

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

(seconda parte)

II.1 Il canto dell'Orfeo ovidiano è dunque esclusivamente canto d'amore: preghiera in nome dell'amore nell'Ade e poi sulla vetta del monte narrazione di amori, quasi tutti infelici, in cui si riflette moltiplicandosi il dramma dell'aedo e al tempo stesso si manifesta in forme sempre diverse la forza della legge universale invocata al cospetto degli dei inferi. Se la caratterizzazione di Orfeo è nuova rispetto ai precedenti greci – Apollonio Rodio e Diodoro Siculo – Ovidio emula però esplicitamente Virgilio che già aveva assunto il cantore tracio a simbolo della poesia amorosa; e tuttavia, colmando i vuoti del racconto virgiliano sia nella perorazione di Orfeo agli dei che nel dare un contenuto espresso al suo canto dopo la morte di Euridice, afferma la sua originalità di poeta. La lunga sequenza delle *Metamorfosi* appare in effetti un controcanto dell'epillio conclusivo delle *Georgiche* (IV, 453-527) sia per tonalità poetica che per delineazione complessiva dei personaggi della storia; ma soprattutto per il significato che assume l'amore nella trasgressione del patto con gli dei infernali¹. In Virgilio infatti l'amore di Orfeo è follia che lo perde nell'istante stesso in cui sta per riavere la sposa: *subita incautum dementia cepit amantem*, racconta Proteo (v. 488); e un dolente rimprovero sono le ultime parole di Euridice di nuovo inghiottita tra le ombre e strappata per sempre al cantore per il suo folle gesto: "*quis et me*" inquit "*et te perdidit, Orpheu, quis tantus furor?*" (vv. 494-495). Il lamento di Euridice è l'unica voce diretta nel racconto di Virgilio, mentre hanno costantemente forma di *oratio obliqua* le parole di Orfeo; Ovidio al contrario, svincolando dalla cornice del responso del dio marino la storia di Orfeo e facendone un racconto ad articolazione drammatica che a sua volta include altre storie (e quindi rovesciando la struttura a incastro virgiliana), dà voce al cantore; Euridice invece non pronuncia che una sola parola d'addio, *vale*, con voce ormai flebile che forse Orfeo non ode neppure, non potendo rimproverare al marito d'averla

¹ C. Segal, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle 'Metamorfosi'*, trad. it., Venezia 1991, pp.68-94 (nel cap. *L'Orfeo di Ovidio e l'ideologia augustea*). Le principali novità del poema rispetto alle *Georgiche* sono individuate nell'abbassamento del livello epico e nella creazione di un Orfeo più umano e vicino alla sensibilità dei lettori della poesia ovidiana e del tempo). M. Di Simone, *Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente*, Firenze 2003. Già Virgilio fra le molte tradizioni connesse a Orfeo isola il tema della discesa all'Ade e lo collega, innovando, alla storia di Aristeo attraverso l'artificio del racconto nel racconto (il dio marino Proteo interrogato dal pastore Aristeo, involontaria causa della morte di Euridice). La catabasi virgiliana introduce però un radicale mutamento rispetto alle contrastanti tradizioni greche antiche, attestate da Isocrate (*Busiride* 7-8: l'aedo «riconduceva i morti dall'Ade») e Platone (*Simp.* 179b: «gli dei rimandarono l'imbelle cantore sulla terra a mani vuote»); Orfeo ottiene infatti dai sovrani dell'Ade il ritorno di Euridice, ma la perde definitivamente per il suo *error* e si rifugia nella solitudine e nella poesia che doma la natura ma è impotente di fronte alla morte e può al massimo offrire conforto al dolore. Nel poema che celebra la santità del *labor* l'attiva reazione del pastore Aristeo che indaga le cause della morte delle sue api e seguendo i suggerimenti della madre Cirene ottiene attraverso la bugonia un nuovo sciame è contrapposta alla sterilità del canto del poeta innamorato.

amata: *Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam / questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?*, vv. 60-61): infatti l'amore avido di sguardi e il timore di essere di nuovo abbandonato lo hanno fatto guardare indietro (*flexit amans oculos*, v. 57). Nelle *Georgiche* Orfeo continua a ripetere piangendo in solitudine la sua storia; Ovidio invece, come già nella preghiera agli dei inferi, anche nel lungo canto sulla cima del colle colma le ellissi del racconto virgiliano con un sorprendente accumulo di storie d'amore che, disseminate in tutti i libri del poema e talvolta affini, spesso infelici e distruttive, qui costituiscono un fascio di racconti aggregati con straordinaria accortezza per esprimere una concezione dolorosa dell'esistenza, intimamente elegiaca: le figure poetiche più vive sono infatti giovani vittime di un *error, mortui ante diem* per i quali la pena della vita troppo presto spezzata è appena consolata dalla promessa di culto o di fama perpetua nel canto o di perennità del ricordo. E le trasformazioni, meccanismo strutturante delle *Metamorfosi*, modulate in tutta la gamma di passaggi dalla forma umana a quella animale, vegetale, minerale, ora premio, ora rimedio e sollievo al soffrire, ora punizione, richiamano altre analoghe storie di cui sembra si esalti il senso in questo denso nucleo narrativo².

Nella rapsodia di Orfeo la forza irresistibile dell'amore si esprime in modo esemplare nelle storie di Mirra e Cinira e di Atalanta e Ippomene, narrate in sequenze di uguale lunghezza (205 versi) con accurata definizione delle opposte circostanze di luogo e tempo: da un lato il chiuso della reggia, le stanze interne dove Mirra si tormenta fra opposti pensieri, dove sta per compiersi il dramma del suicidio e dove si consuma la colpa con la complicità del buio e della notte; dall'altro lo spazio aperto della gara con la folla che incita i contendenti e fa il tifo per il giovane straniero, evocando più degli agoni atletici greci il teatro o lo stadio, luoghi propizi agli incontri d'amore nella poesia galante ovidiana, e successivamente le cupe selve. Ma soprattutto nelle due storie, introdotte da opposti preludi (l'invettiva moralistica da un lato, la descrizione del *locus amoenus* sfondo dell'idillio divino dall'altra), Ovidio dispiega tutta la sua sapienza psicologica dipingendo due volti dell'amore: la fiamma che cresce poco a poco e divampa alimentata dall'assidua vicinanza e dalla consuetudine familiare e il colpo di fulmine irresistibile, il manifestarsi di una passione perversa e l'innocente innamoramento di due giovanissimi.

Nella storia di Mirra – già più volte narrata dai poeti greci e in Roma dal neoterico Cinna, ma rinnovata escludendo ogni intervento divino nel sorgere della *vetita libido* – il poeta rappresenta, attraverso drammatici monologhi e concitati dialoghi con la nutrice, la lotta tra l'indomita violenza

² Quattro storie d'amore del X libro (Orfeo e Euridice, Pigmalione, Mirra e Cinira, Atalanta e Ippomene) sono proposte come esemplari e archetipoche tra gli amori celebri di lunga fortuna letteraria (fra gli altri Eco e Narciso, Piramo e Tisbe, Cefalo e Procri, Biblide e Cauno, Filemone e Bauci, Ceice e Alcione, Teti e Peleo, Ifi e Anassarete) in Ovidio, *Storie d'amore*, introd. e cura di E. Pianezzola, Venezia 2007. Cfr. U. Curi, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Milano 2009 (pp. 63-105: Narciso; pp.107-159: Orfeo). Sulla stretta connessione tra amore e morte, cfr. P. Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze 1994 (in particolare *Vagans imago*, pp. 61-110; *Mortis imago*, pp.111-144). J.M. Maulpoix, *La voce di Orfeo. Saggio sul lirismo*, trad.it., Cernusco L. (Como) 1994.

del *furor* e la consapevolezza della colpa – come nella storia di Biblide innamorata del gemello Cauno (IX,441-665), a sua volta affine a quella dei fratelli Canace e Macareo nell’XI elegia delle *Heroides* –, tra volontà di appagare l’insano desiderio amoroso e il peso insopportabile del rimorso, tra denuncia delle leggi che proibiscono quello che dalla natura è concesso e orrore della trasgressione; indugia sugli equivoci e gli inganni del linguaggio e del cuore: i segni dell’affetto paterno goduti da Mirra come carezze e baci d’amante, la tragica ironia delle parole di Cinira che promette alla figlia di darla in sposa all’uomo da lei scelto e ne loda la *pietas* sentendo che vorrebbe solo un marito come il padre. La storia di Atalanta e Ippomene è avviata come una bella fiaba, ma è posta sotto cattivi auspici e richiama, pur se in modo non espresso, una storia precedente (VIII, 317-328); Ovidio infatti separa ma al tempo stesso collega le due tradizioni, arcade e beotica, che connettono Atalanta «gloria dei boschi del Liceo» alla sfera di Artemide e della natura selvaggia: nella caccia al cinghiale calidonio ha raccontato che Meleagro non potendo rivelare all’eroina il suo amore perché sa gli dei ostili alla loro unione dichiara beato chi essa giudicherà degno di essere suo sposo (“*o felix, siquidem dignabitur ista virum!*”, VIII, 826) e nel racconto che Orfeo fa narrare da Venere proprio Ippomene è lo sposo prescelto. Infatti, nonostante un oracolo ammonisca Atalanta a non prendere marito (“*fuge coniugis usum. / Nec tamen effugies teque ipsa viva carebis*”, X, 565-566) e l’eroina proponga una prova mortale ai suoi pretendenti per sottrarsi alle nozze, l’amore vince per intervento di Venere; Orfeo/Ovidio però indugia a descrivere l’innamoramento dei due giovani, a cogliere nelle opposte nature i segni dell’amore: Ippomene, nobile discendente di Nettuno, assiste indignato alla prova imposta ai pretendenti e condanna la crudeltà della figlia del re, ma se ne innamora a prima vista appena contempla le splendide forme nude esaltate dallo sforzo della corsa; la pietà di Atalanta per il giovanissimo sfidante destinato a morte si tramuta durante la corsa in ammirazione per la sua bellezza e il suo coraggio e infine in amore, l’orgoglio per la superiorità atletica lotta con la tenerezza tutta femminile del sentimento. La *discordia mentis*, il dissidio interiore, è il tratto comune ai personaggi delle due storie, trascinati dalla forza dell’amore a una rovina di cui la metamorfosi è solo il sigillo esterno: consumata la colpa Mirra stessa invoca il cambiamento e diventa albero che continua a piangere lacrime profumate, mentre Ippomene e Atalanta colpiti dall’ira divina subiscono la regressione nel mondo selvaggio (la vita non vita predetta dall’oracolo) mutati in belve cui è negato perfino il reciproco amplesso³. Eppure la colpa di

³ Il mitografo Igino racconta (fav. 185) che Ippomene ritornato in Beozia con la sposa arcade dimenticò l’aiuto ricevuto da Venere la quale si vendicò ispirandogli, mentre sacrificava a Giove Vincitore sul Parnaso, il repentino desiderio di giacere con Atalanta nel luogo sacro; per questa profanazione il dio punì entrambi trasformandoli in leoni, fiere che non si accoppiano tra di loro (anche Plinio accenna alla credenza popolare che le leonesse preferiscano unirsi a leopardi: *Nat. Hist.* VIII, 43). Ovidio ha già raccontato in precedenza una storia analoga di empietà punita: alla bellissima gorgone Medusa, sedotta da Nettuno nel tempio della vergine Atena, la dea aveva inflitto la trasformazione in un groviglio orrendo di serpi della splendida capigliatura per cui era famosa (IV, 790-803), aiutando in seguito Perseo a decapitarla.

Ippomene è l'amore (se è colpa aver amato, come lamenta Apollo alla morte di Giacinto) che lo ha reso immemore inducendolo alla trasgressione e vanificando la felicità appena conquistata. Questo è stato anche l'*error* di Orfeo; e come gli dei inferi che pongono per il ritorno di Euridice una condizione impossibile, così Venere pietosa e terribile è il simbolo stesso della precarietà della vita e della fortuna umana.

II.2 La breve storia di Pigmalione che precede i due lunghi epilli è invece singolare per altri motivi: rispetto alla netta caratterizzazione dei personaggi femminili e alle sottili connotazioni psicologiche di Mirra e Atalanta che rivelano dietro Orfeo il poeta delle *Heroides*, ovviamente priva di consistenza interiore nella sua suprema bellezza e senza nome è la vergine modellata da Pigmalione (la tradizione successiva le darà il nome di Galatea), che nasce nello stesso istante alla vita e all'amore. L'attenzione del poeta è quindi tutta concentrata sulla figura dell'artista-amante delineata con originalità: Ovidio rimodella infatti, intrecciando tema erotico e riflessione estetica, una storia desunta da una raccolta di fatti meravigliosi di Cipro compilata tre secoli prima da Filostefano di Cirene, allievo di Callimaco, non testimoniata da altri poeti nella letteratura antica ma destinata a grande fortuna secoli dopo a partire dalla lunghissima narrazione (400 versi) di matrice ovidiana inclusa nel *Roman de la Rose*. Come racconto d'amore, la storia di Pigmalione è analoga e al tempo stesso opposta a quella di Narciso (III, 351-510)⁴; entrambi si innamorano infatti di simulacri, cedono all'inganno dei sensi, sono prigionieri di una realtà illusoria: il riflesso nell'acqua che Narciso cerca di abbracciare, la statua d'avorio (come l'omerica porta dei sogni ingannevoli) scolpita da Pigmalione che sembra cedere alla pressione delle dita e prendere calore e colore sfiorata dalle carezze; ma le due storie, affini nelle premesse, sono speculari nell'esito rovesciato: un fuoco invisibile consuma Narciso, estenuato dall'amore per l'immagine inafferrabile della fonte, come cera liquefatta da una tenue fiamma o come brina al tepore del primo sole, finché nulla resta della bellissima figura che aveva ammaliato le ninfe se non un fiore dal cuore giallo come il croco, coronato di bianchi petali; l'appagamento del desiderio amoroso e l'unione feconda con l'immagine

⁴ G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, con un saggio di A. La Penna, Firenze 1983. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992 (pp. 72-77: Pigmalione; pp. 113-130: Narciso). Sia Pigmalione che Narciso disprezzano l'amore per creature reali ma l'immagine rivela la pulsione profonda: come vedere se stessa in sogno congiunta al fratello rivela a Biblide l'amore per Cauno, così contemplando la figura nell'acqua il giovane cacciatore prova, senza sapere cosa sia, il morso dell'amore e modellando la statua d'avorio lo scultore fa trasparire l'inconfessato desiderio di una sposa bella e pura che la preghiera a Venere rende esplicito. Diverso è però nello sviluppo della storia il rapporto con l'immagine: Narciso si lascia ingannare dalla forma nell'acqua, bella come una statua marmorea, e rimane prigioniero della bellezza contemplata anche quando capisce di amare nell'ombra riflessa se stesso, Pigmalione non vorrebbe illudersi. né quando il simulacro gli sembra vivo nella sua perfezione (e si domanda *an sit corpus an illud ebur*, X, 254-255), né quando Venere ha compiuto il miracolo di infondergli la vita (*stupet et medio gaudet fallique veretur*, X, 287). Naturalmente la storia di Narciso è non solo più estesa, ma anche più complessa di quella di Pigmalione sia sul piano psicologico che strutturale: è infatti inseparabile da quella di Eco che ne costituisce la cornice, doppio straziante simbolo della frustrazione amorosa (I. Calvino, *Ovidio e la contiguità universale*, in *Perché leggere i classici*, Milano 1991, pp. 36-49).

premiano invece Pigmalione che nella preghiera ai numi fa implicitamente ammenda della sua misoginia e grato si sottomette al potere della dea.

La storia di Pigmalione è collocata al centro dei nove racconti, perno del canto di Orfeo e, se si legge il poema alla luce della dottrina pitagorica dei rapporti numerici, centro geometrico (o sezione aurea) delle *Metamorfosi*⁵. Se dunque Ovidio ha voluto dare intenzionalmente alla sequenza un particolare rilievo, la vicenda, oltre che come storia di un amore impossibile a lieto fine (l'unica fra tutte quelle cantate da Orfeo), si presta anche ad altri livelli di lettura. Raffigurando la capacità dell'artista di produrre un'imitazione esatta della realtà che dissimula l'artificio riflette infatti la diffusa concezione estetica greca dell'arte come mimesi, ben illustrata dai noti aneddoti pliniani sui pittori Parrasio, Zeusi, Apelle le cui perfette raffigurazioni venivano scambiate per concrete realtà; Pigmalione tuttavia non attinge la perfezione dell'opera ritraendo una giovane donna realmente esistente e riproducendo un tutto o una somma di parti belle, ma crea trasferendo nella materia un'immagine mentale di bellezza assoluta: quindi supera l'estetica della mimesi. L'elogio dell'arte che non imita soltanto la natura (e i suoi procedimenti produttivi) ma la completa e la supera era già in Aristotele e per l'Anonimo del *Sublime* l'immaginazione dell'artista giunge a raffigurare realtà che si sottraggono alla percezione sensoriale; Cicerone accenna alla fantasia capace di produrre immagini ancora più belle di quelle dei più grandi artisti, come Fidia e Prassitele, che del resto nel creare i loro capolavori non riproducevano realtà percepibili con i sensi; questa concezione estetica, elaborata dagli stoici riprendendo la dottrina platonica delle idee, è chiaramente enunciata da Seneca (ottimo conoscitore delle *Metamorfosi*), per il quale l'artista tiene lo sguardo fisso all'*exemplar* (l'idea di bello in sé di Platone) sia che imiti qualcosa che esiste, sia che riproduca qualcosa che è solo nella sua mente⁶.

Ovidio innova in modo significativo la sua fonte greca ricostruibile attraverso la parafrasi, di due secoli posteriore al poeta, degli autori cristiani Arnobio (*Adversus nationes* VI, 21-22) e Clemente

⁵ Dall'inizio del poema a X, 242 si contano 7377 versi e da X, 298 alla fine del poema (epilogo escluso) 4554 versi; dividendo la prima per la seconda somma si ottiene il numero d'oro pitagorico: 0,618. L'interpretazione, connessa con la dottrina di Pitagora enunciata nell'ultimo libro, è sostenuta da D.F. Bauer, *The function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid*, "Transactions of the American Philological Association", 1993 (1961), pp.1-21. Una accurata analisi della sequenza X, 243-297 e uno studio della fortuna del tema dello scultore-mago sono in V.I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, trad it., Milano 2006. Interessanti riprese di storie di simulacri antichi (tra cui quello modellato da Pigmalione) si leggono in *Racconti di immagini, trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, a cura di E. Burgio, Alessandria 2001. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977, pp. 73-155.

⁶ Aristotele, *Etica Nicomachea* VI, 4; *Fisica* II, 8, 15; *Sublime*, XV; Cicerone, *Orat.*, 7-10; Seneca, *ep.* 65, 4-8 (cfr. anche *ep.* 58). Riflessioni analoghe compaiono già in Seneca il retore (X, 34), compagno di studi di Ovidio, e successivamente in Quintiliano (XII, 10, 9) e sono espresse tra i Greci da Dione di Prusa e più tardi da Luciano a proposito dello Zeus di Fidia. La fantasia è artista più abile dell'imitazione della realtà, dirà due secoli dopo nel romanzo di Filostrato il sapiente pitagorico Apollonio di Tiana (VI, 19; II, 22) e questa estetica della *phantasia* sarà poi lucidamente teorizzata da Plotino (*Enn.* V, 8, 1-2): ma in tutte queste enunciazioni l'immagine mentale corrisponde a un'intuizione del divino che l'artista trasferisce nella materia, mentre la *eburnea virgo* di Pigmalione è una creazione senza modello, ma di essere umano che assomma in sé ogni perfezione in sfida ai limiti della natura delle donne.

Alessandrino (*Protreptikon* IV, 57, 35): nel libro che ha per protagonisti dei e re, Pigmalione non è infatti sovrano di Cipro, ma la dignità dell'arte lo eleva al rango di «eroe di Pafo»; e non si innamora di una bellissima statua di Venere, ma crea con la sua arte straordinaria l'oggetto perfetto del suo amore che circonda delle cure e delle attenzioni con cui Ovidio e gli elegiaci insegnano a corteggiare le donne: la sua passione non è dunque empia agalmatofilia, né simbolica ierogamia. Infatti gli autori cristiani che, nell'ambito della polemica contro il culto pagano delle immagini, biasimano Pigmalione perché si univa in segreto a una statua di Afrodite, sembrano alludere da un lato alla pratica rituale arcaica dell'unione sacra del re-sacerdote con l'immagine della dea, senza più comprenderne il significato propiziatorio, dall'altro ad aneddoti fioriti intorno all'Afrodite Cnidia di Prassitele⁷, nei quali comunque non l'artista che ha creato la bellissima statua se ne innamora o si congiunge ad essa. In Ovidio la statua d'avorio non è neppure, come in molti racconti (a partire da quelli sull'invenzione della pittura e della scultura) un sostituto dell'assente: Pigmalione non la crea a scopo consolatorio dandole l'aspetto di una creatura reale come avviene nella lunga tradizione dei doppi⁸, ma la modella come Prometeo aveva forgiato Pandora (nella quale Atena, secondo una variante post-esiodea del mito, immette l'anima e soffia la vita), creando una perfetta immagine di donna alla quale nulla preesiste; è dunque un demiurgo, come il dio Efesto e come Dedalo che creano statue semoventi, l'uno di bronzo, l'altro di marmo. Tradizionalmente l'animazione delle statue era connessa con poteri divini o con la magia, mentre la capacità di Pigmalione di far apparire viva la sua creazione (*vivere credas*, X, 250) e di infonderle poi realmente il calore della vita con le sue reiterate carezze vuole esprimere l'orgogliosa consapevolezza di Ovidio che l'arte sa creare, non semplicemente riprodurre l'esistente: non basterebbe infatti l'abilità mimetica per trasferire nella materia inerte la vita. L'animazione della statua è dunque metafora dell'arte del poeta che dà realtà alle favole mitiche, implicito accenno a

⁷ Valerio Massimo (VIII, 11, *ext.* 4) e Plinio (XXXVI, 20-21) descrivono l'empio amore di un giovane per la celebre statua di Prassitele; il tema sarà ripreso da Luciano (*Immagini*, 4 e *Amori*, 12-17), mentre Filostrato nella *Vita di Apollonio di Tiana* (VI, 40) racconta il miracolo del taumaturgo che a Cnido guarì dalla sua follia un giovane innamorato del simulacro marmoreo della dea. Altri casi di agalmatofilia sono citati dalle fonti antiche, spesso con esito tragico (i colpevoli si gettano in mare o si precipitano da una rupe, la punizione prevista dalle leggi per incesto e adulterio sacrilego). Prassitele aveva inventato un procedimento per colorare le statue di marmo che le faceva sembrare vive (a questo artificio fa pensare anche il rossore della statua d'avorio che Pigmalione interpreta come segno di verginale pudore). Ancora secoli più tardi a Roma la Venere Capitolina, copia della Cnidia, provocava profondo turbamento nei cristiani proprio per effetto del colore che la faceva apparire viva (tanto che fu occultata in un muro di fronte alla chiesa di S. Vitale e ritrovata a metà '600): cfr. Maestro Gregorio, *Narracio de mirabilibus urbis Romae* 12-13, in *Racconti*, citato a nota 18. Sull'animazione delle statue cfr. M. Delcourt, *Hefaistos ou la legende du magicien*, Paris 1982 ; F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 2000.

⁸ Admeto nel dramma euripideo promette ad Alceste morente che farà modellare da un abile artigiano una statua a lei somigliante da tenere nel letto nuziale illudendosi di stringere fra le braccia l'amata sposa, «gelida gioia» (vv. 348-368). In questo passo della tragedia ricorre la più antica menzione di Orfeo disceso all'Ade per riportare in vita Euridice; inoltre il ricongiungimento con Alceste dopo la morte è immaginato come una ripresa della convivenza nella casa coniugale. Ovidio descrive (*Heroides* XIII, 149-156) l'immagine di cera che Laodamia teneva al suo fianco per consolarsi della lontananza di Protesilao e che secondo la tradizione dopo la morte del marito onorava con riti magici per richiamarne l'ombra dall'Ade

quella «poetica della finzione» (Rosati) che Ovidio enuncia espressamente già negli *Amores* (III, 6, 17-82; III, 12, 19-42) e riafferma nei *Tristia* (IV, 7, 11-18), rivendicando il diritto del poeta di creare, in sfida all'esistente, una realtà fittizia: la fertile fantasia dei poeti ispirati (*fecunda licentia vatum*) spazia infatti senza confini e non è legata all'obbligo della realtà storica; se può raccontare che le pietre si muovono al suono della lira di Orfeo o di Anfione, può far credere vero anche il *prodigiosum mendacium* dello scambio tra *ebur* e *corpus* e raccontare che un simulacro diventa vergine in carne e ossa per forza d'amore. Per Ovidio il cantore genera la sua creatura, la poesia, come Pigmalione crea la bella statua d'avorio e ne fa l'oggetto esclusivo dei suoi pensieri e sentimenti, padre e amante dell'opera cui ha dato vita.

Raccontando la storia di Pigmalione il poeta non manifesta soltanto apprezzamento per l'arte plastica che modella i suoi capolavori con lo stesso procedimento della poesia, rendendo duttile e plasmando la rigida materia fino a imprimerle la forma, ma rappresenta in atto un peculiare meccanismo creativo del poema: il passaggio dalla metafora alla metamorfosi; se infatti per Virgilio (*Eneide* VI, 847-848) gli artisti greci hanno saputo forgiare statue animate (*spirantia aera*) e trarre dal marmo creature vive (*vivos de marmore vultus*) – era infatti il vanto di Policlete, secondo la testimonianza riferita da Plinio – Ovidio descrive la statua d'avorio che prende vita traducendo la metafora in realtà e cogliendo nella bellezza perfetta un elemento di contiguità (e talora di scambio) tra natura e arte. Le *Metamorfosi* sono popolate infatti di giovani che, splendidi come statue d'avorio o di marmo, suscitano repentini desideri amorosi: come una statua d'avorio cui sia posto a schermo un cristallo trasparente appare nelle calme acque dello stagno Ermafrodito alla ninfa Salmacide che s'infiamma di passione per quelle splendide forme nude (IV, 285-388); una statua marmorea (*e pario formatum marmore signum*, III, 419) crede di vedere Narciso specchiandosi nella fonte e perduto se ne innamora, bello come uno degli Amori che si ammirano dipinti nei quadri, armato di frecce e faretra, appare l'adolescente Adone a Venere che subito se ne invaghisce; Perseo scorgendo mentre vola sopra la Libia con i calzari alati Andromeda incatenata nuda alla roccia che crede una bellissima scultura di marmo (*marmoreum ratus ... opus*, IV, 675) arde immediatamente d'amore, sbigottito e affascinato dallo splendore di quella visione. Ovidio, poeta delle forme, non vuole dunque semplicemente emulare le arti figurative, ma trova in esse un prezioso modello di riferimento per dare visività alle sue invenzioni⁹.

⁹ Il paragone con l'avorio appartiene alla tradizione epica greca: Atena fa diventare Penelope più candida dell'avorio tagliato (*Od.* XVIII, 196) e attraverso una lunga similitudine con un pezzo d'avorio tinto di porpora sono descritte le gambe insanguinate di Menelao ferito (*Il.* IV, 141-146); in Ovidio la similitudine diventa metafora: d'avorio è il bel collo dell'adolescente riflesso nell'acqua di cui si innamora Narciso, e ancora le spalle d'avorio di Atalanta ammira Ippomene che assiste alla corsa; e la metafora prelude spesso alla metamorfosi. Sulla «pittoricità» e «plasticità» che abbinata alla dottrina letteraria portano Ovidio a trasformare i miti in scene e quadri costruiti con elementi attinti a tutte le precedenti stilizzazioni acquistando per questa via una incisività paradigmatica, acute osservazioni si leggono

Il.3 Subito dopo la morte di Orfeo con abile trapasso Ovidio prepara la materia iliadica che sarà sviluppata nel resto del libro: Dioniso adirato per la colpa delle donne dei Ciconi abbandona la Tracia per la Lidia dove lo accolgono Satiri e Baccanti e poi lo stolto Mida iniziato ai suoi misteri da Orfeo ed Eumolpo (XI, 86-145), mentre Apollo dopo aver dimostrato in Lidia la superiorità della cetra sul flauto nella contesa con Pan, giudice il monte Tmol¹⁰, raggiunge il promontorio reteo da dove assiste alla costruzione delle mura di Troia ad opera dello spergiuro Laomedonte, preludio di due distruzioni della città (XI, 150-215). Un'allusione alla materia troiana compare già nella prima sequenza del canto di Orfeo: il rapimento del frigio Ganimede e la metamorfosi in fiore di Giacinto al quale Apollo preannuncia che analoga sorte attende un eroe della guerra di Troia (X, 207-208); alla fine del lungo episodio della contesa per le armi di Achille culminante nel suicidio di Aiace (XIII, 1-398) Ovidio descrive infatti come la terra arrossata dal sangue generò il fiore dai petali purpurei che porta iscritto il nome dello sfortunato eroe: *expulit ipse cruor, rubefactaque sanguine tellus / purpureum viridi genuit de cespite florem, / qui prius Oebalio fuerat de vulnere natus. / Littera communis mediis pueroque viroque / inscripta est foliis, haec nominis, illa querellae* (vv. 394-398). Il poeta stesso richiama attraverso il tratto poeticamente pregnante della metamorfosi la storia precedente (omettendo altre analogie, come il culto eroico) per rendere consapevole il lettore della relazione tra gli episodi e far risaltare che appunto attraverso echi e riprese annoda la sua fitta rete di trame mirando ad aggregare la materia del poema dilatata nel tempo e nello spazio.

Anche nell'ultima parte delle *Metamorfosi*, nel tempo degli eroi reduci da Troia giunti in Italia e poi dei discendenti di Enea, ancora si riverberano echi della *levior lyra* di Orfeo a riprova che il X libro ha nel poema una speciale funzione di perno in cui convergono e da cui si diramano molteplici fili. Infatti nella sequenza del canto di Orfeo, strutturata con sorprendente compattezza, sembra culminare e quasi esaurirsi la tematica erotica dominante nei libri precedenti, sempre più rara nei successivi; ma tra le ultime belle storie d'amore e di metamorfosi spiccano per evidenti connessioni con quelle del cantore tracio due racconti che hanno per protagonisti semidei e dei della mitologia romana e per cornice luoghi del Lazio agreste, la *Saturnia tellus* un tempo abitata da ninfe e da fauni.

nell' *Introduzione* di P. Bernardini Marzolla a Ovidio, *Metamorfosi*, Torino 1979 (*Storie degli uomini e giochi di forme*, pp. XVII-XXIX).

¹⁰ Diodoro Siculo racconta che la melodia con cui Apollo aveva vinto Pan, distrutta dopo la contesa, fu riscoperta da Lino, Orfeo e Tamiri (III, 58). Secondo la tradizione Orfeo ricevette la lira di suo padre Apollo, invenzione di Ermes, abbandonata dal dio nell'antro di Dioniso a Nisa e la Musa Calliope gli insegnò a suonarla. Ovidio narra l'invenzione della zampogna a conclusione della storia di Pan respinto dalla ninfa Siringa (I, 689-712), per molti aspetti analoga a quella di Apollo e Dafne; naturalmente Apollo citaredo e Pan suonatore del flauto o della siringa evocano due dimensioni della natura e due caratteri della musica; Ovidio inserisce quindi la sequenza della contesa con intento allusivo, per segnalare il tenore apollineo della nuova parte del suo poema che ha oggetto l'età degli eroi che combatterono a Troia.

- Nel penultimo libro del poema ha sorprendenti analogie con Orfeo e la sua tragica storia d'amore una bella figura femminile dotata, come l'aedo tracio, della magica facoltà di dominare la natura con il canto e incapace di vivere privata dell'amato. Una lunga sequenza narrativa (XIV, 308-434) collocata appena prima dell'incontro di Enea con il re Latino, figlio di Fauno, ha per protagonista Canente, la ninfa generata da Venilia a Giano sul colle Palatino, da tutti ammirata per la sua straordinaria bellezza e ancora più per l'eccezionale arte del canto: con la melodia che usciva dalla sua bocca era in grado di smuovere le selve e le pietre, di addomesticare le fiere, di arrestare il corso dei fiumi e di fermare il volo degli uccelli. Tra i molti pretendenti, venuta l'età delle nozze, Canente sceglie il laurentino Pico nato da Saturno, domatore di cavalli e cacciatore, che sorpreso un giorno nelle selve mentre insegue un cinghiale dalla maga Circe venuta a raccogliere erbe per i suoi filtri e immediatamente invaghita della sua bellezza, ne respinge le profferte amorose dichiarandosi già schiavo di un'altra cui è legato da indissolubile patto di fedeltà; la vendetta di Circe, offesa come donna innamorata e come maga, colpisce il giovane trasformandolo in picchio e mutando in fiere di vario aspetto i suoi compagni di caccia che la inseguono minacciosi per vendicarlo. Canente intanto attende angosciata il ritorno del marito e lo cerca instancabile per sei giorni e sei notti; infine si abbandona stremata sulla riva del Tevere e dopo aver cantato come i cigni morenti il suo canto più bello si lascia consumare dal dolore e dal pianto, finché nulla resta di lei se non il nome dato al luogo (*luctibus extremum tenues liquefacta medullas / tabuit inque leves paulatim evanuit auras*, XIV, 431-432)¹¹. In questa sequenza della sua "piccola Eneide" Ovidio riprende e amplifica connotandola in senso spiccatamente elegiaco una tradizione laziale accennata in solenne contesto epico da Virgilio (*Eneide* VII,170-191) nella descrizione del tempio-palazzo sulla cima della rocca di Laurento un tempo reggia del venerando Pico, figlio di Saturno e padre di Fauno, dove il re Latino accoglie i Troiani; nel vestibolo del tempio dalle cento colonne *horrendum silvis et religione parentum* (v. 172) sono onorate, come Penati, le statue di cedro degli antichi re e fra queste il poeta indugia a descrivere Pico: *Ipse Quirinali lituo parvaque sedebat / succinctus trabea laevaue ancile gerebat / Picus, equom domitor; quem capta cupidine coniunx / aurea percussum virga versumque*

¹¹ L'allusione al celebre passo del *Fedone* platonico (84d-85b) evoca anche la scelta dell'anima di Orfeo di rinascere come cigno (l'uccello sacro ad Apollo) nel mito escatologico della *Repubblica* (620a). Anche Canente come Orfeo è in immediata relazione con la natura, sulla quale esercita con il canto i poteri della magia bianca, benefica e rasserenatrice, opposta a quella di Circe che opera trasformazioni con veleni e con l'aurea verga, plasma fantasmi d'aria e fa scendere le tenebre in pieno giorno; inoltre la ninfa che ama riamata solo Pico è opposta alla maga inutilmente invaghita, prima che del bel principe, del dio marino Glauco preso invece d'amore per Scilla che non lo ricambia, sulla quale tuttavia Circe infierisce trasformandola in mostro biforme e poi pietrificandola in scoglio, pericolo mortale per i naviganti (XIV, 8-74). Canente, «generata a Giano ionio sul Palatino», sembra prefigurazione laziale della profetica Carmenta madre dell'arcade Evandro fondatore del Pallanteo che nell'*Eneide* preannuncia la gloriosa discendenza di Enea e la futura grandezza di Roma (VIII,339-341, ripreso e ampliato nei *Fasti* ovidiani I, 509-536), ma è connotata esclusivamente come sposa innamorata. Pico e Canente figurano nei *Trionfi* di Petrarca (*TC* II 136-187) nella fitta schiera dei vinti d'amore ispirata alle più belle storie delle *Metamorfosi* ovidiane, assieme a Perseo e Andromeda, Narciso e Eco, Ifi, Alcione e Ceice, Esaco, Scilla figlia di Niso, Atalanta e Ippomene, Aci e Galatea, Glauco, Pigmaliione, Egeria (chiudono la rassegna le eroine delle *Heroides* Canace e Cidippe).

venenis / fecit avem Circe sparsitque coloribus ala (vv. 187-191). Proprio la statua di marmo di un bellissimo giovane con un picchio posato sulla testa che Circe orna di corone nei penetrali di un piccolo santuario domestico e onora con riti segreti, intravista furtivamente, introduce nella ripresa ovidiana la patetica storia di Canente narrata da Macareo (un compagno di Ulisse non nominato da Omero) ad Achemenide, abbandonato nell'isola del Ciclope e raccolto dalla nave di Enea come già si legge nell'*Eneide* (III, 588-654), abile raccordo fra l'epos omerico e quello virgiliano. Macareo racconta infatti d'aver osservato di nascosto questi riti durante la lunga sosta di Ulisse presso Circe e d'aver saputo da un'ancella della maga la patetica storia dei due giovani dei colli laziali vittime della potente figlia del Sole per la loro indissolubile fedeltà. Il picchio era nella tradizione romana animale sacro a Marte (così racconta anche Ovidio nei *Fasti* III, 37 e 54) e Pico è appunto raffigurato come guerriero-sacerdote da Virgilio; invece la *levior lyra* di Ovidio indugia a descrivere la metamorfosi dell'antico re d'Ausonia, toccato tre volte dall'aurea verga di Circe, nell'uccello che ne conserva il nome: *Ille fugit, sed se solito velocius ipse / currere miratur, pennas in corpore vidit, / seque novam subito Latiis accedere silvis / indignatus avem, duro fera robora rostro / figit, et iratus longis dat vulnera ramis* (XIV, 388-392); nel piumaggio purpureo e dorato sono riconoscibili i colori della rossa clamide chiusa da una fibbia d'oro fulvo che Pico indossava quando aveva lasciato la sposa per la sua ultima caccia e l'ardimento giovanile, la *mens pristina*, ancora si manifesta nella furia con cui il picchio conficca il rostro nel duro tronco degli alberi. Nulla resta di lui se non il nome, dice il narratore; ma in realtà la figura del bellissimo giovane, già desiderato invano da tutte le ninfe del Lazio, rimane fissata nella statua di marmo (*niveo factum de marmore signum ... iuvenale*, vv. 313-314) onorata con misteriosi riti dalla maga capace di sconvolgere la natura e di evocare le anime dei morti, autentico doppio come l'immagine di cera di Protesilao che Laodamia venerava nel segreto della sua stanza nuziale pregando le fosse concesso di riavere accanto a sé il marito.

- La statua di Pico fa parte della galleria di figure di pietra che costellano tutto il poema ma hanno funzione emblematica nella cornice e all'inizio del canto di Orfeo, nella storia appena accennata di Oleno e Letea e in quella delle Propetidi dal cuore indurito¹². Una metamorfosi analoga a queste

¹² Oleno aveva cercato di proteggere dall'ira divina la donna amata che troppo si vantava della sua bellezza e ne condivise la punizione, mutato assieme a lei in pietra (X, 68-71). Analoghe sono le storie di Aglauro, figlia del re di Atene Cecrope, trasformata in statua di nera pietra da Mercurio perché per invidia impediva al dio di incontrare la sorella (II, 708-835) e del pastore Dafni mutato in pietra sul monte Ida dall'ira di una ninfa gelosa della rivale (IV, 276-78). Cfr. anche *supra*, n. 9. Naturalmente le pietrificazioni non colpiscono solo uomini ma anche animali, talora per sventare pericoli: il serpente che sta per azzannare la testa spiccata dal busto di Orfeo è pietrificato a fauci spalancate da Apollo, il lupo divoratore delle greggi di Peleo è trasformato in pietra da Teti per amore del marito (XI, 346-406); il cane velocissimo donato da Procri a Cefalo e la volpe irraggiungibile inseguita sul monte Teumesso si trasformano in figure di marmo, certo per intervento di qualche dio, restando immobilizzati per sempre nello slancio della corsa (VII, 779-793); in questo caso la doppia metamorfosi è elemento marginale ma focalizza l'attenzione sul tema della caccia conclusa tragicamente per un *error* fatale: l'eroe uccide infatti involontariamente la moglie gelosa, scambiata per una preda, proprio con gli infallibili giavellotti che da lei aveva ricevuto in dono assieme al cane (VII, 655-862).

ritorna, richiamando e rovesciando intenzionalmente la storia di Pigmalione, nella tragica vicenda dei due giovani di Cipro che il dio Vertumno racconta a Pomona, Amadriade del Lazio, per piegarne la riluttanza alle nozze al tempo del re albano Proca, fratello di Numitore (XIV, 623-772): la storicizzazione colloca dunque alla vigilia della nascita dei gemelli e della fondazione di Roma – quindi a una svolta importante del *perpetuum carmen* – la vicenda d’amore delle due divinità laziali, ampio inserto narrativo incuneato tra le due apoteosi eroiche di Enea e di Romolo (ma il libro si chiude, in modo molto significativo, con il catasterismo dell’inconsolabile Ersilia, la sua devotissima sposa). Ovidio, richiamando allusivamente la prima elegia eziologia dell’amico Propertio¹³, racconta che il dio dei mutamenti si travestiva in molti modi per avvicinare e convincere ad accettare il suo amore la bellissima ninfa dedicata solo alla cura dei frutteti e degli orti protetti con robusti recinti dagli assalti di Satiri e Fauni, dei quali respingeva anche gli approcci amorosi; alla fine, preso l’aspetto e l’abbigliamento di una vecchia, il dio tenta di vincere l’ostinato rifiuto di Pomona con la magia delle parole abili e suadenti, vantando (messaggero di se stesso) le qualità dell’innamorato e minacciando l’ira di Venere Idalia e di Nemese, vendicatrici degli innamorati respinti. Anche Vertumno nella sua abile perorazione sotto mentite sembianze prima si appella, come Orfeo nella supplica agli dei inferi, a una legge universale, sostenendo che in natura tutto è congiunto (*iungere/congiungere*, ripete come un ritornello; e sembra l’eco dell’invito all’amore spregiato da Narciso: *coeamus ... coeamus*, III, 386-387); lo dimostra poi invitando la ninfa a osservare come la vite cresca rigogliosa e dia splendidi frutti solo se si appoggia all’olmo così come l’olmo vanta un’inutile bellezza se non sorregge la vite, per concludere che nel ciclo della natura l’opera del dio che presiede all’avvicinarsi delle stagioni e raccoglie i frutti è complementare a quella di Pomona che li fa maturare. La finta vecchia, come un’esperta mezzana, assicura perfino alla giovane restia alle nozze che il dio dei mutamenti non è un innamorato volubile, ma Pomona sarà per lui il primo e l’ultimo amore (*tu primis et ultimus illi /ardor eris, solique suos tibi devovet annos*, XIV, 682-683); infine tenta di convincerla con l’esempio della donna crudele pietrificata a Cipro per aver respinto le suppliche del suo innamorato inducendolo a suicidarsi per la disperazione. Racconta dunque che Anassarete, orgogliosa del suo nobile casato (era discendente di Teucro, il mitico fondatore di Salamina di Cipro fratello di Aiace) rifiutava

¹³ Nell’elegia (IV, 2) parla la statua di Vertumno, ora di bronzo e forgiata da un artista illustre, ma prima di Numa sbozzata grossolanamente in un pezzo di legno d’acero, vantandosi capace di assumere tutti i travestimenti e di proteggere gli orti in cui porta a maturazione i frutti e fa rosseggiare l’uva; il dio ricorda d’essere giunto dall’etrusca Bolsena quando la città aveva portato aiuto ai Romani che per gratitudine ne collocarono l’immagine nel *Vicus Tuscus*. Nei *Fasti* (VI, 409-10) Ovidio immagina che una vecchia gli descriva i luoghi un tempo acquitrinosi del Velabro, prima che Vertumno prendesse dalla deviazione del Tevere il nome che si conviene ai suoi molti aspetti (*nondum conveniens diversis iste figuris / nomen ab averso ceperat amne deus*). Dio minore e straniero per i Romani, Vertumno era per gli Etruschi *princeps divum*. Pomona, ninfa degli alberi, non abita boschi e fiumi ma le fertili campagne e non appartiene al seguito di Diana cacciatrice (il suo strumento è infatti il falchetto per potare e i suoi orti e frutteti sono protetti entro recinti), ma rappresenta la transizione da natura a cultura. Cfr. G. Dumezil, *La religion romaine arcaïque*, Paris 1966.

perfino di vedere il giovane Ifi, acceso d'amore per lei al primo sguardo, disdegnando la sua modesta condizione, più spietata del mare in tempesta, più dura del ferro norico e della salda roccia; la ripulsa così ostinata e aspra aveva indotto l'innamorato, cui era negata perfino la speranza, a suicidarsi infilando la testa nel cappio sospeso all'architrave della porta tante volte ornata di corone, rimasta per lui sempre sbarrata: la tipica situazione elegiaca dell'*exclusus amator*, tanto spesso parodiata dai comici, si volge dunque inaspettatamente in tragedia. Ma la morte orribile non suscita alcun moto di pietà nella bella crudele che non degna di uno sguardo Ifi neppure dopo morto; il caso però vuole che il corteo funebre condotto dalla madre del giovane attraverso la città passi proprio davanti alla casa di Anassarete che attirata dai funebri lamenti osa affacciarsi sprezzante alla finestra più alta della casa, ostinata nella sua superbia perfino di fronte al dolore degli amici e dei congiunti dell'infelice (“*Videamus ... miserabile funus!*”, vv. 750-751): subito sente irrigidirsi gli occhi, il tiepido sangue fuggire dalle vene, e rimane inchiodata lì senza poter volgere indietro i passi né girare il capo, finché tutte le membra diventano pietra come il suo cuore: *conataque retro / ferre pedes haesit, conata avertere vultus / hoc quoque non potuit, paulatimque occupat artus / quod fuit in duro iam pridem pectore, saxum* (vv. 755-58). Trasformata in bianco marmo dall'ira di Venere, rimane per sempre affacciata alla finestra: ne è prova la statua che ancora si vede a Salamina di Cipro, dove c'è anche un tempio consacrato a Venere “che si affaccia”: *Neve ea ficta putes, dominae sub imagine signum / servat adhuc Salamis, Veneris quoque nomine templum / Prospicientis habet* (vv. 759-761)¹⁴.

Ma la cornice laziale si chiude inaspettatamente intorno alla tragica storia di Cipro: appena esortata la ninfa a non imitare la superbia di Anassarete e a congiungersi a chi la ama, Vertumno all'improvviso abbandona il travestimento da vecchia e si manifesta a Pomona in tutta la sua prodigiosa bellezza, splendente come il sole che squarcia le nubi; a tale vista la ninfa è conquistata e subito ricambia l'amore del dio (*mutua vulnera sensit*, v. 771): dunque non la seduzione delle belle storie d'amore o il monito dell'ira divina, ma lo splendido aspetto del giovane innamorato rende inutile la violenza, osserva malizioso Ovidio.

¹⁴ L'ovidiana *Venus Prospiciens* corrisponde all'Afrodite *parakuptousa* dell'analogo racconto di Plutarco (*Amatorius* 766d) e del mitografo Antonino Liberale (*Metam.* 39, 6) che narra però la storia dei due giovani (forse risalente al poeta ellenistico Ermesianatte) con nomi diversi. L'epiteto greco della dea, connesso con la pratica della prostituzione sacra, allude allo sguardo ammiccante del richiamo erotico, mentre Ovidio intende il termine in significato materiale (“che guarda giù sulla strada” o “che guarda davanti”): cfr. E. Cavallini, *Il fiore del desiderio*, Lecce 2000, pp. 51-55 (anche M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992, pp. 167-178). La raffigurazione della giovane donna (dea o cortigiana) alla finestra è di origine orientale, come dimostra la placchetta in avorio di Nimrud, dell'VIII sec., ora a Londra al British Museum; piccole immagini simili, forse ex- voto, sono state ritrovate anche a Cipro. Della connessione della divinità etrusca Uni con l'Astarte fenicia e l'Afrodite Affacciata di Cipro sembra conservi traccia il racconto ovidiano sugli incontri furtivi di Servio Tullio con la dea Fortuna che raggiungeva il re passando per una piccola finestra da cui derivò il nome di Finestrella a una delle porte di Roma (*Fasti* VI, 570-580).

La storia narrata da Vertumno si collega attraverso evidenti rimandi per analogia o per contrasto alle sequenze ciprie del canto di Orfeo¹⁵; inoltre come il divino cantore – e come Venere all'interno della rapsodia dell'aedo – anche il dio Vertumno è protagonista di una storia d'amore e narratore d'eccezione di una vicenda esemplare, simmetrica e opposta nell'ambientazione (città/natura) e nell'esito (vita/morte) rispetto alla cornice che la include. Il racconto di Ifi e Anassarete non è dunque un arbitrario e anacronistico inserto, ma un sapiente richiamo al tempo e alle storie passate e un preannuncio di altre storie future in cui Venere, madre di Enea, avrà ancora un ruolo determinante; storie narrate con intonazioni sempre diverse quasi ad affermare nella “polifonia delle voci” (Barchiesi) una organicità della materia del poema che riflette l'unità della natura nella varietà e mobilità delle sue forme. Ma tutta la doppia sequenza narrativa, come i racconti dell'aedo tracio, è caratterizzata dalla screziatura dei toni e dei colori, dall'uso sapientemente variato dei moduli retorici, dalla mescolanza dei generi (l'elegiaco, il comico, il tragico), dai repentini cambiamenti di scena, dall'alternanza di registri della voce del narratore, espressione della mobile natura del dio *aptus in omnes formas*; il sorridente invito di Vertumno ad amare assecondando i ritmi della natura, promessa di continuità e di rigoglio della vita¹⁶, sembra preparare la rivelazione di Pitagora, il quale insegna che nel mondo tutto si muta e nulla perisce, tutto passa e tutto si rinnova (*omnia mutantur, nihil interit*, XV, 165 e *cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago*, XV, 178) perché lo spirito circola libero in tutta la natura e l'anima, sempre la stessa, trasmigra in vari aspetti, proprio come la malleabile cera prende le forme di figure novelle (XV, 165-172).

Accogliendo nel poema «tutti i racconti e le intenzioni di racconto che scorrono in ogni direzione» e incanalandoli nell'ordinata distesa dei suoi versi Ovidio asseconda «la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto ed ignoto» (Calvino). Proprio nel personaggio emblematico di Vertumno convergono dunque i due temi fondamentali del poema, meraviglie dei mutamenti e storie d'amore

¹⁵ Anassarete che respinge l'innamorato perché povero è simile alle Propetidi, prodighe della loro bellezza a pagamento, e contemporaneamente la sua superbia capovolge la lascivia di quelle; la stessa dea che a Cipro ha donato la vita al simulacro scolpito da Pigmalione la sottrae alla bella dal cuore di pietra e i segni della transizione di stato sono perfettamente corrispondenti. Molte sono le implicazioni delle due storie intrecciate, cipria e laziale, anche con altre sequenze del poema: ad es. il motivo del rifiuto da parte di Anassarete di un innamorato di condizione inferiore riecheggia, in dimensione rimpicciolita e borghese, quello della dea marina Teti che con molteplici trasformazioni riesce a sottrarsi al mortale Peleo; l'eroe greco tenta, come Vertumno, la seduzione delle parole e ripetutamente deluso sta per imporre il suo amore con la violenza, ma infine la Nereide cede riconoscendo che il pretendente è aiutato dagli dei e si piega al destino che la vuole madre di un eroe più glorioso del genitore (XI, 221-265).

¹⁶ Nei *Fasti* Ovidio racconta una storia analoga a quella di Vertumno e Pomona (V, 193-378) ma conclusa, secondo il modello narrativo più frequente nelle *Metamorfosi*, dalla violenza che, mimetizzata dalla trasformazione, sconvolge un ordine stabilito ma gli oppone un ordine nuovo (Pianezzola): Flora (il cui antico nome greco era Clori), la giovane cacciatrice abile a sottrarsi con l'inganno alle insistenze degli innamorati, è vinta alla fine dall'astuzia del dio Zefiro che, per compensarla dell'amplesso imposto con la forza prendendo esempio dal fratello Borea rapitore di Orizia, le concede il dono di far risplendere i prati a primavera di giacinti, narcisi, anemoni, crochi, viole (fiori dei morti in Grecia, ma a Roma annuncio del risveglio della natura a primavera). Alla dea che si attribuisce il vanto d'aver mutato in corolle il sangue di tutti i giovani eroi dei miti metamorfici raccontati da Ovidio nel suo poema, che presiede al rigoglio di tutta la natura e ha perfino reso possibile la nascita di Marte, il poeta chiede di fecondare la sua ispirazione così che la sua poesia possa durare in eterno: *floreat ut toto carmen Nasonis in aevo, sparge, precor, donis pectora nostra tuis* (vv. 377-378).

di cui la *levior lyra* di Orfeo è assunta a modello; e come la poesia di Orfeo, simboleggiata dall'approdo della sua cetra a Lesbo e dal successivo catasterismo, sopravvive allo smembramento del cantore e supera gli angusti confini della Tracia, così nei versi conclusivi del poema Ovidio si proclama certo che dovunque lo coglierà la morte, in patria o in esilio, continuerà a vivere negli immensi spazi del dominio romano e per tutti i secoli, innalzato fino al cielo con la sua parte migliore, la gloria dell'opera poetica¹⁷.

¹⁷ Nel proemio del poema Ovidio, ispirato a cantare le trasformazioni dei corpi in altri corpi (*in nova fert animus mutatas dicere formas / corpora*) ha invocato il favore divino (I, 1-2), nel congedo esprime orgogliosamente la certezza del valore e dell'eterna durata della sua opera: *parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum / quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent veri vatum praesagia, vivam* (XV, 871-879). Ovidio fu buon profeta: le *Metamorfosi* ebbero infatti immensa fortuna e ispirarono per secoli la letteratura e le arti; il personaggio di Orfeo in particolare attraverso la riscrittura ovidiana del mito ha ispirato ininterrotte rielaborazioni in chiave filosofico-simbolica: cfr. Virgilio, Ovidio, Poliziano, Rilke, Cocteau, Pavese, Bufalino, *Orfeo. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani e A. Rodighiero, Venezia 2004.