-Tebaide*: T. E. Page, London 1928

Strabone, *Geografia, Caucaso, Asia centrale e Anatolia*, libri XI-XII: R. Nicolai - G. Traina, Milano 2012

Teocrito, *Idilli*: V. Pisano - L. Di Gregorio, Roma 1984

Virgilio:
Eneide: G. B. Conte, Berlino 2009
Bucoliche: J. B. Greenough. Boston 1900
Geogiche: J. B. Greenough. Boston 1900

Abbreviazione Bibliografiche

Accorinti 2004

D. Accorinti, *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*, vol. 4, (Canti XL-XLVIII), Milano 2004

Aglianò 1958

S. Aglianò, *Canto IX del Purgatorio*, in Getto 1958, pp. 183-202.

Agosti 2004

G. Agosti, *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*, vol. 3, (Canti XXV-XXXIX), Milano 2004.

Allegretti-Ciccuto 2017

P. Allegretti-M. Ciccuto, *I classici di Dante*, Firenze 2017.

Angeli Bernardini 1995

P. Angeli Bernardini, *Pindaro Le Pitiche*, Milano 1995.

Anselmi-Guerra 2006

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

Ariani 2015

M. Ariani, *Paradiso canto I, Alienatus animus in corpore: deificazione e ascesa alle sfere celesti*, in E. Malato-A. Mazzicchi, *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni. III. Paradiso I. Canti I-XVII*, Salerno 2015, pp. 27-60.

Asheri 1990

D. Asheri, *Erodoto, Le Storie*, Vol. III, Libri III, La Persia, Milano 1990.

Audano 2016

S. Audano, *Marsia e il suo fiume: spazio fisico e geografia poetica in Ovidio (Met. VI 399-400)*, in A. Setaioli, *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste 2016, pp. 51-60.

Auerbach 1999

E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano 1999.

Aurigemma 1970

M. Aurigemma, *Il canto XII del «Purgatorio»*, in *Nuove letture dantesche*, IV, Firenze 1970, pp. 105-127.

Barchiesi 1994

A. Barchiesi, *Il poeta e il principe: Ovidio e il discorso augusteo*, Bari 1994.

Barchiesi 2005

A. Barchiesi, *Ovidio Metamorfosi*, Vol. I (Libri I-II), Milano 2005.

Barchiesi 2007

A. Barchiesi, *Ovidio Metamorfosi*, Vol. II (Libri III-IV), Milano 2007.

Barkan 1986

L. Barkan, *The gods made flesh: metamorphosis and the pursuit of paganism*, New Haven-London 1986.

Barringer 1991

J. M. Barringer, *Europa and the Nereids: Wedding or Funeral?* «American Journal of Archaeology», 1991, vol. 95, n. 4, pp. 657- 667.

Bass 1997

R. C. Bass, *Some Aspects of the Structure of the Phaethon Episode in Ovid's Metamorphoses*, «The

- Classical Quarterly» XXVII, No. 2, 1997, pp. 402-408.
- Battaglia 1965
S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel Medioevo*, «Filologia Romanza» VI, 1965, pp. 185-224.
- Battaglia Ricci 1989
L. Battaglia Ricci, *Piccarda, o della carità: lettura del terzo canto del Paradiso*, «Filologia e critica», 14, 1989, pp. 27-70.
- Battaglia Ricci 2018
L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini: Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino 2018.
- Bausi 2009
F. Bausi, *Dante fra scienza e sapienza: Egesi del canto XII del Paradiso*, Firenze 2009.
- Bellomo 1990
S. Bellomo, *Iacopo Alighieri, Chiose all'Inferno*, Padova 1990.
- Bernini 1988
F. Bernini, *Ovidio Nasone I Fasti*, Bologna 1988.
- Bethe 1904
E. Bethe, *Ovid und Nikander*, «Hermes» XXXIX, 1904, pp. 1-14.
- Bevilacqua 1913
E. Bevilacqua, *L'episodio dantesco della corda. Genesi e allegoria*, Firenze, 1913.
- Bevilacqua 2002
F. Bevilacqua, *Senofonte, Anabasi*, Torino 2002.
- Bigi 2000
E. Bigi, *Realismo e retorica nel canto XVII dell'Inferno*, «Studi Danteschi» LXV, 2000, pp. 87-99.
- Bologna 2021
C. Bologna, *Il braccio di ferro di Dante con Orazio e Ovidio in Paradiso*, in Carrai 2021, pp. 145-160.
- Bömer 1969
F. Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen Buch I-III*, Heidelberg 1969.
- Bonadeo 2002
A. Bonadeo, *Il pianto di Eco*, «QUCC» LXXI 2002, pp. 133-145.
- Bosco 1985
U. Bosco, *Il proemio del Paradiso*, in Id., *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanissetta-Roma, 1985, pp. 297-315.
- Boyde 2002
P. Boyde, *Perception and passion in Dante's Comedy*, Cambridge 1993, trad. it. "Lo color del core". *Visione, passione e ragione in Dante*, Napoli 2002.
- Braccini-Macri 2018
T. Braccini-S. Macri, *Antonino Liberale, Le metamorfosi*, Milano 2018.
- Braune 1935
J. Braune, *Nonnos und Ovid*, Greifswald 1935.
- Brewer 1935
W. Brewer, *Ovid's Metamorphoses in European culture*, Boston, Cornhill, 1935.
- Brownlee 1978
K. Brownlee, *Dante and Narcissus (Purg. XXX, 76-99)*, «Dante Studies», 96, 1978, pp. 201-206.
- Brownlee 1984
K. Brownlee, *Phaeton's Fall and Dante's Ascent*, «Dante Studies», 102, 1984, p. 135-144.

- Brownlee 1991^a
 K. Brownlee, *Ovid's Semele e Dante's Metamorphosis*, in Jacoff- Schnapp 1991, pp. 224-232.
- Brownlee 1991^b
 K. Brownlee, *Pauline Vision and Ovidian Speech in Paradiso I*, in Jacoff- Schnapp 1991, pp. 202-213.
- Brugnoli 1995
 G. Brugnoli, *Forme ovidiane in Dante*, in I. Gallo-L. Nicastri, *Aetates Ovidianae: lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, Napoli 1995, pp. 239-256
- Brugnoli 1998^a
 G. Brugnoli, *Studi Danteschi*, I, Pisa 1998.
- Brugnoli 1998^b
 G. Brugnoli, *Studi Danteschi*, II, Pisa 1998.
- Brugnoli 1998^c
 G. Brugnoli, *Studi Danteschi*, III, Pisa 1998.
- Calzecchi Onesti 1989
 R. Calzecchi Onesti, *Omero, Odissea*, Torino 1989.
- Calzecchi Onesti 1990
 R. Calzecchi Onesti, *Omero, Iliade*, Torino 1990.
- Canali 1998
 L. Canali, *Publio Ovidio Nasone, I Fasti*, Milano 1998.
- Canfora 2001
 L. Canfora, *Ateneo, I Deipnosofisti*, Roma 2001.
- Caretti 1955
 L. Caretti, *Il canto XVI dell'Inferno*, in Getto 1955, pp. 293-310.
- Cappelletto
 P. Cappelletto, *I frammenti di Mnasea*, Milano 2003.
- Carrai 2019
 A. Carrai, *Le Muse e le Pieridi: miti ovidiani e riflessione metapoetica nella Commedia*, in Cattermole-Ciccuto 2019, pp. 187-206.
- Carrai 2012
 S. Carrai, *Dante e l'antico: l'emulazione dei classici nella Commedia*, Firenze 2012.
- Carrai 2021
 S. Carrai, *Dante e la tradizione classica*, Ravenna 2021.
- Casali 2019
 S. Casali, *Apollo e Marsia nel proemio del Paradiso*, in Cattermole-Ciccuto 2019, pp. 25-47.
- Cassanmagnago 2009
 C. Cassanmagnago, *Esiado, Tutte le opere e i frammenti*, Milano 2009.
- Càssola 1986
 F. Càssola, *Inni Omerici*, Milano 1986.
- Castiglioni 1964
 L. Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Roma 1964.
- Cataudella 1990
 Q. Cataudella, *Luciano, Storia Vera*, Milano 1990.
- Cattermole-Ciccuto 2019
 C. Cattermole-M. Ciccuto, *Miti, figure, Metamorfosi: l'Ovidio di Dante*, Firenze 2019.

- Cecchin 1983
S. Cecchin, *Dante Alighieri Opere minori*, Torino 1983.
- Chiarenza 1975
M. M. Chiarenza, *Pagan Images in the Prologue of the "Paradiso"*, «Proceeding, Pacific Northwest Council on Foreign Languages» XXVI, 1975, pp. 133-136.
- Chiari 1962
A. Chiari, *Il canto XXXI dell'«Inferno»*, Firenze 1962.
- Chiari 1991
A. Chiari, *Il preludio del Paradiso dantesco*, Como 1944.
- Chiavacci Leonardi 1991
A. M. Chiavacci Leonardi, *Dante Alighieri La Divina Commedia Inferno*, Milano 1991.
- Chiavacci Leonardi 1994^a
A. M. Chiavacci Leonardi, *Dante Alighieri La Divina Commedia Purgatorio*, Milano 1994.
- Chiavacci Leonardi 1994^b
A. M. Chiavacci Leonardi, *Dante Alighieri La Divina Commedia Paradiso*, Milano 1994.
- Clay 1999
D. Clay, *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Divine Comedy*, in J. Miller-C. Newlands, *A Handbook to the reception of Ovid*, Chichester 1999, pp. 174-186.
- Colonna-Bevilacqua 2006
A. Colonna-F. Bevilacqua, *Erodoto Le Storie*, vol. I, libri I-IV, Torino 2006.
- Colpo-Ghedini 2010
I. Colpo-F. Ghedini, *Mito e razionalità nel cielo di Ovidio*, in M. Incerti, *Mensura caeli. Territorio, città, architetture, strumenti*, Ferrara 2010, pp. 280-306.
- Colpo 2011
I. Colpo. *Ninfe violate: il mito di Callisto nelle Metamorfosi di Ovidio*, in I. Favaretto-F. Ghedini-G. Gorini, *Tra protostoria e storia, studi in onore di Loredana Capuis*, Roma 2011, pp. 473-484.
- Colpo 2017
I. Colpo, *Spunti di geografia ovidiana: terre, viaggi e viaggiatori nelle Metamorfosi*, in M. Cupitò, *Beyond limits. Studi in onore di Giovanni Leonardi*, Padova 2017, pp. 629-636.
- Conca-Zanetto 2005
F. Conca-G. Zanetto, *Alcifrone Filostrato Aristeneto: Lettere d'amore*, Milano, 2005.
- Consoli 1974
D. Consoli, *Il canto XXVII del «Paradiso»*, in *Nuova lettura dantesche*, VII, Firenze 1974, pp. 151-174.
- Conte 1983
G. B. Conte, *Caio Plinio Secondo, Storia Naturale*, Torino, 1983.
- Conte 2011
S. Conte, *La ricezione del mito di Filomela e Procne nella Commedia: "Dante filologo" a confronto con Virgilio e Ovidio e un'eco petrarchesca*, «Critica del Testo» XIV, 2011, pp. 483-521.
- Contini 1970
G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970.
- Contini 1976
G. Contini, *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino 1976.
- Cordiano-Zorat 1998

- G. Cordiano-M. Zorat, *Diodoro Siculo Biblioteca storica*, libri I-VIII, Milano 1998.
- Cucchiarelli 2000
A. Cucchiarelli, *'fabula Galli' (Ovidio, met. 10, 25-9)*, «MD» XLIV 2000, pp. 211-215.
- Cudini 1982
P. Cudini, *La tenzone tra Dante e Forese e la "Commedia"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. 159, 1982, pp. 1-25.
- Curtius 1993
E. R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze 1993 [trad. it. a cura di R. Antonelli. Titolo originale: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948].
- D'Alessio 1996
G. B. D'Alessio, *Callimaco, Inni Epigrammi Ecate-Aitia Giambi e altri frammenti*, 2 vol. Milano 1996.
- Debiasi 2010
A. Debiasi, *Fetonte, gli Argonauti e l'immaginario arcaico*, in E. Govi, *Dal Mediterraneo all'Europa: conversazioni adriatiche*, Roma 2010, pp. 175-199.
- Degl'Innocenti Pierini 1985
R. Degl'Innocenti Pierini, *Il "primo" Lucano: ILIACON, FR, 7 MOR.*, in V. Tandoi, *Disiecti membra poetae*, II, Foggia 1985, pp. 184-205.
- De Martinis 2013
L. De Martinis, *Senofonte, Tutti gli scritti socratici: Apologia di Scocrate-Memorabili-Economico-Simposio*, Milano 2013.
- Dent 2017
P. Dent, *A Window for the Pain: Surface, Interiority, and Christ's Flagellated Skin in Late Medieval Sculpture*, in L. Tracy-D. S. Brewer, *Flaying in the Pre-modern World: Practice and Representation*, Cambridge 2017, pp. 208-239.
- Di Benedetto 2004
V. Di Benedetto, *Euripide Le Baccanti*, Milano 2004.
- Diggle 1970
J. Diggle, *Euripides Phaethon*, Cambridge 1970.
- Diggle 1994
J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, Tomus III, New York 1994.
- Dimmick 2002
J. Dimmick, *Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry*, in Hardie 2002^a, pp. 264-287.
- Dionigi 1994
I. Dionigi, *Lucrezio, La natura delle cose*, Milano 1994.
- D'Ippolito 1964
G. D'Ippolito, *Studi Nonniani: L'Epillio nelle Dionisiache*, Palermo 1964.
- Dragonetti 1965
R. Dragonetti, *Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image*, «Revue des études italiennes» Ser. NS, vol. 11, 1965, p. 85-146.
- Draskóczy 2015
E. Draskóczy, *Miti ovidiani del viaggio nella "Commedia". Figure ovidiane che diventano figure dantesche*, in Kelemen-Nagy, *Atti del Convegno Internazionale Commentare Dante oggi*, 2015, pp. 97-113.
- Draskóczy 2019

- E. Draskóczy, *La polivalenza dei miti d'arte ovidiani nella Commedia*, in Cattermole-Ciccuto 2019, pp. 165-185.
- Dronke 1988
P. Dronke, *L'Apocalisse negli ultimi canti del Purgatorio*, in G. Barblan, *Dante e la Bibbia*, Firenze 1988, pp. 81-94.
- Dronke 1990
P. Dronke, *Dante e le tradizioni latine medievali*, Bologna 1990 [trad. it. a cura di M. Graziosi. Titolo originale: *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge 1986].
- Ducroux-Vernant 2003
F. F. Ducroux-J. P. Vernant, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Roma 2003.
- Falzone 2006
P. Falzone, *Filosofia e teologia nel canto XXV del "Purgatorio"*, «Bollettino di Italianistica» III, 2006, pp. 41-72.
- Fantham 2004
E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, New York 2004.
- Fantuzzi 2000
M. Fantuzzi, *Theocritus and the "Demythologizing" of poetry*, in M. Depew-D. Obbink, *Matrices of Genre: Authors, Canons and Society*, Cambridge, Massachusetts 2000, pp. 135-151.
- Fedeli 1980
P. Fedeli, *Sesto Propertio, Il primo libro delle elegie*, Firenze 1980.
- Ferrari 1992
F. Ferrari, *Euripide Ifigenia in Tauride – Ifigenia in Aulide*, Milano 1992.
- Ferrari-Poli 2018
F. Ferrari-S. Poli, *Platone, Leggi*, Milano 2018.
- Ferri Mancini 1901
F. Ferri Mancini, *La Storia delle Piante di Teofrasto*, Roma 1901.
- Forbes Irving 1990
P. M. C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford 1990.
- Franz 1890
R. Franz, *De Callistus Fabula*, Leipzig 1890.
- Fränkel 1945
H. Fränkel, *Ovid: A Poet between Two Worlds*, Berkeley-Los Angeles 1945.
- Freccero 1961
J. Freccero, *Dante's Pilgrim in a Gyre*, «PMLA» LXXVI, 1961, pp. 168-181.
- Friedman 1987
J. I. Friedman, *La processione mistica di Dante: allegoria e iconografia nel canto XXIX del Purgatorio*, in M. Picone, *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna 1987, pp. 125-148.
- Fronterotta 2003
F. Fronterotta, *Platone Timeo*, Milano 2003.
- Funaioli 1955
G. Funaioli, *Dante e il mondo antico*, in *Medioevo e Rinascimento. Scritti in onore di B. Nardi*, Firenze 1955, pp. 321-338.
- Fusillo 2010

- M. Fusillo, *Euripide Elena*, Milano 2010.
- Gabarron 2006
J. C. Gabarron, *Seconda lettera di Pietro*, in A. J. Levoratti-P. Richard-E. Tamez, *Nuovo commentario biblico*, Roma 2006.
- Gain 1976
D. B. Gain, *The Aratus ascribed to Germanicus Caesar*, London 1976.
- Gantz 1993
T. Gantz, *Early Greek Myth*, Baltimore 1993.
- Gärtner 2005
J. F. Gärtner, *Ovid. Epistulae ex Ponto, Book I*, Oxford 2005.
- Gentili 1995
B. Gentili, *Pindaro, Pitiche*, Milano, 1995.
- Gentili 2013
B. Gentili, *Pindaro, Odi Olimpiche*, Milano 2013.
- Gentili 2009
S. Gentili, «*Quindi parliamo, quindi ridiam noi*» (PG XXV, 103): piacere e dolore delle anime nella *Commedia di Dante*, in C. Casagrande-S. Vecchio, *Piacere e dolore. Materiali per una storia delle passioni nel Medioevo*, Firenze 2009, pp. 149-169.
- Getto 1955
G. Getto, *Lecture dantesche Inferno*, Firenze 1955.
- Getto 1958
G. Getto, *Lecture dantesche Purgatorio*, Firenze 1958.
- Getto 1961
G. Getto, *Lecture dantesche Paradiso*, Firenze 1961.
- Ghedini 2018
F. Ghedini, *Il poeta del mito. Ovidio e il suo tempo*, Roma 2018.
- Ghedini 2019
F. Ghedini, *Metamorfosi ovidiane, citazioni dantesche e iconografie post-classiche*, in Cattermole-Ciccuto 2019, pp. 315-332.
- Ghisalberti 1933
F. Ghisalberti, *L'«Ovidius moralizatus» di Pierre Bressuire*, «*Studj Romanzi*», XXIII, 1933, pp. 5-136.
- Ghisalberti 1946
F. Ghisalberti, *Mediaeval Biographies of Ovid*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*» IX, 1946, pp. 10-59.
- Ghisalberti 1966
F. Ghisalberti, *Il commentario all'«Ovidius maior» consultato da Dante*, «*Rendiconti dell'Istituto lombardo, Accademia di Scienze lettere ed arti*» C, 1966, pp. 267-275.
- Gianni 1858-1862
C. Gianni, *Francesco da Buti, Commento sopra la Divina Comedia*, Pisa 1858-1862.
- Gigli Piccardi 2003
D. Gigli Piccardi, *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*, vol. 1 (Canti I-XII), Milano 2003.
- Ginsberg 1991
W. Ginsberg, *Dante, Ovid, and the transformation of metamorphosis*, «*Taditio*» XLVI, 1991, pp. 205-233.

Ginsberg 2002

W. Ginsberg, *Dante's Ovids: allegory, irony, and the poet as translation*, in Id. *Chaucer's Italian tradition*, Ann Arbor 2002, pp. 29-57.

Ginsberg 2011

W. Ginsberg, *Dante's Ovid*, in J. G. Clark- F. T. Coulson- K. L. Mckinley, *Ovid in the Middle Ages*, Cambridge 2011, pp. 143-159.

Goffis 1968

C. F. Goffis, *Canto I*, in M. Apollonio, *Lectura Dantis scaligera: «Paradiso»*, Firenze 1968, pp. 1-36.

Gonnelli 2003

F. Gonnelli, *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*, vol. 2 (Canti XIII-XXIV), Milano 2003.

Gonzo 2016

E. Gonzo, *La Commedia degli sguardi: Potenza evocativa e comunicativa degli occhi nel poema dantesco*, tesi dottorato, Padova 2016.

Gow-Scholfield 2010

A. S. F. Gow-A. F. Scholfield, *Nicanor of Colophon, Poems and Poetical Fragments*, Cambridge 2010.

Güntert-Picone 2002

G. Güntert- M. Picone, *Lectura Dantis Turicensis, Paradiso*, Firenze 2002.

Guthmüller 1997

B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997.
[Titolo originale: *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986]

Hardie 1990

P. Hardie, *Ovid's Theban history: the first "anti-Aeneid"?*, «CQ» XL, 1990, pp. 224-235.

Hardie-Barchiesi-Hinds 1999

P. Hardie- A. Barchiesi- S. Hinds, *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and Its Reception*, Cambridge 1999.

Hardie 2002^a

P. Hardie, *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002.

Hardie 2002^b

P. Hardie, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge 2002.

Hardie 2006

A. Hardie, *The Aloades on Helicon: Music, Territory and Cosmic Order*, «A&A» LII, 2006, pp. 42-71.

Harrison 1988

S. J. Harrison, *A Tragic Europa: Horace, Odes 3, 27, «Hermes»*, 1988, vol. 116, n. 4, pp. 427-434.

Haupt-Ehwald-von Albrecht 1966

M. Haupt-P. Ehwald-M. von Albrecht, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, I-II, Dublin-Zürich, 1966.

Hawkins 1991

P. S. Hawkins, *The "Metamorphosis" of Ovid*, in Sowell 1991, pp. 17-34.

Heinze 1919

R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, «Phil. Hist. Klasse», Vol. 71, No. 7, 1919, ora in *Vom Geist des Römertums*, Leipzig – Berlin 1960, pp. 338-403.

Henrichs 1988

A. Henrichs, *Three Approaches to Greek Mythography*, in J. Bremmer, *Interpretations of Greek*

- Mythology*, London 1988, pp. 242-277.
- Hollander 1969
R. Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton 1969.
- Hollander 2010^a
R. Hollander, *Canti I-II. Il prologo alla terza cantica*, in T. Montorfano, *Esperimenti danteschi. Paradiso*, Genova-Milano 2010, pp. 3-26.
- Hollander 2010^b
R. Hollander, *Marsyas as "figura Dantis": "Paradiso" 1. 20*, «Electronic Bulletin of the Dante Society of America» 2010.
- Hornblower-Spawforth 2012
S. Hornblower-A. Spawforth, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 2012.
- Iannucci 1997
A. A. Iannucci, *Dante Contemporary Perspectives*, Toronto 1997.
- Inglese 1998
G. Inglese, *Dante Alighieri, De vulgari eloquentia*, Milano 1998.
- Inglese 2012
G. Inglese, *Dante: guida alla Divina Commedia*, Roma 2012.
- Inglese 2015
G. Inglese, *Vita di Dante: una biografia possibile*, Roma 2015.
- Inglese 2016^a
G. Inglese, *Dante Alighieri Commedia Inferno*, Roma 2016.
- Inglese 2016^b
G. Inglese, *Dante Alighieri Commedia Purgatorio*, Roma 2016.
- Inglese 2016^c
G. Inglese, *Dante Alighieri Commedia Paradiso*, Roma 2016.
- Jacoff-Schnapp 1991
R. Jacoff-J. T. Schnapp, *The Poetry of Allusion*, Stanford 1991.
- Johnson 1976
W. R. Johnson, *Darkness Visible: A Study of Vergil's Aeneid*, Berkeley-Los Angeles 1976.
- Johnson 1996
W. R. Johnson, *The Rapes of Callisto*, «The Classical Journal», Vol. 92, No. 1, 1996, pp. 9-24.
- Kenny 2011
E. J. Kenny, *Ovidio Metamorfosi*, vol. IV (Libri VII-IX), Milano 2011.
- Kidd 1997
D. A. Kidd, *Aratus: Phaenomena*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Knaack 1886
G. Knaack, *Quaestiones Phaethontaeae*, Berlin 1886.
- Knox 1988
P. E. Knox, *Phaethon in Ovid and Nonnus*, «The Classical Quarterly», Vol. 38, No. 2, 1988, pp. 536-551.
- Lami-Maltomini 1989
A. Lami-F. Maltomini, *Luciano, Dialoghi Marini, Dialoghi degli Dei, Dialoghi delle Cortigiane*, Milano 1989.
- Lanza 1996

- A. Lanza, *La Commedia. Testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, Anzio 1996.
- Ledda 2006
G. Ledda, *Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella Commedia di Dante*, in Anselmi-Guerra 2006, pp. 17-40.
- Ledda 2008
G. Ledda, *San Pier Damiano nel cielo di Saturno (Par. XXI)*, «L'Alighieri» XLIX, 2008, pp. 49-72.
- Ledda 2008^b
G. Ledda, *Dante. Profili di storia letteraria*, Bologna 2008.
- Ledda 2011
G. Ledda, *Paradiso, XVII*, in E. Sandal, *Il trittico di Cacciaguida. Lectura Dantis Scaligeri 2008-2009*, Roma-Padova 2011, pp. 107-145.
- Lelli-Pisani 2017
E. Lelli-G. Pisani, *Plutarco Tutti I Moralia*, Milano 2017.
- Levenstein 2003
J. Levenstein, *The re-formation of Marsyas in "Paradiso" I*, in T. Barolini-H. W. Storey, *Dante for the new millennium*, New York 2003, pp. 408-421.
- Livrea 2000
E. Livrea, *La Gigantomachia greca di Claudiano. Tradizione manoscritta e critica testuale*, «Maia» LII, 2000, pp. 415-437.
- Lozza 1990
G. Lozza, *Platone, La repubblica*, Milano 1990.
- Marchesi 1908
C. Marchesi, *Volgarizzamenti ovidiani nel secolo XIV*, «Atene e Roma» XI, 1908, coll. 275-285.
- Marcozzi 2017
L. Marcozzi, *Ovidio «regulatus poeta». Dante e lo stile delle Metamorfosi*, in Allegretti- Ciccuto 2017, pp. 135-156.
- Martellotti 1965
G. Martellotti, *Dante e i classici*, «Cultura e Scuola», 13-14, 1965, pp. 125-137.
- Marti 1956
M. Marti, *Realismo dantesco ed altri studi*, Milano-Napoli 1956.
- Marti 1961
M. Marti, *Il canto III del Paradiso*, in Getto 1961, pp. 39-51.
- Mazzei 2014
A. Mazzei, *Commento Filologico al Fetonte di Euripide*, Tesi di dottorato, 2014, <https://flore.unifi.it/retrieve/handle/2158/861897/28697/Commento%20Filologico%20al%20Fetonte%20di%20Euripide.pdf>
- Mazzoni 1961
G. Mazzoni, *Il canto I del "Paradiso"*, in Getto 1961, pp. 5-18.
- McMahon 1985
R. McMahon, *The Christian Scripture of Ovid's Narcissus in the "Commedia"*, «Pacific Coast Philology», 20, 1/2, 1985, pp. 65-69.
- McMahon 1991
R. McMahon, *Satan as Infernal Narcissus: Interpretative Translation in the Commedia*, in Sowell 1991, pp. 65-86.

- Medda 2001
E. Medda, *Euripide, Oreste*, Milano 2001.
- Medda 2006
E. Medda, *Euripide, Le Fenicie*, Milano 2006.
- Melville-Kenney 1986
A. D. Melville-E. J. Kenney, *Metamorphoses Ovid*, Oxford-New York 1986.
- Mercuri 1984
R. Mercuri, *Semantica di Gerione*, Roma, 1984.
- Mercuri 2009
R. Mercuri, *Ovidio e Dante: le Metamorfosi come ipotesto della Commedia*, «Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri» VI, 2009, pp. 21-37.
- Meschiari 1992
M. C. Meschiari, *Un idol poetico: Fetonte nella "Commedia"*, «Studi e Problemi di Critica Testuale» XLV, 1992, p. 93-102.
- Miller 2005
J. Miller, *Dante and the Unorthodox: The Aesthetics of Transgression*, Waterloo 2005.
- Mineo 2014
N. Mineo, *Miti classici come preannunci messianici nel "Paradiso" di Dante*, «Le forme e la storia» VII, 2014, pp. 81-103.
- Moggi-Osanna 2010
M. Moggi-M. Osanna, *Pausania Guida della Grecia*, Libro IX: *La Beozia*, Milano 2010.
- Momigliano 1945
A. Momigliano, *La Divina Commedia, Inferno*, Firenze 1945.
- Monteverdi 1957
A. Monteverdi, *Ovidio nel medio Evo*, «Rendiconti delle adunanze solenni dell'Accademia nazionale dei Lincei» V, 1957, pp. 697-708.
- Monteverdi 1958
A. Monteverdi, *Aneddoti per la storia della fortuna di Ovidio nel medio evo*, «Atti del Convegno internazionale Ovidiano» II, Sulmona 1958, pp. 181-192.
- Moore 1903
E. Moore, *Studies in Dante. Third Series*, Oxford 1903.
- Morani-Morani 1995
G. Morani-M. Morani, *Tragedie e Frammenti di Eschilo*, Torino 1995.
- Murr 1890
J. Murr, *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Innsbruck 1890.
- Nannucci 1845
V. Nannucci, *Pietro Alighieri, Commentarium* (prima redazione ca. 1340), Firenze 1845.
- Nardi 1942
B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari 1942.
- Nardi 1958
B. Nardi, *Il canto XXV del Purgatorio*, in Getto 1958, p. 501-517.
- Nardi 1979
B. Nardi, *Studi di Filosofia Medievale*, Roma 1979.
- Nardi 1996

- B. Nardi, *Il getto della corda e Gerione*, in *Id, Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, 1996, pp. 332-354.
- Neri 2021
C. Neri, *Saffò, testimonianze e frammenti*, Berlin 2021.
- Newlands 1995
C. E. Newlands, *Playing with Time: Ovid and the Fasti*, in *Cornell Studies in Classical Philology*, LV, Ithaca-London 1995, pp. 157-159.
- Nicolai-Traina 2012
R. Nicolai-G. Traina, *Strabone, Geografia, Caucaso, Asia centrale e Anatolia*, libri XI-XII, Milano 2012.
- Norcio 2014
G. Norcio, *Marziale Epigrammi*, Novara 2014.
- O'Bryhim 1990
S. O'Bryhim, *Ovid's version of Callisto's punishment*, «Hermes» CXVIII, 1990, pp. 75-80.
- Otis 1966
B. Otis, *Ovid as an epic poet*, Cambridge 1966.
- Padoan 1965
G. Padoan, *Giovanni Boccaccio, Esposizione sopra la Comedia*, Milano 1965.
- Padoan 1981
G. Padoan, *Il canto XXV del «Purgatorio»*, in *Purgatorio. Letture*, Roma 1981, pp. 577-600.
- Paduano 1982
G. Paduano, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, Torino 1982.
- Paduano 1986
G. Paduano, *Apollonio Rodio, Argonautiche*, Milano 1986.
- Paduano 1990
G. Paduano, *Aristofane, La festa delle donne*, Milano 1990.
- Paduano 2000
G. Paduano, *Euripide Ippolito*, Milano 2000.
- Pagliaro 1976
A. Pagliaro, *Simbolo e allegoria*, in *Id, Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, vol. 2, Messina-Firenze 1976, pp. 467-527.
- Palgen 1959
R. Palgen, *Dante e Ovidio*, «Convivium» XIII, 1959, pp. 277-287.
- Paratore 1968
E. Paratore, *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze 1968.
- Paratore 1970
E. Paratore, *Ovidio*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, 1970, pp. 225-236.
- Paratore 1973
E. Paratore, *Nuovo saggi danteschi*, Roma 1973.
- Paratore 1979
E. Paratore, *Virgilio, Eneide*, Volume III (Libri V-VI), Milano 1979.
- Paratore 1982
E. Paratore, *Virgilio, Eneide*, Volume V (Libri IX-X), Milano 1982.
- Paratore 1989

- E. Paratore, *Il libro IV delle Georgiche e il canto IX del Purgatorio*, in *Miscellanea Roncaglia III*, pp. 959-963.
- Parodi 1965
E. G. Parodi, *Poesia e Storia nella "Divina Commedia"*, Vicenza 1965.
- Pascoli 1912
G. Pascoli, *Sotto il velame: Saggio di un'interpretazione generale del poema sacro*, Bologna 1912.
- Pasquazi 1972
S. Pasquazi, *All'eterno dal tempo*, Firenze 1972.
- Pasquini 1967
E. Pasquini, *Il canto di Gerione*, «Atti e memorie dell'Accademia dell'Arcadia» IV, 1967, p. 346-368.
- Pasquini 2001
E. Pasquini, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, Milano 2001.
- Pasquini 2012
L. Pasquini, *Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio (Inf. XXV, 97)*, in I. Colpo-F. Ghedini, *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie*, Padova 2012, pp. 307-317.
- Pattoni 2005
M. P. Pattoni, *Longo Sofista, Dafni e Cloe*, Milano 2005.
- Petrocchi 1969
G. Petrocchi, *Itinerari danteschi*, Bari 1969.
- Petrocchi 1974
G. Petrocchi, *Il canto XXXI del «Paradiso»*, in *Nuove letture Dantesche*, vol. 7, Firenze 1974, pp. 235-253.
- Petrocchi 1988
G. Petrocchi, *La selva del Protonotario. Nuovi studi danteschi*, Napoli 1988.
- Pézard 1963
A. Pézard, *Le chant des Géants*, in V. Vettori, *Lectura Dantis Internazionale*, Milano 1963, pp. 274-307.
- Pézard 1965
A. Pézard, *Dante: Oeuvres complètes*, Parigi 1965.
- Pfeiffer 1965
R. Pfeiffer, *Callimachus*, vol. 1, *Fragmenta*, Oxford 1965.
- Pianezzola 2010
E. Pianezzola, *Ovidio, dalla cosmogonia alla metamorfosi: per la ricomposizione di un ordine universale*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» CXV, 2010, pp. 59-68.
- Pianezzola 2018
E. Pianezzola, *Trasformare il mondo: Breve guida alla lettura delle Metamorfosi di Ovidio*, Padova 2018.
- Picone 1977
Dante e il mito di Narciso: Dal "Roman de la Rose" alla "Commedia", «Romanische Forschungen», 89, 1977, pp. 382-397.
- Picone 1991
M. Picone, *La "lectio ovidii" nella «Commedia». La ricezione dantesca delle "Metamorfosi"*, «Le forme e la storia» III, 1991, pp. 35-52.
- Picone 1997
M. Picone, *Dante and the Classics*, in Iannucci 1997, pp. 51-73.

- Picone 1999
M. Picone, *Dante e i miti*, in Picone-Crivelli 1999, pp. 21-32.
- Picone-Crivelli 1999
M. Picone-T. Crivelli, *Dante: mito e poesia*, Firenze 1999.
- Picone 2000
M. Picone, *La metamorfosi dell'amore: una lettura tipologica di «Purgatorio» IX*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana» XXIX, No. 1, 2000, pp. 9-25.
- Picone 2003
M. Picone, *Dante riscrive Ovidio: la metamorfosi purgatoriale*, «Rassegna europea di letteratura italiana» XXI, 2003, pp. 9-24.
- Picone 2005
M. Picone, *La riscrittura di Ovidio nella «Commedia»*, in P. Gibellii, *Il mito nella letteratura italiana, I, Dal Medioevo al Rinascimento*, Brescia 2005, pp. 97-124.
- Pietrobono 1924-30
L. Pietrobono, *Dante Alighieri La Divina Commedia*, Torino 1924-1930
- Pietrobono 1954
L. Pietrobono, *Dentro e d'intorno la picciola valle dell'Antipurgatorio*, in *Saggi danteschi*, Torino 1954, pp. 203-223.
- Pisani-Di Gregorio 1984
V. Pisani-L. Di Gregorio, *Teocrito, Idilli*, Roma 1984.
- Pollmann 2017
K. Pollmann, *The Baptized Muse. Early Christian Poetry as Cultural Authority*, Oxford 2017.
- Pontani 1978
F. M. Pontani, *Antologia Palatina*, vol. 1 (libri I-VI), Torino 1978.
- Pontani 1979
F. M. Pontani, *Antologia Palatina*, vol. 2 (libri VII-VII), Torino 1979.
- Pontani 1981
F. M. Pontani, *Antologia Palatina*, vol. 4 (libri XII-XVI), Torino 1981.
- Proto 1900
E. Proto, *Gerione. La corda-la sozza imagine di froda*, «Quaderni del Giornale Dantesco», Firenze 1900.
- Pucci 2010
G. Pucci, *Filostrato Maggiore, La Pinacoteca*, Palermo 2010.
- Putnam 1995
M. C. J. Putnam, *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*, Chapel Hill-London 1995.
- Radt 2009
S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3, *Aeschylus*, Gottingen 2009.
- Raimondi 1970
E. Raimondi, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino 1970.
- Raimondi 2004
E. Raimondi, *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Milano 2004.
- Reed 2013
J. D. Reed, *Ovidio Metamorfosi*, Vol. V (Libri X-XII), Milano 2013.
- Renaudet 1952

- A. Renaudet, *Dante humaniste*, Paris 1952.
- Renucci 1947-1948
P. Renucci, *Dante et le mythe de Marsyas*, «Annales du C. U. M» II, 1947-1948, pp. 187-199.
- Renucci 1954
P. Renucci, *La signification des mythes*, in *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris 1954, pp. 195-237.
- Richardson 1974
N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974.
- Rigo 1994
P. Rigo, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze 1994.
- Rizzo 1991
S. Rizzo, *Pausania Viaggio in Grecia, Guida antiquaria e artistica*, Libro I: *Attica e Megaride*, Milano 1991.
- Rizzo 1992
S. Rizzo, *Pausania Viaggio in Grecia, Guida antiquaria e artistica*, Libro II: *Corinzia e Argolide*, Milano 1992.
- Rizzo 2004
S. Rizzo, *Pausania Viaggio in Grecia, Guida antiquaria e artistica*, Libro VIII: *Arcadia*, Milano 2004.
- Robinson 2011
M. Robinson, *Ovid Fasti*, II, Oxford 2011.
- Robson 1965
C. A. Robson, *Dante's Use in the "Divina Commedia" of the Medieval allegories on Ovid*, in *Centenary Essays on Dante by Members of the Oxford Dante Society*, Oxford 1965, pp. 1-38.
- Rohde 1929
A. Rohde, *De Ovidi arte epica capita duo*, Berlin 1929.
- Ronconi 1964
A. Ronconi, *Per Dante interprete dei poeti latini*, «Studi Danteschi» XLI, 1964, pp. 5-44.
- Rosati 1983
G. Rosati, *Narciso e Pigmalione, Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.
- Rosati 2001
G. Rosati, *Mito e potere nell'epica di Ovidio*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» XLVI, 2001, pp. 39-61.
- Rosati 2009
G. Rosati, *Ovidio Metamorfosi*, Vol. III (Libri V-VI), Milano 2009.
- Rosini 2000
A. Rosini, *Dante e Ovid. A comparative study of narrative techniques*, Tesi di dottorato, Toronto 2000.
- Rutherford 2001
I. Rutherford, *Pindar's Paeans*, Oxford, 2001.
- Sale 1962
W. Sale, *The story of Callisto in Hesiod*, in *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 105. Bd., 2. H., 1962, pp. 122-141.
- Sale 1965
W. Sale, *Callisto and The Virginity of Artemis*, «Rheinisches Museum für Philologie», Neue Folge, 108, Bd., 1. H. 1965, pp. 11-35.

- Salsano 1968
F. Salsano, *La coda di Minosse e altri saggi danteschi*, Milano 1968.
- Sapegno 1968
N. Sapegno, *Dante Alighieri La Divina Commedia*, vol. III *Paradiso*, Firenze 1968
- Sapegno 1985^a
N. Sapegno, *Dante Alighieri La Divina Commedia*, vol. I *Inferno*, Firenze 1985
- Sapegno 1985^b
N. Sapegno, *Dante Alighieri La Divina Commedia*, vol. II *Purgatorio*, Firenze 1985
- Scarpi 1996
P. Scarpi, *Apollodoro I Miti Greci (Biblioteca)*, Milano 1996.
- Scarpi 2002
P. Scarpi, *Le religioni dei misteri, 1: Eleusi, dionisismo, orfismo*, Milano 2002.
- Schilardi 1993
G. Schilardi, *Partenio di Nicea, Amori infelici, alle radici del romanzo*, Lecce 1993.
- Schmidt 2001
E. A. Schmidt, *The Meaning of Vergil's Aeneid: American and German Approaches*, «CW» 94, 2001, pp. 145-171.
- Schmiel 1981
R. Schmiel, *Moschus' Europa*, in *Classical Philology*, vol. 76, n. 4, 1981, pp. 261-272.
- Scott 1977
J. A. Scott, *Su alcune immagini tematiche di Paradiso XXVII*, in *Dante Magnanimo: Studi sulla Commedia*, Firenze 1977, pp. 195-237.
- Scott 2002
J. A. Scott, *Canto XXXI*, in Güntert-Picone 2002, pp. 473-489.
- Sebastio 2002
L. Sebastio, *La mente nostra divina alle visioni (Purgatorio IX)*, «Critica letteraria» XXX, 2002, pp. 321-341.
- Shoaf 1983
R. A. Shoaf, *Dante, Chaucer, and the Currency of the Word: Money, Images, and Reference in Late Medieval Poetry*, Norman 1983.
- Socci 2011
L. SOCCI, *Il mito di Fetonte nella Divina Commedia* (disponibile online: https://www.academia.edu/19251570/Ovidio_e_Dante_il_mito_di_Fetonte_nella_Divina_Commedia).
- Sommerstein 2012
A. H. Sommerstein, *Aeschylus' Semele and its companion plays*, in *Papiri di Eschilo e di Sofocle: atti del Convegno Internazionale di Studi*, Firenze 2012.
- Sowell 1991
M. U. Sowell, *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*, Binghamton 1991.
- Spinazzola 1921
V. Spinazzola, *L'arte di Dante*, Napoli, 1921.
- Stinton 1976
T. C. W. Stinton, *Si Credere Dignum Est. Some Expressions of Disbelief in Euripides and Others*, «PCPhS» XXII, 1976, pp. 60-89.

Tarrant 2004

R. J. Tarrant, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford, 2004.

Tartaro 2008

A. Tartaro, *Cielo e terra: saggi danteschi*, Roma 2008.

Theodorakopoulos 1999

E. Theodorakopoulos, *Closure and transformation in Ovid's Metamorphoses*, in Hardie-Barchiesi-Hinds 1999, pp. 142-161.

Thompson 1936

D. W. Thompson, *A Glossary of Greek birds*, London 1936.

Thompson 1955-1958

S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, 1955-1958.

Tosi 1994

R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, 10^a ed., Milano 1994.

Ursini 2017

F. Ursini, *Lo sguardo di Aglauro da Ovidio a Dante*, «Studi Italiani di Filologia Classica» CX, vol. XV, II, 2017, pp. 167-192.

Vallone 1965

A. Vallone, *Il canto XVI dell'Inferno*, in *Id, Studi su Dante medievale*, Firenze, 1965, pp. 197-205.

Vallone 1996

A. Vallone, *Paradiso XXVII*, «Deutsches Dante Jahrbuch» LXXI, 1996, pp. 23-44.

Vazzana 2002

S. Vazzana, "Ovidio è il terzo" (*Indice dei luoghi ovidiani della "Commedia"*), in *Dante e "la bella scola"*, Roma 2002, pp. 123-151.

Warmington 1975

E. H. Warmington, *Petronius, Satyricon; Seneca, Apocolocyntosis*, Cambridge, Massachusetts 1975.

Wetherbee 2008

W. Wetherbee, *The Ancient Flame: Dante and the Poets*, Notre Dame 2008.

Wind 1958

E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958.