

Senecio

Direttore
Emilio Piccolo



Redazione

Sergio Audano, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro
Claudio Cazzola, Lorenzo Fort, Letizia Lanza

Saggi, enigmi, apophoreta

Senecio

www.senecio.it
mc7980@mclink.it

Napoli, 2011

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale)
e/o la diffusione telematica di quest'opera
sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

La *levior lyra* di Orfeo (Ovidio, *Metamorfosi* X)

di Maria Grazia Caenaro

(prima parte)

*quae mea culpa tamen? nisi si lusisse vocari
culpa potest, nisi culpa potest et amasse vocari*

Ovidio, *met.* X, 200-201

I.1 Nel poema delle trasformazioni Ovidio dedica al mitico cantore Orfeo una sequenza molto estesa (l'intero libro X e l'inizio del successivo, per un totale di 823 versi), connotando sia il personaggio, sia l'arte dell'aedo con spiccata originalità rispetto ai precedenti letterari greci e latini¹. Anche la collocazione della sequenza è significativa: il X libro delle *Metamorfosi* occupa infatti una posizione chiave nell'articolazione complessiva dell'opera in quanto strutturalmente conclude il blocco centrale della tripartizione in pentadi e al tempo stesso, se si considera la scansione temporale dei contenuti, apre il ciclo dell'età degli aedi – un dittico (X e XI, 1-84: Orfeo; XI, 85- XIII, 622: 'Omero') - che prolungandosi nella "piccola Eneide" (XIII, 623-XIV) conclude il tempo del mito, ormai alle soglie della storia di Roma.

La lunga sequenza combina varietà e organicità sfruttando la tecnica dell'incastro con effetti abili fino al virtuosismo. Infatti il canto di Orfeo, che narra accompagnandosi con la lira nove storie d'amore di varia estensione, è incluso entro una cornice in cui l'aedo stesso è personaggio drammatico: il poeta Ovidio (narratore esterno onnisciente), dopo aver raccontato nel segmento conclusivo del libro precedente la bella storia d'amore di Ifi e Iante coronata dal matrimonio cui assiste benevolo Imeneo², assieme all'ambientazione geografica (là l'isola di Creta, ora la Tracia)

¹ La complessa tradizione relativa a Orfeo è sintetizzata nella *Biblioteca* di Diodoro Siculo (IV, 25): «Figlio di Eagro, trace di stirpe, di molto al di sopra degli uomini ricordati per l'educazione, la musica, la poesia, compose un poema ammirato e di straordinaria armonia quando veniva cantato. A tal punto salì nella fama che si pensava che con la musica incantasse le belve e gli alberi. Si dedicò alla propria educazione, e dopo aver appreso le narrazioni mitiche relative alle cose divine si recò in Egitto; là imparò ancora molte cose e diventò il più grande dei Greci nelle conoscenze sugli dei, le iniziazioni, le composizioni poetiche e le armonie musicali. Prese parte anche alla spedizione degli Argonauti e spinto dall'amore per la moglie osò, cosa straordinaria, scendere nell'Ade e affascinata Persefone con l'armonia del canto, la persuase a secondarlo nei suoi desideri e ad accordargli di ricondurre alla luce dall'Ade sua moglie morta, come aveva fatto Dioniso: nei miti si narra infatti che egli ricondusse dall'Ade la madre Semele, le partecipò l'immortalità e le cambiò nome in Tione» (trad. G.F. Gianotti).

² Ovidio narra la storia di Ifi che la madre aveva salvato da morte facendo credere al marito d'aver partorito un maschio e allevandola come tale fino al giorno fissato dal padre per le nozze con la bellissima Iante che ama, riamata, di un amore per natura impossibile da appagare e vissuto come colpa orribile; ma la stessa dea pietosa, Iside, che aveva suggerito alla madre l'inganno per tenere in vita la sua creatura giunge di nuovo a donare salvezza e trasforma Ifi da donna in uomo, rendendo possibile l'unione che Imeneo benevolo sancisce alla presenza di Venere e Giunone (IX, 666-797). Nella complessa architettura del poema, la storia a lieto fine di Ifi e Iante è significativamente accostata a quella dei gemelli Biblide e Cauno (IX, 447-665), conclusa tragicamente: l'amore incestuoso e l'omeoerotismo femminile sono *monstra* per Ovidio che rielabora la sua fonte (*Le trasformazioni* di Nicandro) nell'ottica della morale e del

muta il ritmo narrativo e rovescia in modo inaspettato il registro poetico per raccontare in rapide sequenze le nozze sotto infausti auspici (le fiaccole si spengono, i canti non sono lieti ma lugubri) dell'aedo tracio con Euridice, la repentina perdita della sposa, la discesa agli inferi per ottenere di riportarla sulla terra, la supplica agli dei piegati infine dalla magia del canto, la lenta e faticosa risalita della coppia verso la luce, l'*error* fatale all'uscita dalle valli averne e la definitiva separazione degli innamorati (X, 1-63). Entro questa cornice narrativa caratterizzata dal ritmo serrato degli eventi, la sequenza più distesa (vv. 17-39) accoglie il primo canto di Orfeo: una appassionata e abile perorazione in cui l'aedo, facendo appello alla legge universale dell'amore che lo ha portato a violare i regni sotterranei (*Amor vicit*) e anche i sovrani dell'Ade ben conoscono (*vos quoque iunxit Amor*), chiede non di sottrarre per sempre la giovanissima sposa alla morte, per tutti ineludibile, ma solo di riportarla sulla terra fin che abbia vissuto un giusto numero d'anni: non un dono ma un prestito (*pro munere poscimus usum*); piuttosto di tornare indietro solo, minaccia di darsi morte lì; eppure proprio la forza irresistibile dell'amore lo induce a infrangere la condizione posta dagli dei inferi (il divieto di volgersi a guardare indietro) e di nuovo Euridice precipita laggiù: *hic, ne deficeret metuens avidusque videndi / flexit amans oculos: et protinus illa relapsa est* (vv. 56-57).

Il narratore esterno descrive ora la disperazione dell'innamorato che impietrito dal dolore per la doppia morte della sposa (*stupuit gemina nece...*), respinto dal nocchiero dello Stige, trascorre sette giorni senza prendere cibo sulla riva del fiume infernale, poi si ritira per tre anni in solitudine sul Rodope e sull'Emo battuto dai venti, tra gemiti e lamenti (vv. 64-85); quando infine la muta pena di Orfeo si scioglie nel canto, Ovidio descrive il fascino irresistibile del suono della lira che attira sulla spoglia cima di un colle alberi d'ogni specie (vv. 86-142), dipingendo una straordinaria cornice vegetale intorno all'aedo che intona finalmente una lunga rapsodia (vv. 143-739). Poi, al cessare del canto che ammansisce le belve ma scatena la furia delle donne di Tracia respinte da Orfeo per odio del genere femminile, il narratore descrive l'uccisione e lo smembramento dell'aedo e la punizione divina delle colpevoli (XI, 1-84).

Entro questa seconda cornice drammatica assume il ruolo di voce narrante il cantore tracio che non riempie solo di gemiti e lamenti le gelide regioni settentrionali (e la sua lingua non ripete soltanto, perfino dopo la morte, il nome di Euridice, come nelle *Georgiche* virgiliane), ma racconta molte storie d'amore, anzi rappresenta tutti i volti dell'amore lecito e illecito, felice e infelice, di dei per esseri umani e di mortali che per appagare i loro desideri invocano la dea stessa dell'amore, Venere, particolarmente onorata nell'isola di Cipro. Appunto la dea del desiderio amoroso domina a sua volta nel doppio ruolo di personaggio e di voce narrante l'ultima sequenza del canto di Orfeo: così

costume romano, tanto che Ifi, in un dolente monologo, paragona il suo amore per Iante, cresciuta assieme a lei ed educata dagli stessi maestri, alla sfrenata *libido* di Pasifae.

all'ordine temporale delle *Metamorfosi* si sovrappone attraverso abili trapassi quello tematico delle storie d'amore circoscritto progressivamente nello spazio geografico dell'isola cara alla dea, sede di un culto antichissimo ancora attivo al tempo del dominio romano: i celebri santuari della dea – a Pafo, Amatunte, Idalion, Salamina – furono forse visitati da Ovidio durante il suo viaggio in Grecia e in Asia Minore, ma certo gli erano noti per fama³.

Il tema metamorfico è accennato all'inizio della cornice in due brevi comparazione: Orfeo ritornato solo dall'Ade è impietrito dal dolore come colui che la paura alla vista del cane infernale aveva fatto diventare sasso, o come i due amanti trasformati in pietre dall'ira di qualche dio, *iunctissima quondam / pectora, nunc lapides quos humida sustinet Ida* (vv. 63-71); ma è ripreso con progressiva dilatazione nella rassegna degli alberi che accorrono al canto di Orfeo: dopo un cenno alla *innuba* Dafne trasformata in alloro e alle Eliadi divenute pioppi che piangono lacrime d'ambra e dopo la storia, evocata in due versi soltanto, di Attis trasformato in pino da Cibele (vv. 104-105) – preziosa variante dell'epillio di Catullo⁴ - una sequenza più lunga (vv. 126-142) evoca la patetica storia di Ciparisso, il giovane più bello dell'isola di Ceo, caro ad Apollo, consumatosi di dolore per aver ucciso involontariamente un bellissimo cervo sacro alle Ninfe e pianto dal dio innamorato che lo trasforma nell'albero dedicato ai defunti: *ingemuit tristisque Deus: "Lugebere nobis / lugebisque alios, aderisque dolentibus" inquit*. Con questa metamorfosi arborea si conclude la rassegna delle piante accorse ad ascoltare il canto di Orfeo sull'erbosa spianata in cima a un colle ricoprendola d'ombra; proprio questi alberi piangeranno la morte del poeta ucciso e dilaniato dalle donne dei Ciconi piegando le fronde come il cipresso partecipe per volontà di Apollo dell'altrui dolore, mentre Dioniso imprigionerà nella corteccia di piante contorte e senza nome le selvagge Baccanti che avevano compiuto lo smembramento o ne erano state testimoni (XI, 44-49; 67-84).

La descrizione della selva, con la fitta elencazione della varietà degli alberi, dilata uno spunto di Apollonio Rodio: l'*aition* del sacro bosco di querce di Tracia ancora testimoni della magia del canto

³ A Pafo, nella parte sud-occidentale dell'isola, secondo la tradizione era giunta da Citera la dea nata dal mare. Nell'isola sacra a Cipride approdò anche Paride con Elena (*Canti Cipri*) o con un suo bellissimo simulacro (secondo una tradizione tarda), tornando a Troia da Sparta. Sul culto di Afrodite nell'isola di Cipro, gli epiteti rituali e le raffigurazioni della dea, le affinità con la semitica Astarte, cfr. introduzione agli inni ad Afrodite (V e VI) in *Inni Omerici*, a cura di F. Cassola, Milano 1981(2). L'antichità del culto della dea a Pafo, l'importanza del suo oracolo ancora in età imperiale romana e la peculiarità dei sacrifici sono testimoniate da Tacito che descrivendo la visita dell'imperatore Tito al santuario (consacrato secondo la tradizione dal re dell'isola Cinira proprio nel luogo dell'approdo di Venere) riferisce che l'altare non può essere lordato del sangue di vittime ma viene onorato solo con preghiere e fuoco puro mentre il simulacro della dea, che non ha forma umana, consiste in un misterioso blocco di pietra arrotondato simile a una meta di circo (*Hist.*, II, 2-4).

⁴ Nei *Fasti* (IV, 221-44) la Musa narra al poeta che il frigio Attis, invaghito della ninfa Sagaris, non aveva mantenuto il voto di castità impostogli da Cibele che lo amava di casto amore e lo aveva fatto guardiano del suo tempio e per punizione, in preda a invasamento, fu indotto a evirarsi con una pietra tagliente mentre la dea infierì contro l'albero da cui dipendeva la vita della Naiade fino a farla morire; secondo testimonianze poetiche greche d'età classica Attis si mutilò sotto un pino e dal suo sangue spuntarono viole (cfr. anche *Fasti* V, 227). Nell'epillio di Catullo (c. 63) che emula i poeti ellenistici Ermesianatte e Callimaco non compare alcuna allusione alla ninfa e invasamento ed evirazione sono descritti nell'incipit del componimento. L'imperatore Giuliano nell'orazione *Alla Gran Madre degli dei* interpreta in senso allegorico questo mito ancora molto diffuso nel IV sec. spiegandone minuziosamente i significati riposti.

di Orfeo, attratte anche in Virgilio dal commovente canto del poeta (*Geog.* IV, 510: *perhibent haec evolvisse / mulcentem tigris et agentem carmine quercus*); infatti, oltre alle querce maestose che evocano l'oracolo di Zeus a Dodona, Ovidio fa accorrere al canto di Orfeo una folla di alberi (un catalogo di ventisei specie vegetali, domestiche e selvatiche, autentico «vivaio della flora mediterranea» (Calvino), caratterizzate ciascuna nella sua peculiarità morfologica e per lo più evocatrici – come il tiglio e la quercia, l'alloro e il pioppo – di leggende di metamorfosi narrate in precedenza o allusive a momenti successivi del racconto – come il mirto caro a Venere o l'edera e le viti sacre a Dioniso: è un paesaggio non reale ma fantastico, che esprime la corale partecipazione della natura alla vicenda umana; e mentre nella raffigurazione tradizionale (come nei noti mosaici del Museo di Palermo o della Villa di Piazza Armerina) fanno cornice al cantore le fiere ammansite accanto agli animali domestici, in Ovidio il suono della cetra bistoniana anima la natura, fa muovere e commuovere le piante e le rocce: Orfeo è ancora violatore delle leggi cosmiche e altera un ritmo come già nella discesa all'Ade, dove i grandi peccatori (Tantalo, Issione, Tazio, le Danaidi, Sisifo) ammaliati dal canto interrompono attoniti il loro eterno tormento, piangono le Erinni e i sovrani del regno dei morti non sanno negare l'effimero dono del ritorno di Euridice (vv. 40-47).

Ma se la sorprendente cura di definire la cornice del canto è un primo segnale di distacco dal precedente ellenistico, più significativo è lo scarto nella connotazione del mitico cantore e dell'oggetto del suo canto: nelle *Argonautiche* Orfeo, primo nel catalogo degli eroi, ha spiccata funzione sacrale e intona sempre il suo canto per il bene dei compagni e la riuscita dell'impresa collettiva, scevro di ogni connotazione personale o affettiva⁵. In Ovidio invece Orfeo entra in scena come innamorato nella celebrazione delle infauste nozze, per amore scende tra le ombre dell'Averno e perde per la seconda volta la sua sposa, vicende d'amore evocano molti degli alberi attirati dalla magia della cetra e tutte storie d'amore (e spesso d'amore e morte) canta l'aedo nella sua solitudine.

⁵ Nelle *Argonautiche* Apollonio presenta Orfeo (I, 23-34), figlio di Apollo, con le caratteristiche dello sciamano che domina la natura con la magia del canto: «Narrano che egli ammaliasse / col suono dei canti le dure rocce dei monti / e le correnti dei fiumi; quel canto ancora oggi lo attestano / le querce selvagge che sulla costa di Zone, / in Tracia, fioriscono, disposte per file serrate / in ordine: sono le querce che con l'incanto della sua cetra / il poeta fece muovere e scendere giù dalla Pieria» (trad. G.Paduanò). In Apollonio non compare alcun cenno a Euridice e attraverso il personaggio dell'aedo è esaltato esclusivamente il potere taumaturgico del canto: alla partenza della nave da Pagase (I, 494-515) Orfeo, dopo l'invocazione ad Apollo, racconta l'uscita del mondo dal caos emulando le cosmogonie di Empedocle e di Ferecide di Tiro; quando l'indovino Mopso suggerisce di istituire il culto di Cibele a Cizico (I, 1078-1152) per disperdere il funesto lamento del popolo che ancora piangeva il suo re, insegna la danza in armi percotendo con le spade gli scudi, la pratica rituale che allontana il cattivo augurio (1132-1139); all'arrivo nell'isola Tiniade, dopo l'epifania di Apollo che riempie di sgomento e terrore i compagni, consiglia di consacrare l'isola al dio e il rito culmina nell'edificazione del tempio della Concordia inaugurato dal canto della vittoria di Apollo su Pito (II, 669-719); sfida nel Tirreno il canto delle Sirene tendendo la cetra bistoniana con musica di disturbo e intonando un canto dal ritmo concitato che rimbomba nelle orecchie dei compagni vincendo la voce armoniosa delle mortifere incantatrici (IV, 891-919).

I.2 Orfeo, dopo l'invocazione rituale alla musa Calliope (sua madre, secondo la tradizione) dà inizio al canto seduto al centro della selva, al cospetto di fiere e di stormi di uccelli, rendendo omaggio prima di tutto all'onnipotenza di Giove (sottile allusione all'incipit dei *Fenomeni* di Arato che Ovidio aveva tradotto) e subito annuncia l'argomento e il carattere della sua rapsodia: dopo aver più volte celebrato la potenza del re dell'Olimpo, sterminatore dei Giganti⁶, Orfeo ora canterà temi più leggeri: *cecini plectro graviore Gigantas, / sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis. / Nunc opus est levioe lyra: puerosque canamus / dilectos superis, inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam*. I due temi annunciati – gli amori degli dei per i giovinetti e le passioni colpevoli delle donne – riflettono lo stato d'animo di Orfeo privato per sempre di Euridice: per tre anni il cantore respinge infatti ostinatamente l'amore delle donne che numerose vorrebbero unirsi a lui (*omnem ... refugera t.../ femineam Venerem, seu quod male cesserat illi, / sive fidem dederat*) e insegna in Tracia l'amore per i giovinetti: *Ille etiam Thracum populis fuit auctor, amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / aetatis breve ver et primos carpere flores*" (vv. 80-85). Non l'ostinata castità di Orfeo o il suo dolore inconsolabile per la sposa perduta che nel racconto virgiliano offende le donne del luogo (*Georg. IV, 520: spretae Ciconum quo munere matres...*), ma l'ira per la ripulsa amorosa eccita il delirio (*lymphata pectora*) delle selvagge giovani di Tracia coperte di pelli: "*En, en hic est nostri contemptor*" grida la Baccante che prima scorge l'aedo, scagliando il tirso avvolto d'edera a colpire la bocca del cantore apollineo. L'amore efebico maschile, praticato anche dagli dei – qui Giove e Apollo, protagonisti di molte repentine passioni per donne nella parte precedente del poema – è in sé lecito, a differenza dell'omosessualità femminile paventata come orribile e contro natura (tale era nel costume romano), che Iside scongiura nella storia cretese di Ifi e Iante; in Orfeo è però conseguenza dell'incapacità di elaborare correttamente il lutto per la morte di Euridice e quindi ha in sé qualcosa di negativo.

Particolarmente rilevante è però che nella proposizione dell'argomento il tema erotico sia annunciato come poesia più leggera rispetto a quella epica: nella narrazione degli amori degli dei per i giovinetti e delle passioni colpevoli delle donne al mitico Orfeo pare sovrapporsi Ovidio *tenerorum lusor amorum* che nell'elegia proemiale degli *Amori* aveva rivendicato il suo diritto alla

⁶ Ovidio sembra assimilare i Giganti ai Titani: attribuisce infatti a Orfeo (che nella sua *Teogonia* narrava lo smembramento di Dioniso ad opera dei Titani) il racconto della lotta dei Giganti contro Zeus che ha brevemente trattato in precedenza come narratore extradiegetico (I, 151-162), cui segue il lungo episodio dell'annientamento della generazione umana nata dal sangue dei Giganti sterminati (I, 163-415). La Gigantomachia è oggetto anche di una breve sequenza del V libro: nella gara sull'Elicono una Pieride canta gli dei sconfitti dai Giganti fuggiti in Egitto in forma di animali (V, 319-331); replica Calliope con significativo rovesciamento di prospettiva iniziando il suo canto (il ratto di Proserpina e le peripezie di Cerere) dall'isola che poggia sopra le membra del gigante Tifeo punito dagli dei per aver osato aspirare al cielo (V, 332-662). Ovidio stesso aveva iniziato a comporre un poema sulla Gigantomachia, ma confessa d'aver abbandonato Giove e i suoi fulmini e di essere tornato alla poesia d'amore (*blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsit*) per impietosire con dolci parole la dura porta dell'amata (*Amores* II, 1): il cenno di Orfeo al tema epico abbandonato è dunque una spia della tendenza del poeta a sovrapporsi al personaggio.

poesia non impegnata e nelle *Metamorfosi* segna il trapasso dalla materia cosmogonica a quella elegiaca raccontando l'infelice amore di Apollo per Dafne, a riprova che maggior gloria deriva a Cupido per i suoi dardi che al dio dall'arco infallibile per lo sterminio dei mostri (I, 462-465). Il proemio del canto di Orfeo è dunque un'implicita enunciazione di poetica ovidiana; e tuttavia la *recusatio* della poesia epica e la scelta di cantare l'amore risulteranno pericolose per Orfeo come per Ovidio che nelle tarde *Epistulae ex Ponto* (III, 3, 31-34) rimprovera al dio alato apparsogli in sogno nel remoto esilio tra i Geti di averlo trattenuto dal comporre poesia più elevata (*maeonio consurgere carmine ... dicere magnorum acta ducum*) sebbene la sua indole non vi fosse negata, con la nefasta conseguenza d'aver suscitato con i suoi versi erotici l'ira del principe.

- Il canto di Orfeo inizia dunque con Giove che acceso d'amore per Ganimede, figlio del re di Frigia, si trasforma in aquila per rapire il giovinetto e portarlo sull'Olimpo, dove ne fa il coppiere degli dei (vv. 155-161). Nella sua brevità, la storia – che volutamente lascia in ombra il ben noto catasterismo – è emblematica: insegna che solo il re degli dei, non il mortale Orfeo, può superare le invalicabili barriere che separano la terra dai regni del cielo e dell'Ade.

- All'onore di essere accolto tra gli astri era destinato anche Giacinto, il giovane figlio del re di Sparta amato da Apollo che il dio, dimentico della cetra e dell'arco, accompagnava a caccia sui monti; ma un giorno il bellissimo adolescente è ferito a morte durante una pausa di svago e di gioco dal disco lanciato da Apollo, incautamente raccolto tra l'erba; il dio guaritore a lungo tenta con le sue arti di sanare la piaga immedicabile e si dispera accusandosi per l'*error* fatale, ma si chiede anche con amarezza se sia colpa aver giocato e aver amato, e vorrebbe poter morire; quando infine si piega alla legge del fato (*quoniam lege fatali tenemur*) promette al giovane l'unica eternità possibile: il dio conserverà per sempre il ricordo del giovane spartano, amato più d'ogni altro, e lo canterà accompagnandosi con la lira e Giacinto, che morendo ha piegato il capo come in un giardino ben irrigato le viole e i gigli o i papaveri recisi, rinascerà ogni anno nel fiore del suo stesso nome, la cui corolla purpurea come il sangue della ferita porterà scritti i gemiti (*ai ai*) di Apollo (vv. 162-219).

Nel racconto d'amore e morte di Apollo e Giacinto Ovidio riprende e rimodula quello di Apollo e Cipariso posto a sigillo della cornice del canto: entrambe le storie ruotano infatti intorno a un *error* fatale (una morte provocata involontariamente) e, con raffinate variazioni interne di luoghi e tempi e significativo crescendo dall'intonazione elegiaca a quella drammatica, danno risalto all'incapacità di accettare il distacco dall'amato e rispecchiano la disperazione di Orfeo che invano aveva cercato di strappare Euridice agli Inferi; Apollo, consapevole dell'ineluttabilità della morte, può tuttavia offrire ai giovani da lui amati e pianti di continuare a vivere, o meglio di rinascere, in un'altra delle infinite forme della natura governata, secondo la sapienza pitagorica, dalle leggi del perenne

divenire e del mutamento continuo: nella forte connotazione erotica delle storie passare dal mondo umano a quello vegetale è dunque trasformazione che salva l'amato dalla morte come annientamento totale, offrendogli un simulacro di risarcimento in terra. Solo Ganimede infatti è assunto in cielo per volontà di Giove; a Giacinto invece il dio promette di perpetuare la fama del loro amore con il canto e preannuncia che sarà onorato in Sparta nelle feste Giacinzie. La cornice e la prima sequenza del canto si intrecciano saldamente; e negli abili raccordi tra storie Ovidio non esibisce soltanto quella sapienza dei legami e dei trapassi (*transitus*) che per Quintiliano non era vacua indulgenza all'artificio e che gli studiosi moderni indagano in tutte le sottigliezze e infinite risorse inventive⁷, perché gli episodi si richiamano e si illuminano reciprocamente attraverso un gioco di incastri narrativi che è raffinata e suggestiva *mise en abîme*; il dio, innamorato infelice, è infatti proiezione di Orfeo che come il padre affida al canto la sua pena, ignorandone tuttavia il monito: Apollo aveva esortato Cipariso alla misura nel dolore dopo l'involontaria uccisione del cervo (*quae non solacia Phoebus / dixit, et ut leviter pro materiaque doleret, / admonuit!*, vv.132-135) e a sua volta, dopo aver provocato involontariamente la morte di Giacinto, benché desiderasse morire al posto dell'amato o assieme a lui aveva infine riconosciuto l'impossibilità di sottrarsi alla legge naturale; invece il cantore tracio come troppo ha amato Euridice, troppo si addolora per la sua perdita⁸.

- Con Venere, la terza divinità dopo Giove e Apollo evocata nel racconto di Orfeo, il tema metamorfico è orientato in direzione nuova, perché per due volte la trasformazione è inflitta dalla dea come punizione di empietà commesse nell'isola di Cipro (vv. 220-242). Se per Sparta è infatti un vanto aver generato Giacinto, non altrettanto si gloria la cipria Amatunte, feconda di metalli, della nascita delle figlie del suo re, le Propetidi, né dei suoi antichi abitanti, i Cerasti, che un tempo Venere aveva trasformato in truci giovenchi, inorridita perché sacrificavano gli ospiti sull'ara di Giove Ospitale; infatti allora la dea, tentata di abbandonare l'isola prediletta, aveva escogitato la pena della metamorfosi come alternativa all'esilio o alla morte dei sacrileghi: "*exilio poenam potius gens impia pendat / vel nece; vel si quid medium est mortis fugaeque. / Id quod esse potest nisi*

⁷ Quintiliano (*Inst. Orat.* IV, 1, 77) sconsiglia agli oratori l'artificio di collegamenti azzardati, giustificabile in Ovidio per aggregare la materia eterogenea del poema: *Ovidius lascivire in Metamorphosein solet, quem tamen excusare necessitas potest, res diversissimas in speciem unius corporis colligentem*. Sulla struttura delle *Metamorfosi* cfr. G. Rosati, *Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle "Metamorfosi" di Ovidio*, Atti del Convegno internazionale "Letterature classiche e narratologia", Selva di Fasano (Brindisi) 6-8 ottobre 1980, Napoli 1981; Id., Introduzione a Ovidio, *Metamorfosi*, Milano 1997; A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, "Materiali e discussioni" 23, 1989, pp.55-97; E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.

⁸ Alla misoginia di Orfeo accenna anche il poeta greco Conone, contemporaneo di Ovidio (fr. 45 Jacoby), raccontando che fu sbranato dalle donne di Tracia e Macedonia o «perché per la sua cattiva fortuna riguardo alla moglie aveva preso a detestare l'intero genere femminile» o per avere escluso le donne dai sacri riti di Dioniso. Invece in un frammento delle elegie di Fanocle *I belli* si legge che Orfeo, amante di un bellissimo giovinetto, fu dilaniato dalle donne infuriate perché i mariti le trascuravano per seguirne l'esempio. In altre versioni del mito (come quella raccolta dal *Mitografo Vaticano*) il cantore tracio è smembrato dalle Menadi per aver abbandonato il culto di Dioniso volgendosi a quello di Apollo.

versae poena figurae?”. I Cerasti, regredendo dal mondo umano a quello animale come il feroce tiranno arcade Licaone violatore dell’ospitalità tramutato in lupo da Giove (I, 218-239), serbano tracce della forma d’un tempo (le corna sulla fronte da cui derivava il loro nome), ma nel nuovo stato manifestano visibilmente la *pristina mens* bestiale che ha determinato la colpa. Nello spazio geografico così evocato (sfondo di tutti i canti successivi), Orfeo racconta la storia delle figlie di Amatunte, il re eponimo della città nell’isola di Cipro, che osarono negare la divinità di Venere e dalla dea per punizione per prime furono costrette a vendere il loro corpo e la loro bellezza, finché, cancellato ogni residuo di pudore, divennero pietre: *utque pudor cessit, sanguisque induruit oris, / in rigidum parvo silicem discrimine versae*. Anche in questa metamorfosi punitiva è reso evidente il criterio dell’analogia sotteso al mutamento di stato⁹, interpretando in chiave laica e misogina la pratica antica (soprattutto orientale, ma attestata anche a Corinto) della prostituzione sacra nel tempio di Afrodite/Astarte, dove agli stranieri era concesso di unirsi alle giovani ierodule in cambio di ricchi doni per la dea e il suo santuario: di conseguenza le *obscenae Propetides* profanano il tempio con una colpa uguale e contraria a quella degli antichi Cerasti che immolavano sull’ara domestica gli ospiti; la breve sequenza include dunque il doppio *aition* della prostituzione sacra e dell’interdizione dei sacrifici umani nell’isola. Le due brevi storie a incastro costituiscono il prologo della più ampia sequenza successiva, racconto chiave nella rapsodia di Orfeo (vv. 243-97).

- Pigmalione, vedendo la vergognosa condotta delle Propetidi, inorridito dai vizi connaturati alle donne, rifiuta di prendere moglie (*sine coniuge caelebs / vivebat, thalamique diu consorte carebat*); scolpisce però con arte straordinaria (*mira feliciter arte*) nel candido avorio una donna bellissima, come non ne esistono in natura, e subito si innamora dell’opera che ha creato dandole l’aspetto di una vergine realmente esistente (*virginis est verae facies...miratur et haurit / pectorePygmalion simulati corporis ignes*) che sembra viva e ansiosa di muoversi, tanto l’arte sa essere più naturale della natura stessa (*ars adeo latet arte sua*), la adorna di gemme e monili, la ricopre di vesti preziose, la tiene al suo fianco nel letto come una sposa, la bacia e crede di essere ricambiato, le

⁹ Molti passaggi da essere vivente a materia inanimata sono descritti già in racconti precedenti: le compagne di Ino disperate per la scomparsa della loro regina gettatasi in mare con il figlioletto sono mutate da Giunone in statue fissate agli scogli, ciascuna fermata nel gesto di dolore che stava compiendo (IV, 543-560); Niobe impietrata dal dolore per la perdita di tutti i figli saettati da Apollo e Diana, trasportata da un turbine lontano da Tebe nella natia Lidia, è ora roccia sul Sipilo da cui sgorgano perennemente lacrime (VI, 148-315); Emo e Rodope, un tempo uomini, sono trasformati da Giunone nei monti di Tracia per la loro arrogante superbia (VI, 83-89) e le figlie di Cinira re dell’Assiria, troppo orgogliose della loro bellezza, sono mutate dalla dea in gradini del suo tempio, che il padre abbraccia disperato (VI, 98-100). Molti nemici pietrifica Perseo con la testa della vinta Medusa (IV, 607-805; V, 1-251). Cfr. anche *infra*, n. 22. Il passaggio di stato inverso è narrato in una lunga sequenza all’inizio del I libro: la generazione degli uomini nati dal sangue dei Giganti sterminati da Zeus era stata sommersa dal diluvio dopo l’empietà dell’arcade Licaone, finché la terra fu ripopolata dai mitici progenitori Deucalione e Pirra, unici sopravvissuti alla catastrofe i quali, obbedendo all’oscuro oracolo di Temi e guidati dall’interpretazione di Prometeo, si gettarono dietro le spalle pietre («le ossa della grande madre») che subito, perdendo l’iniziale durezza e rigidità, cominciarono ad assumere un’incerta figura umana, come abbozzi nel marmo e rozze sculture, per diventare poco a poco uomini e donne, *genus durum ... experiensque laborum* (I, 313-415).

parla, l'abbraccia e talvolta si illude che la rigida materia sia molle e riceva calore dalle sue carezze. Nel giorno della festa di Venere, offerto un sacrificio alla dea, Pigmalione chiede ai numi, se davvero tutto possono concedere, che sia sua sposa «una somigliante alla vergine d'avorio», non osando dire «la vergine d'avorio» (*“sit coniunx opto” non ausus “eburnea virgo”/ dicere Pygmalion “similis mea eburneae”*); ma la dea, leggendogli nel cuore il desiderio inespresso, dona la vita alla creatura inanimata e rende quindi possibile e felice l'unione: nove lune dopo le nozze cui assiste benevola la dea, *illa* – la statua divenuta donna – genera infatti una figlia, Pafo, di cui l'isola conserva ancora il nome. A differenza degli amori efebici degli dei (Cipariso, Ganimede, Giacinto), sterili e precocemente lambiti dalla morte, questa unione è feconda e ne perpetuano la memoria il nome dell'isola e la discendenza della coppia. La storia è simmetrica e inversa alla precedente nella motivazione e nell'esito: come la negazione della potenza di Afrodite è contrapposta alla totale fiducia nella dea, così la turpe vendita della bellezza delle Propetidi divenute pietre si rovescia nel pudore verginale e nella purezza incontaminata della statua modellata e amata da Pigmalione che nello stesso istante inizia a vivere e a contraccambiare l'amore, non solo più bella delle donne in natura, ma innocente come per natura le donne non possono essere. Infatti Orfeo racconta che l'«aurea Venere» appaga il desiderio del pio «eroe di Pafo», il quale coglie nel guizzare delle fiamme del sacrificio il segno del favore divino e subito si precipita dalla statua e la copre di baci (*simulacra suae petit ille puellae / incumbensque toro dedit oscula*); e, rallentando il ritmo del canto, l'aedo indugia a descrivere i segni esterni del mutamento di stato, il passaggio del simulacro da materia inanimata in creatura vivente ai baci e alle carezze dell'innamorato, come molle cera resa duttile dal sole che mani esperte modellano in mille forme (evidente allusione all'arte con cui Pigmalione ha plasmato la sua opera): *visa tepere est...temptatum mollescit ebur positoque rigore / subsidit digitis ceditque.../ corpus erat: saliunt temptatae pollice venae*; infine mette in rilievo che il voto appagato dalla dea è il contraccambio d'amore da parte del simulacro in cui ormai scorre la vita: *oraeque tandem / ore suo non falsa premit; dataque oscula virgo / sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen / attollens pariter cum caelo vidit amantem*.

Orfeo definisce *mira*, eccezionale, l'arte di Pigmalione, ma non sottolinea il *mirum* del suo amore per la statua, né della trasformazione che nulla alterando dell'aspetto esteriore infonde la vita. Avverte invece che potrebbe apparire incredibile per la sua mostruosità la storia che si accinge a cantare (vv. 298-502), alla quale premette una retorica invettiva contro i remoti paesi d'Oriente ricchi di profumi ed essenze rare che hanno prodotto l'empietà di *inconcessi ignes* femminili: ancora una volta il cantore manifesta la sua misoginia; e le due storie in successione sembrano esemplificare l'assunto tutto ovidiano (*Ars amandi* I, 281-82; 341-42) che l'ardore maschile è più moderato e conosce il limite della legittimità (*parcior in nobis nec tam furiosa libido;/ legitimum*

finem flamma virilis habet) mentre più incline alla furia amorosa è il genere femminile, come dimostrano molte storie antiche, a cominciare da quelle di Biblide e Mirra (*omnia feminea sunt ista libidine mota;/ acrior est nostra plusque furoris habet*).

- Dall'unione di Pafo e Apollo nacque il re di Cipro Cinira, felice se non avesse a sua volta generato prole: procreò invece Mirra che richiesta in sposa dai giovani di tutto l'Oriente ma follemente innamorata del padre (senza colpa di alcun dio, neppure Cupido) a lungo lotta per soffocare e per nascondere la passione colpevole e ribellandosi alle convenzioni vuole convincersi che sia lecita, decide di fuggire lontano ma è trattenuta nella reggia dal desiderio di continuare a vedere colui che ama; tenta allora di porre termine alle sue pene impiccandosi ma è soccorsa dalla nutrice e costretta a rivelare il suo segreto e finalmente, con la complicità della vecchia che la incoraggia ad appagare l'empia fiamma, durante l'assenza della madre dedita alla celebrazione dei sacri riti di Cerere riesce con l'inganno a congiungersi più volte al padre ignaro; ma quando il re scopre inorridito al lume di una fiaccola il volto della sua giovane amante e afferra la spada per ucciderla, Mirra fugge in Arabia e in Panchea finché nella terra di Saba, gravida del figlio dell'incesto, combattuta fra disgusto della vita e paura della morte, supplica gli dei di lasciare la condizione umana ma di non andare a contaminare gli inferi. Infine la pietà divina trasforma la sventurata nell'albero contorto della mirra, e dalla corteccia rugosa Giunone Lucina aiuta a venire alla luce Adone; le Ninfe raccolgono il neonato e subito lo ungono con le lacrime profumate della madre stillanti dall'albero. La metamorfosi che libera Mirra dalle sue pene è descritta nei modi emblematici del mutamento di Dafne in alloro, ma evidenziando con cura ancora più minuziosa l'isomorfismo tra corpo umano e organismo vegetale; e non solo richiama intenzionalmente la vicenda di Leucotea amata dal Sole e mutata nell'albero dell'incenso trasudante dal legno la preziosa essenza il cui fumo sale fino al cielo (IV, 190-255), ma ripropone anche in prospettiva rovesciata la trasformazione in loto acquatico di Driope, anch'essa madre (IX, 326-393): a differenza di Driope, sedotta da Apollo, Mirra è infatti ansiosa di mutare stato e di annullare la natura umana e vorrebbe affrettare la cancellazione della forma primitiva e forse dei segni della colpa, tanto che immerge il capo nella corteccia per far inghiottire tutta la sua antica bellezza, mentre entro l'involucro vegetale continua a pulsare la vita del figlio¹⁰.

¹⁰ In Tebe una delle Miniadi racconta (IV, 190-255) che Venere per vendicarsi del Sole che aveva fatto scoprire a Vulcano il suo adulterio con Marte lo fa innamorare di Leucotea, la vergine più bella nel paese degli aromi, costretta a subire la violenza del dio e tumulata viva dal padre per la colpa rivelatagli dalla sorella Clizia gelosa; ma dalla terra che ricopre l'amata, cosparsa di nettare odoroso, il Sole fa spuntare l'albero dell'incenso (mentre Clizia inutilmente innamorata del dio è tramutata in girasole). Nella reggia di Ercole, a Tirinto, la figlia del vinto re di Ecalia Iole racconta ad Alcmena (IX, 326-393) la storia della sorellastra Driope che, resa madre da Apollo, mentre nei pressi di uno stagno raccoglieva per il figlioletto fiori di giaggiolo era stata trasformata nella pianta in cui si cela la ninfa Lotide, mutata nel cespuglio che da lei prende nome per sfuggire a Priapo; mentre la corteccia sale a celarne il corpo e solo il volto conserva fattezze umane, Driope giura in nome degli dei la sua innocenza e affida con parole accorate ai familiari il bimbo che non potrà più succhiare il latte da lei.

- Di Adone, cresciuto dalle Ninfe nei boschi e divenuto un bellissimo adolescente, si innamora Venere, ferita accidentalmente al petto dalla freccia del figlio Cupido mentre la abbraccia. La dea trascura l'isola prediletta di Cipro per accompagnare sui monti della Siria il giovanissimo cacciatore dimenticando perfino la cura della propria bellezza, trepida per i rischi a cui l'amato si espone e per trattenerlo accanto a sé e spiegargli la sua avversione per gli animali selvaggi, come i cinghiali e i leoni, nella confidente intimità di un colloquio amoroso all'ombra di un pioppo gli racconta la storia di Atalanta, l'eroina arcade famosa per la bellezza e la velocità nella corsa che, ammonita da un ambiguo oracolo, per sottrarsi alle nozze si era dapprima rifugiata nei boschi ma infine aveva escogitato come espediente per liberarsi dei pretendenti la promessa del matrimonio per chi la superasse in gara, e già molti giovani aveva sconfitti e mandati a morte¹¹. La dea, supplicata dal nobile Ippomene innamoratosi a prima vista dell'indomita vergine e pronto a rischiare la morte per conquistarla, lo aveva aiutato a vincere consegnandogli tre mele d'oro colte a Cipro nel sacro recinto di Tamassos e suggerendogli di gettarle sulla pista per indurre la rivale a raccogliere e rallentare la corsa; aveva consentito così al giovane di superare la prova e di ottenere in sposa la sconfitta Atalanta, ormai a sua volta innamorata di lui. Il ritmo del racconto nel racconto muta però inaspettatamente e il lieto fine si rovescia nella descrizione della terribile pena inflitta dalla dea all'ingrato Ippomene presto immemore del beneficio ricevuto: i due giovani, spinti dall'assillo amoroso, si congiungono in un sacro antro contiguo al tempio di Cibele, al cospetto dei simulacri degli antichi dei che volgono inorriditi lo sguardo; la «Madre turrata» vorrebbe sommergere i colpevoli nell'onda dello Stige, ma la pena le sembra troppo lieve e li trasforma in leoni, da allora costretti in punizione della loro empietà a vivere e a congiungersi nelle selve, docili solo al morso che li aggioga al carro della dea (vv. 503-707). Sacrilegio e punizione dei due giovani riprendono amplificandola la storia di Attis trasformato in pino da Cibele adirata, ma tutta la sequenza finale del canto di Orfeo è dominata dalla *duplex Amathusia* che, dea terribile nella storia delle Propetidi e benevola in quella di Pigmalione, nelle peripezie di Atalanta e Ippomene manifesta entrambi i suoi volti.

- Riprendendo il canto di nuovo nel ruolo di voce narrante Orfeo racconta che, insensibile alle preghiere di Venere, Adone continua a dare la caccia alle belve feroci e muore azzannato all'inguine da un cinghiale che aveva colpito con il giavellotto ma non ucciso; la dea riconosce da lontano i gemiti del morente mentre sta giungendo a Cipro sul cocchio alato e si precipita a tornare nei luoghi della caccia fatale, vede dall'alto il corpo straziato dell'amato e lo piange disperata

¹¹ Atalanta, ipostasi di Artemide dea della natura selvaggia, è eroina della tradizione arcade e beota: già in *Met.* VIII, 316-436 è nominata (ultima e quindi con particolare rilievo) nel catalogo degli eroi della caccia al cinghiale di Calidone; di lei si innamora Meleagro che però rinuncia a rivelare i suoi pensieri d'amore perché sa gli dei ostili alla loro unione; Atalanta per prima ferisce la belva e Meleagro, riconoscendo i suoi meriti, le offre, nonostante l'ira dei compagni, parte della preda. Le vicende sono narrate dai mitografi Apollodoro (III, 9,2) e Igino (fav.173-174).

promettendogli che ogni anno verrà ripetuta la scena della sua morte e imitato il cordoglio divino; inoltre, valendosi dello stesso potere con cui un tempo Proserpina aveva mutato in pianticella odorosa la rivale Menta, trasforma il figlio di Cinira nel fiore dell'anemone, versando nettare profumato sul sangue da cui sbocciano corolle del colore del melograno, leggere e mal fissate al gambo, che il vento rapidamente disperde (vv.708-739)¹². La metamorfosi in fiore è analoga a quella di Giacinto e analoga è la promessa di sopravvivenza nei riti celebrati a primavera per i due giovani piante dagli dei innamorati; ma soprattutto la morte di Adone adolescente, come già quella di Giacinto defraudato della sua giovinezza, insegna che neppure un dio può strappare al suo destino l'amato: vano è pretendere che la morte giunga *post iustos annos*, a compimento degli anni dovuti, come aveva chiesto Orfeo per la sposa; la dea può appagare il desiderio amoroso perfino dando vita alla materia inerte con una trasformazione all'interno dei regni della natura, ma non le è concesso di sospendere la morte, così come gli dei inferi non donano a Euridice che un'illusione di ritorno alla vita. Nella storia di Ippomene e Atalanta inclusa nella storia d'amore e morte di Venere e Adone, che a sua volta prelude al precipitare verso il suo tragico esito della storia di Orfeo e Euridice, la stretta implicazione tra cornice drammatica e narrazione arricchisce di senso sia il racconto primo che quello interno: non costituisce infatti solo un abile accorgimento per connettere la varietà dei racconti, ma crea una vertiginosa *mise en abîme*.

I.3 Il decimo libro si era aperto con la morte di Euridice e la disperazione di Orfeo (vv. 8-17), si chiude in calcolata simmetria con la morte di Adone pianto da Venere (vv.719-724); entrambi i giovani strappati prima del tempo alla vita e all'amore sono vittime dell'insidia o della violenza di animali: della serpe nascosta nell'erba la ninfa morsa mentre vagava nei prati con le Naiadi sue compagne, del cinghiale ferito a morte il solitario cacciatore adolescente. Ma un'altra e più vistosa analogia connette la fine del libro all'inizio del successivo: Adone e Orfeo muoiono entrambi smembrati, dalla fiera temuta da Venere il giovane sordo ai moniti della dea, per mano delle donne dei Ciconi il poeta odiatore del genere femminile. Lo *sparagmos* dionisiaco accomuna dunque il cantore e l'ultimo personaggio del suo canto.

¹² Adone secondo i mitografi fu vittima della gelosia di Ares che lo fece assalire da un cinghiale mentre cacciava nelle selve del promontorio Idalio, sacro ad Afrodite. Identificato con Tamuz, pardo di Afrodite/Astarte, è dio della vegetazione che muore e rinasce, onorato inizialmente a Sidone in Fenicia, poi in tutto il Mediterraneo con riti (dal solstizio d'estate all'equinozio d'autunno) riservati alle donne (Igino, fav. 58, 248, 251, 271; Apoll., III,14,4). Teocrito nelle *Siracusane* dice Adone «tre volte amato» e accenna alla contesa per il suo possesso fra Afrodite e Persefone (da Ovidio abilmente evocata attraverso un mito di metamorfosi minore) risolta secondo la tradizione dalla Musa Calliope o da Zeus decretando che trascorresse i mesi invernali nell'Ade, quelli estivi sulla terra dove il suo ritorno faceva maturare le messi; la vicenda del dio è rievocata nella sequenza finale dell'idillio teocriteo (vv. 100-144) nell'inno intonato da un'esperta cantante nella reggia dei Tolomei ad Alessandria e nel *Compianto di Adone* di Bione. In onore di Adone si celebravano anche in Atene feste nelle quali le donne offrivano effimere piantagioni coltivate in vasi collocati sulle finestre (Plat., *Fedro*, 276b). Sul complesso di miti e tradizioni relativi al figlio di Mirra, cfr. M. Detienne, *I giardini di Adone. I miti della seduzione erotica*, trad. it., Torino 1975.

La sequenza della morte di Orfeo (XI, 1-61) è parallela a quella della morte di Euridice, e tuttavia molto più articolata: gli alberi sono affascinati dal canto di Orfeo, le fiere ammansite, ma non si placa il furore delle donne di Tracia che, scorto il poeta sul monte, per vincere il magico suono della cetra che soggioga, sviandoli, perfino i sassi e le aste con cui cercano di colpirlo, ne coprono l'armonia con il frastuono dei cembali e dei tamburelli e lo bersagliano di pietre, poi scatenano la loro furia cieca facendo a pezzi due buoi e gli strumenti agricoli abbandonati in un campo, alla fine dilanano il corpo del cantore e ne spiccano dal busto la testa che rotola nelle correnti dell'Ebro, compianta dalle due rive che fanno eco all'indistinto mormorio che ancora esce dalla sua bocca, fino al mare. Il poeta d'amore Ovidio non indugia sulle povere membra che giacciono disperse qua e là, ma descrive la discesa dell'ombra di Orfeo all'Ade ripercorrendo già noti sentieri e l'ansiosa ricerca di Euridice attraverso i campi delle anime pie, fino al ricongiungimento e all'abbraccio che riannoda l'antica, amorosa consuetudine (*cupidis amplectitur ulnis...coniunctis spatiantur passibus ambo*). Finalmente si realizza il desiderio espresso dal cantore nella preghiera agli dei: aveva giurato di non poter vivere senza Euridice e minacciato di darsi morte nell'Ade per non separarsi da lei, ora anch'egli ombra tra le ombre può volgersi a guardare la donna amata senza più timore di perderla, perché sarà sua per sempre (*Eurydicem suam iam tuto respicit Orpheus*). La felice conclusione della loro storia non è concessa in questa vita (come per Pigmalione), né precaria (come per Ippomene) ma nell'altro mondo e per sempre; l'amore è infatti più forte della morte solo se sa rinunciare alla vita, come aveva mostrato Alceste.

Ovidio dà dunque un seguito alla storia d'amore funestata dall'*error*: gli dei piegati dalla magia del canto avevano concesso il ritorno alla vita dell'ombra a una condizione che contrasta con il naturale impulso di chi ama, ma appagano infine il desiderio più profondo di tutti gli amanti: non essere separati mai uno dall'altro; Orfeo e Euridice resteranno per sempre assieme tra le ombre, come Piramo e Tisbe, i giovanissimi innamorati di Babilonia vittime del duplice *error*, di cui un'unica urna raccoglie le ceneri all'ombra del gelso fatale dai neri frutti (IV, 55-166), come lo sventurato Ceice e la moglie Alcione ancora legati dall'amore e dall'antico patto nuziale perfino dopo la trasformazione in uccelli marini (XI, 410-748), come i vecchi sposi Filemone e Bauci che avevano chiesto agli dei ospitati un giorno nella loro umile capanna sui monti della Frigia la grazia di non sopravvivere l'uno all'altro e nello stesso istante, sfiniti dall'età, si mutano in quercia e tiglio ai piedi del tempio custodito assieme per tanti anni, ancora scambiandosi parole d'affetto mentre le fronde crescono sui loro volti, fino all'ultimo addio - "*Vale coniunx*"- mormorato insieme (VIII, 626-720). Ma nel poema delle trasformazioni Orfeo e Euridice passano dalla vita alla morte senza subire alcun cambiamento di forma, immutabili nel loro amore come nell'aspetto che li fa riconoscere tra le ombre dell'Ade.

Orfeo aveva pianto disperatamente Euridice, ma la sua morte riceve il compianto di tutta la natura: assieme agli uccelli, alle fiere, alle rupi, piangono il divino cantore le correnti dei fiumi gonfiandosi di lacrime, gli alberi abbassando le fronde, mentre le ninfe sciolgono i capelli e indossano le nere vesti del lutto: *“te mestae volucres, Orpheu, te turba ferarum / te rigidi silices, tua carmina saepe secutae / fleverunt silvae; positis te frondibus arbor / tonsa comas luxit; lacrimis quoque flumina dicunt / increvisse suis, obstrusaque carbasa pullo / naiades et dryades passosque habuere capillos”* (XI, 44-49). Per contrasto, una sorprendente metamorfosi arborea, simmetrica a quella di Ciparisso ma di segno opposto, sigilla la storia di Orfeo saldando l’inizio della cornice con la fine: le donne colpevoli dell’uccisione e dello smembramento del cantore sono immobilizzate da Dioniso tra gli alberi della selva, ciascuna bloccata per sempre nel luogo dello scempio affondando nel suolo radici inestricabili e levando dalle membra divenute tronco ligneo i lunghi rami che un tempo erano braccia (XI, 67-84). Nell’ultima significativa trasformazione in albero del poema (un breve episodio italico – XIV, 514-527 – ne è solo pallida eco) Ovidio descrive il passaggio dal mondo umano a quello vegetale con moduli molto simili a quelli dell’emblematica trasformazione di Dafne in alloro posta all’inizio del poema (I, 452-567), mettendo in evidenza la percezione fisica e la coscienza del mutamento che tuttavia suscita opposte reazioni emotive: di sollievo nella figlia del fiume Peneo inseguita da Apollo, di incredulo orrore nelle donne di Tracia che si dibattono disperatamente per fuggire come uccelli presi nella pania del cacciatore. La specularità tra la trasformazione invocata da Dafne come fuga dall’amore divino e quella inflitta alle donne respinte dall’aedo lascia intuire l’ambivalente appartenenza di Orfeo, nato dal dio della musica e della poesia ma anche cantore dei misteri dionisiaci, alla sfera apollinea e dionisiaca. Apollo fa giungere infatti dalle foci dell’Ebro fino all’isola di Lesbo la cetra del cantore e la testa mozzata che salva dalle fauci di un serpente, pietrificandolo, come Giove aveva salvato un tempo dallo scempio dei Titani il cuore di suo figlio Dioniso, mentre le Baccanti omicide sono punite da Dioniso di cui Orfeo aveva insegnato i misteri, promessa di rinascita¹³; tuttavia la connotazione di eroe fondante di pratiche religiose, cui danno

¹³ Diodoro Siculo racconta che Orfeo, iniziato in Egitto ai riti e ai misteri di Osiride (I, 23), li divulgò in Grecia raccontando a Tebe che Semele, figlia di Cadmo originario dell’Egitto, da Zeus aveva generato Dioniso, una nuova manifestazione del dio egizio tra i mortali, ottenendo credito per la sua fama e autorità in materia religiosa; precisa inoltre che nel suo soggiorno presso gli Egizi ebbe modo di osservare il rito della discesa nel lago del battello funebre affidato a un nocchiero chiamato Charon nella lingua del luogo e introdusse in seguito i miti degli inferi in parte riproducendo l’usanza egiziana, in parte aggiungendo invenzioni personali. Diodoro conclude che secondo gli Egizi Orfeo derivò dall’Egitto la maggior parte delle sue cerimonie misteriche come pure i riti orgiastici concernenti le sue peregrinazioni e il racconto mitico sull’Ade, sostenendo che il rito iniziatico di Osiride coincide con quello di Dioniso e che identici sono, pur con nomi diversi, i misteri di Iside e di Demetra; anche i castighi degli empi nell’Ade, i Campi dei Beati e altre rappresentazioni immaginarie largamente diffuse Orfeo avrebbe introdotto imitando le tradizioni funerarie dell’Egitto (I, 92-94). Secondo la tradizione greca (III, 65) Orfeo apprese invece le orge iniziatiche dal padre Eagro che le aveva apprese dal tracico Carope (il quale aveva salvato Dioniso dall’agguato di Licurgo) e, distinguendosi da tutti per natura e per sapere, ne modificò molti elementi: per questo le iniziazioni create da Dioniso sarebbero state chiamate orfiche (cfr. anche V, 41; 48-49). Sulle complesse relazioni di Orfeo e della teologia orfica con Apollo e Dioniso, cfr. M. Detienne, *La scrittura di Orfeo*, trad. it., Roma-Bari 1990, pp.97-130.

ampio risalto le tradizioni greche raccolte da Diodoro Siculo e dai mitografi, è in Ovidio appena suggerita e marginale, mentre viene accentuata la dimensione dell'amante e del cantore d'amore.