

Ovidio
Storie d'amore

(dalle Metamorfosi)

a cura di Emilio Pianezzola
traduzione di Clemente Pianezzola

con testo a fronte

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO
DIPARTIMENTO DI SCIENZE
DELL'ANTICHITA' E DEL TARDOANTICO
INV. N. 610 9000574



Marsilio

COMMENTO

APOLLO E DAFNE

Le *Metamorfosi* si erano aperte con il respiro epico dei grandi eventi cosmogonici: l'origine del mondo dal caos originario, la creazione dell'uomo, la vittoria di Giove sui Giganti, le perversioni dell'umanità (emblematica la ferina crudeltà di Licàone), la punizione divina del diluvio sancita da un concilio degli dei secondo una illustre tradizione epica; e ancora il ripopolamento del mondo attraverso la metamorfosi delle pietre in uomini operata, per intervento della dea Themis, dalla coppia superstita, Deucalione e Pirra.

Apollo, uno dei grandi dèi olimpici, appare sulla scena delle *Metamorfosi* come figura epica, come dio arciere e vendicatore, che con la forza della sua arma infallibile riporta l'ordine e la giustizia: in questa veste egli ha appena liberato le popolazioni nate dopo il diluvio dal mostro che le terrorizzava, il serpente Pitone, sorto, come gli altri animali, dall'immensa distesa di fango. Con l'aureola dell'eroe epico, che a ricordo della vittoria su Pitone ha istituito i giochi pitici, Apollo è ora protagonista di un episodio – il suo amore per la ninfa Dafne – che apre un diverso scenario, quello dell'amore, e introduce – sul piano letterario – il tema elegiaco.

Primus amor Phoebi Daphne Peneia («Dafne, la figlia di Penèo, fu il primo amore di Apollo»). Diversamente da precedenti tradizioni Ovidio ambienta il mito in Tessaglia e indica la ninfa Dafne, seguace di Diana, come figlia di Penèo, il fiume che scorre nella valle di Tempe. Il motivo amoroso ed elegiaco si intreccia con il motivo eziologico, spesso presente nelle *Metamorfosi*: l'alloro, che resterà attribuito

del dio Apollo e simbolo della poesia, nasce con questo episodio d'amore in virtù dell'identificazione, nominalistica prima che metamorfica, tra Dafne, nome greco dell'alloro, e l'albero dell'alloro in cui la ninfa si trasformerà.

Il meccanismo narrativo è innescato dall'incontro tra Apollo, fiero per la recente vittoria sul drago Pitone, e il dio stesso dell'amore, Cupido. Il contrasto tra le due divinità si manifesta in forma di dialogo epico, come tra due campioni prima dello scontro: Apollo rivendica solo per sé le armi degli eroi (*fortia arma*); il dio dell'amore si accontenta della fiaccola che accende l'amore. Ma il figlio di Venere afferma la sua superiorità – la superiorità della forza d'amore sulle imprese di guerra – e colpisce il superbo Apollo (superbo è, nella tradizione elegiaca, chi non è soggetto ancora alla passione amorosa) con l'infallibile freccia, freccia d'oro che suscita l'amore: a Dafne Cupido riserva invece una freccia di piombo, che induce al rifiuto e alla fuga (un motivo, quello del duplice dardo di Eros, di ascendenza euripidea, nella *Ifigenia in Aulide*).

È questa «l'ira crudele di Cupido» (*saeva Cupidinis ira*, v. 453). Di qui lo svolgersi della narrazione: l'innamoramento del dio, l'inseguimento in cui Apollo si presenta come personaggio elegiaco e pastorale, la fuga della ninfa, la sua invocazione al padre perché, con il potere proprio dei fiumi, dissolva e muti le sue forme per cui troppo era piaciuta. E Dafne diventa l'albero dell'alloro, ornamento e insegna del dio, di Apollo arciere ma anche di Apollo citaredo, simbolo perciò di musica e poesia. Non solo: con un tocco patriottico ed encomiastico Ovidio, recuperando lo spunto epico iniziale, chiude l'episodio con la rappresentazione dell'alloro che corona i condottieri romani nel trionfo e orna le porte del palazzo di Augusto.

L'elegia – il contrastato amore di Febo per la ninfa – si risolve dunque nella dimensione epica della storia, e ancora una volta il conflitto tra due ordini contrapposti – la pulsione amorosa, comune all'uomo e agli dei, e lo statuto virginale delle seguaci di Diana cacciatrice, simbolo della selva che è estranea alla società civile – trova la sua ricomposizione nella metamorfosi, che non annienta la ninfa con la morte ma la rende anzi immortale nell'alloro, simbolico portatore di valori culturali (la musica, la poesia) e statuali (la gloria del trionfo e l'insegna del potere).

Il racconto ovidiano fissa la vicenda di Apollo e Dafne nella cultura occidentale. La figura di Dafne, già presente in affreschi tardoantichi (in Campania e in Algeria), si colora nel Medioevo, in virtù della sua verginità, dei tratti della Vergine cristiana; con Petrarca il rapporto di

amore e rifiuto di Apollo e Dafne diventa autobiografico motivo di lirica amorosa.

Il tema si propone con insistenza soprattutto nelle arti figurative, a partire dal Rinascimento: tra Quattrocento e Cinquecento bastino i nomi, nell'ambito della pittura, del Pollaiuolo, del Sodoma, del Tintoretto, di Paolo Veronese, di Baldassarre Peruzzi, e ancora, tra xvii e xviii secolo, di Nicolas Poussin, Sebastiano Ricci, François Lemoyne, Giovanni Battista Tiepolo. Nella scultura un posto di massimo rilievo è riservato – come è noto – all'*Apollo e Dafne* del Bernini della Galleria Borghese di Roma: una prova di mimesi ovidiana forse ineguagliata anche dai mezzi espressivi della scrittura.

Il mito di Apollo e Dafne ebbe notevole spazio anche nella tradizione musicale operistica, dalla fine del Cinquecento (Iacopo Peri, con Iacopo Corsi, su libretto di Ottavio Rinuccini) al Seicento (da ricordare una commedia musicale di C. Dassoucy), al Settecento (Scarlatti, Händel). La fortuna di Dafne ebbe una ripresa anche nel Novecento, con un balletto di L. Spies (1936), con un'opera di R. Strauss (1938), con una composizione strumentale di R. Zechlin (1980).

Bibliografia essenziale

- W. Stechow, *Apollo und Daphne*, Leipzig-Berlin 1932.
Y.F.A. Giraud, *La fable de Daphne. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, Genève 1968.
A. Primmer, *Mythos und Natur in Ovids "Apollo und Daphne"*, in «Wiener Studien» n. F. 10, 1976, pp. 210-220.
W.S.M. Nicoll, *Cupid, Apollo and Daphne (Ovid, Met. 1, 452 ff.)*, in «Classical Quarterly» n.s. 30, 1980, pp. 174-182.
M.E. Barnard, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo*, Durham 1987.
→ G. Wills, *Callimachean Models for Ovid's Apollo Daphne*, in «Materiali e discussioni» 24, 1990, pp. 143-156.
A.S. Hollis, *Ovid, Metamorphoses 1,445 ff.: Apollo, Daphne and the Pythian Crown*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 112, 1996, pp. 67-73.
N. Holzberg, *Apollo's erste Liebe und die Folgen. Ovids Daphne-Erzählung als Programm für Werk und Wirkung*, in «Gymnasium» 106, 1999, pp. 317-334.
Su Apollo in generale nella cultura latina, ancora utile J. Gagé, *Apollon romain*, Paris 1955.

Dio dei boschi e delle greggi, protettore dei pastori e della vita agreste, Pan ha una genealogia incerta: figlio di Giove o di Crono, o di Mercurio, o di un semplice pastore e di una capra, originario, forse, dell'Arcadia, presenta un aspetto caratteristico, semiferino, simile ai Sileni e ai Satiri dei cortei dionisiaci, dove spesso compare: un volto barbuto dal mento prominente, lo sguardo astuto e inquietante, la testa munita di corna, corpo e zampe da caprone. Noto per la sua sferzata sessualità, si nasconde nei cespugli per tendere agguati alle ninfe e ai giovani fanciulli. Sua è l'ora meridiana, quando il sole è a picco e la natura sembra pietrificata nella luce e nel calore: un momento di pericolosa sospensione in cui tutto può accadere, in cui può scatenarsi quel "timor panico" che rivela drammaticamente lo scarto tra la natura e l'uomo (se ne ricorderà il regista australiano Peter Weir nel suo film *Picnic a Hanging Rock*, dove il suono suggestivo ma pauroso di uno strumento chiamato ancor oggi "flauto di Pan" accompagna la misteriosa scomparsa di un gruppo di fanciulle tra le rocce dirupate del monte nell'ora immobile del mezzogiorno).

Presso i Romani Pan è identificato con il dio dei boschi, Fauno o Silvano. I suoi attributi sono: un bastone da pastore, una corona di aghi di pino oppure un ramoscello di pino e, infine, la *syrinx*, il flauto pastorale a canne, la cui eziologia viene narrata da Ovidio in questo episodio.

La storia di Pan e Syrinx ripropone il modello di Apollo e Dafne: la ninfa che difende la sua verginità insidiata fino a invocare e subire una trasformazione. Syrinx appartiene alla categoria delle ninfe degli alberi (le Amadriadi) ed è anch'essa un'arcade, come probabilmente lo stesso Pan (Nonacri è località dell'Arcadia). Seguace di Diana, è votata alla verginità. «Vergine – scrive Roberto Calasso – è il segno isolato e sovrano. Il suo correlato, quando il divino cerca di toccare il mondo, è lo stupro» (*Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano 1988, pp. 68-69). La violenza sessuale sconvolge un ordine stabilito dagli dei, la trasformazione mimetizza la violenza opponendole un nuovo ordine. Tra le ninfe concupite da Pan e soggette a metamorfosi non vi è solo Syrinx, ma anche Pitis, la fanciulla che diventa pino, c'è Eco, che diventa voce senza corpo. Soprattutto nei casi di Eco e Syrinx, la violenza e il clamore ritornano al dio in forma sublimata. Plutarco, nel *Tramonto degli oracoli*, esemplifica, attraverso la morte di Pan, la fine del mondo antico ormai pervaso dal cristianesimo: Pan diventerà allora il

diavolo e le ninfe, streghe. Nel mito pagano, il terrore diventa pietà, il grido si trasforma in suono, la pulsione sessuale si stempera in riflessione amorosa.

Le leggende relative a Pan sono tarde. La stessa storia di Syrinx, di probabile origine ellenistica, non è nota prima di Ovidio, mentre è ripresa da autori tardi (Igino il mitografo, Longo Sofista, Achille Tazio, Nonno di Panopoli).

Nell'arte figurativa invece Pan compare spesso, a partire dal VI secolo a.C., come seguace di Dioniso, o mentre insidia un fanciullo (vedi vaso del "Pittore di Pan", 470 a.C. ca., Boston). Sculture di epoca ellenistica ci sono note attraverso copie romane (ad esempio, Pan con una ninfa, terracotta di Centuripe, II sec. a.C., Siracusa). Pan in mezzo alle ninfe compare anche nelle pitture pompeiane.

Nella poesia moderna, Pan è presente come dio della natura in generale, dal 1500 in poi. Tra il XIX e il XX secolo troviamo numerose allusioni in Shelley, Hugo, Leconte de Lisle, Swinburne, Wilde. Il tema della morte di Pan si trova in Browning, D'Annunzio e Pound. Famoso è il romanzo *Pan*, di Knut Hamsun, che celebra il ritorno alla natura come fuga dal mondo moderno. Noto è anche il *Saggio su Pan*, in cui James Hillmann interpreta la figura del dio nell'ambito della psicoanalisi junghiana (trad. it. Milano 1977).

Il motivo idilliaco del dio delle ninfe (con particolare riferimento a Syrinx) è invece recuperato dall'arte moderna, nelle opere di Rubens, Brueghel il Vecchio, Poussin, nelle sculture di Thorvaldsen e Rodin.

Bibliografia essenziale

- R. Herbig, *Pan, der griechische Bocksgott. Versuch einer Monographie*, Frankfurt am Main 1949.
 P. Merivale, *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969.
 P. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Roma 1979.
 N. Marquardt, *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik*, Bonn 1993.

ECO E NARCISO

Eco è una ninfa che racchiude nel nome la precarietà della sua esistenza in un ambiente solitario e selvaggio; Narciso è un cacciatore

appena sedicenne che con la sua origine acquatica (è figlio del fiume Cefiso e di Liriope, *caerula* ninfa fluviale) prefigura il suo destino: specchiarsi nell'acqua e amare la propria immagine fino a morire, trasformandosi nel fiore che gli dà il nome.

Sono questi i protagonisti di un intreccio amoroso senza possibile soluzione, personaggi del mito che scontano una punizione divina: Eco è colpevole di avere, con la sua eccessiva loquacità, impedito a Giunone di scoprire le amanti del marito e dalla dea è per contrappasso punita con la parziale mutilazione del linguaggio; Narciso ha rifiutato la potenza di Amore e la dea Nèmesi lo fa cadere nel fatale innamoramento di se stesso.

Eco è personificazione del fenomeno fisico, è riflesso di un suono (*imago vocis*), è una presenza evanescente, che illude e si illude. Nella tradizione greca Eco oscilla tra fenomeno acustico e personificazione: in Pindaro (*Olimpica* xiv 21) è messaggera della vittoria olimpica al padre del vincitore che è nell'Ade; nell'*Ecuba* dello stesso Euripide (vv. 1109 ss.) Eco è detta «figlia della roccia montana» ma si manifesta come clamore che sconvolge l'esercito in battaglia. Solo nel tardo romanzo pastorale *Dafni e Cloe* Longo Sofista (II-III sec. d.C.) recupera dalla poesia ellenistica il racconto dell'amore infelice tra il dio silvano Pan ed Eco, figlia mortale di una ninfa: il dio, innamorato respinto, induce alla follia i pastori, ed essi uccidono la sventurata e ne spargono per ogni dove le membra che conservano il suono e il canto in cui la ragazza eccelleva.

Il mito di Narciso è di incerta origine: gli antichi connettevano il nome greco del fiore (*nárkissos*) a *nárke* "torpore", per l'effetto soporifero del suo pesante profumo che ne faceva un fiore legato alla morte e ai suoi riti; ma è etimologia condivisa da pochi dei moderni: nome e personaggio potrebbero risalire al mondo pre-greco.

La vicenda di Narciso, del bellissimo giovane che, dedito alla caccia, rifiuta l'amore e vanamente innamorato della sua immagine riflessa dall'acqua si lascia morire lasciando il ricordo della sua morte nel fiore dello stesso nome, è attestata nella prosa da Conone, uno scrittore greco contemporaneo di Ovidio (*Fragmenta Graecorum Historiarum* 26 F 1,24). Con varianti razionalizzatrici (Narciso vedeva nella propria immagine riflessa il volto della sorella morta e da lui molto amata) la vicenda sarà narrata anche da Pausania, lo scrittore del II secolo d.C., autore della *Periégesis tês Helládos* (*Guida della Grecia*).

A Ovidio comunque – per quanto sappiamo – sembra doversi attribuire l'invenzione poetica di avere intrecciato la figura di Eco con quella di Narciso, di avere collegato il riflesso del suono al riflesso

dell'immagine, l'illusione acustica (Narciso è ingannato dall'immagine della voce, v. 385) all'illusione visiva (lo stesso Narciso è «rapito dall'immagine di una forma riflessa», v. 416). Ne risulta un episodio unificato nel segno dell'illusione, con forti implicazioni psicologiche sulla natura inconsistente e inafferrabile dell'amore: egli ama una speranza senza corpo (v. 417), dice Ovidio di Narciso innamorato della propria immagine speculare; ed Eco stessa, *vocalis nymphe* (v. 357), che è fisicamente innamorata del bellissimo giovane, perderà il proprio corpo e, invisibile a tutti, ritornerà ad essere puro suono («è il puro suono che vive in lei», v. 401), rinunciando a quella personificazione in una ninfa che le aveva fatto sperare di poter essere amata.

In questo complesso sistema di risonanze tra gli amori impossibili dei due personaggi la creazione artistica di Ovidio è visibilmente contrassegnata da un virtuosismo linguistico che non è pura forma ma diventa sostanza dell'ispirazione e della realizzazione poetica: per rendere linguisticamente percepibile il fenomeno dell'eco Ovidio fa cosciente e ripetuto ricorso alle figure della ripetizione, in particolare alla *reduplicatio* o anadiplosi, cioè alla «ripetizione di uno o più elementi terminali di un segmento di discorso all'inizio del segmento successivo» (Bice Mortara Garavelli in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da G.L. Beccaria, Torino 1996², s.v. *anadiplosi*). Analogamente il dramma psicologico dell'autoinnamoramento di Narciso provocato dal riflesso si inverte linguisticamente nell'uso insistito del pronome riflessivo combinato con il gioco variegato della diatesi (attiva/passiva/medio-riflessiva): *se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur, / dumque petit, petitur, pariterque accendit et ardet* («Desidera se stesso e non lo sa: ama e del proprio amore è oggetto, / e mentre brama si brama, suscita fiamma e avvampa», v. 425 s.).

La vicenda di Eco e Narciso, nella forma voluta da Ovidio, aveva tutti i requisiti per imporsi nella tradizione culturale dei secoli successivi: le allusioni, le riprese, le rielaborazioni, le reinterpretazioni allegoriche o in chiave filosofica e psicanalitica (con la riduzione a simbolo della figura di Narciso) coprono un arco cronologico che arriva fino alla nostra epoca.

Nella tradizione tardo-antica Eco trovò, sulle tracce della figurazione ovidiana, anche una sua autonoma fortuna, ma più come proiezione del fenomeno acustico che come ninfa innamorata di Narciso. Ausonio, svolgendo un tema che era già dell'*Antologia Palatina* (xvi 153-156) tratteggia in un suo epigramma (32 Peiper) eleganti variazioni sull'evanescente essenza della *vocalis nymphe* ovidiana: «Perché, stolto pittore, cerchi di darmi un volto / e turbare con gli occhi una dea

ignota? / Dell'aria e della voce io sono figlia, e sono madre di un vuoto indizio / io che reco suoni privi di pensiero. / Riferendo le ultime cadenze di una frase che si spegne, / mi prendo gioco con le mie parole delle parole altrui. / Nelle vostre orecchie io abito, Eco dal suono acuto: / e tu, dipingi un suono, se vuoi fare un ritratto somigliante».

Ma già il Medioevo seguirà da vicino il nesso narrativo Eco/Narciso immaginato da Ovidio, inserendo il moralistico invito a evitare l'eccessivo amore di sé e a non abbandonarsi alle apparenze e al disprezzo del sentimento d'amore. Emblematico in questo senso il *Lai di Narciso* (seconda metà del XII secolo), dove i travestimenti comuni anche ai romanzi di materia antica (il *Roman de Thèbe*, il *Roman d'Eneas*) fanno di Eco la principessa Danae e di Narciso un vassallo del re. Analogo messaggio moraleggiante è in una *chançon* cantata da due fanciulle nel coevo *Roman d'Alexandre*; e il ricordo dell'orgoglioso Narciso («Narcisus li orgueilleus») e del pericoloso specchio in cui egli vide se stesso ricompare nel *Roman de la rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meun (XIII secolo). Non diversa la prospettiva di Boccaccio che coglie nel dramma di Narciso il segno della *vanitas* (*Amorosa visione; Genealogia deorum gentilium*).

Nel 1967 Louise Vinge ha tracciato un ampio panorama della vastissima fortuna del tema di Narciso nella cultura occidentale. Impossibile ricordare in dettaglio la diffusione del mito nella letteratura, nell'arte, nella musica. Ci limiteremo a citare, per il Seicento, *Eco y Narciso*, una "zarzuela" di Calderón de la Barca (1661), per il Settecento una commedia di Jean-Jacques Rousseau sul motivo dell'inganno provocato dall'amore di sé (*Narcisse ou L'amant de lui-même*, 1732-40) e il romanzo *Lucinde* (1799) di Friedrich Schlegel.

Narciso è un tema importante nella cultura del simbolismo francese (Valéry, Gide) e torna con frequenza nelle opere, fra gli altri, di Rilke, Beckett, Ritsos.

Il mito di Narciso pervade anche, per l'evidente suggestione esercitata dal tema del doppio e dell'immagine riflessa, la produzione artistica, a partire dagli affreschi pompeiani fino al Novecento. Ritto e con i piedi incrociati, sostenendosi con la mano sinistra al giavellotto, la mano destra sul fianco a reggere il corpo leggermente piegato mentre si specchia nella fonte: questa iconografia, ampiamente attestata nel mondo romano in pitture murali e in mosaici fin dal I secolo d.C. e fissata da Filostrato (II-III secolo d.C.) nelle sue *Immagini* (I 23), diventa il modello che si diffonderà nel Rinascimento, nel Barocco e nell'età moderna (da Tintoretto, Caravaggio, Rubens a De Chirico, Max Ernst, Dalì).

In campo musicale si può ricordare il *Narciso* di Domenico Scarlatti (1719) e l'*Echo et Narcisse* di Gluck (1779).

Bibliografia essenziale

- F. Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courty Love*, Ithaca (N.Y.) 1967.
L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967.
J. Hollander, *The figure of Echo: a mode of allusion in Milton and after*, Berkeley-London 1981.
G. Rosati, *Narciso e Pignalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, con un saggio di A. La Penna, Firenze 1983.
K.J. Knoespel, *Narcissus and the invention of personal history*, New York-London 1985.
M. Bettini - E. Pellizzer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2003.

PIRAMO E TISBE

Un romantico romanzo di amore e di morte, quello che ha per protagonisti Piramo e Tisbe, o meglio, in una prospettiva più classica, un racconto patetico di forte impronta elegiaca.

I due giovanissimi innamorati sono persone comuni, non sono personaggi del mito (figli di ninfe, di dei o semidei) e il tragico destino che li porterà al suicidio non è motivato da punizioni e vendette divine ma è frutto soltanto di eventi casuali e di una serie di equivoci. Anziché al mito e all'intervento della divinità l'interesse del racconto si affida piuttosto all'esotismo di una storia ambientata in una città reale - Babilonia - con la menzione della sua leggendaria costruttrice, la regina Semiramide, moglie di Nino fondatore di un'altra famosa città, Ninive.

La vicenda si svolge, nella fase iniziale, in un ambiente esplicitamente cittadino: le case dei due giovani sono contigue, ma il loro amore è ostacolato dai genitori e solo una fessura da tempo esistente nel muro divisorio permette la loro prima conoscenza e lo scambio delle dolci parole d'amore. Alla parete che crudelmente li separa i due innamorati rivolgono la loro patetica preghiera (vv. 73-77): che si apra un po' di più per consentire almeno lo scambio di un bacio se non è possibile un più intimo abbraccio. Il «lamento davanti alla por-

ta chiusa» (*paraklausithyron*), tipico dell'amante escluso dalla casa dell'amata (*exclusus amator*), è diventato un lamento a due rivolto alla parete che li divide, un inedito duetto con cui Ovidio ha rinnovato il *topos* dell'elegia.

All'ambiente della città si contrappone l'ambiente esterno, il paesaggio ostile della selva notturna popolata dalle fiere. Qui si sviluppano gli eventi e gli equivoci che porteranno la vicenda alla sua tragica conclusione.

Dopo il corteggiamento fatto di sussurri e bisbigli, di sospiri e parole d'amore scambiate attraverso l'impietosa parete, i due innamorati decidono di eludere la sorveglianza (*fallere custodes*, v. 85, anche questo un motivo tipico della poesia elegiaca) e di incontrarsi di notte fuori dalla città, presso la tomba di Nino (un altro tocco di storia esotica), sotto un albero di gelso con i suoi frutti bianchi che si innalza accanto a una fonte d'acqua pura: uno scenario idilliaco, che le ombre della notte rendono pauroso. Ma Tisbe è accorta (*callida*, v. 92) e la fa audace l'amore: un tratto chiaramente psicologico, ma anche un motivo specifico dell'epigramma ellenistico e poi dell'elegia latina secondo cui l'innamorato affronta senza paura i rischi di un tragitto notturno perché sa di essere protetto dal dio Amore (Tibullo, 1 2; Propertio III 16).

Tisbe raggiunge per prima il luogo dell'appuntamento, scorge una leonessa che con il muso insanguinato per un recente pasto ferino viene ad abbeverarsi alla fonte; impaurita fugge facendo cadere il velo che le copriva il volto, e si rifugia in una grotta vicina. La leonessa trova il velo e lacerandolo lo imbratta di sangue. Piramo giunge poco dopo, vede con terrore le impronte della fiera, vede il velo insanguinato della ragazza e, convinto che sia stata sbranata, si uccide con il suo pugnale per il dolore e il rimorso. Il fiotto di sangue che sprizza dalla ferita tinge di colore scuro i frutti bianchi del gelso. Tisbe, ritornata nel luogo stabilito, scorge Piramo ferito a morte, si china a cogliere l'ultimo sguardo del morente; poi disperata invoca dai genitori di entrambi, in un paterico soliloquio, una sepoltura comune; quindi si getta sull'arma ancora tiepida di sangue e muore sul corpo dell'amato.

Al grande albero di gelso, prima di morire, Tisbe raccomanda di mantenere per sempre il colore scuro dei suoi frutti, a ricordo del sangue versato e del lutto: si realizza così anche l'intento eziologico – l'origine delle more nere del gelso – che giustifica il mutamento non della forma, questa volta, ma del colore.

L'amore contrastato, il doppio equivoco che provoca la morte per

suicidio dei due protagonisti (la trama può far pensare alla tragedia shakespeariana di *Giulietta e Romeo*), e insieme l'ambientazione esotica della vicenda erano elementi particolarmente favorevoli a fissare nella tradizione il romanzo di Piramo e Tisbe, che ebbe in Ovidio la sua prima celebrazione. Dopo Ovidio ininterrotta fu la sua fortuna: Piramo e Tisbe sono già presenti nelle pitture parietali di Pompei come nell'*Anthologia Latina* e in Sereno Sammonico, l'erudito del I-II secolo d.C. Il tema dei due sfortunati amanti conobbe nel Medioevo varie rielaborazioni: il *Lai de Piramos et Tisbe* di Marie de France (sec. XII); racconti anonimi confluiti nell'*Ovide moralisé* (sec. XIV). Significativo il ricordo appena accennato (un segno perciò di notorietà) inserito da Dante in una similitudine (*Purgatorio* xxvii 37-41):

Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
Piramo in su la morte, e riguardolla,
allor che 'l gelso diventò vermiglio,
così, la mia durezza fatta solla,
mi volsi al duca mio ...

Anche Boccaccio, nella *Amorosa visione* (canto xx 43-88), rielabora, con notevole aderenza, il testo ovidiano. La vicenda di Piramo e Tisbe compare inoltre in *The legend of good women* di Chaucer; e Shakespeare, nel *Sogno di una notte di mezza estate* (1593-96) ne fece materia della farsesca rappresentazione messa in scena dagli "Artigiani ateniesi" davanti a Teseo e Ippolita (Atto v 1).

Partendo dal modello shakespeariano Andreas Gryphius, il poeta lirico e drammaturgo del barocco tedesco, compose, tra il 1647 e il 1650, la breve commedia *Peter Squentz*, in cui la storia di Piramo e Tisbe assume toni di farsa resa greve da elementi di viscerale oscenità.

Il dramma dei due giovani, con la violenza del duplice suicidio e la suggestione dell'ambiente esotico, fornì materia a molte realizzazioni pittoriche (a partire dal Cinquecento: Cranach il Vecchio, Tintoretto, Rembrandt, Poussin) e musicali (dalla fine del Seicento; ricordiamo, fra le altre, un'opera di Gluck e una cantata di Donizetti).

Bibliografia essenziale

- F. Schmitt-von Mühlenfels, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines ovidischen Stoffes*, Heidelberg 1972.
Ch. Segal, *Pyramus and Thisbe: Liebestod, Monument and Metamorphosis in Ovid, Beroul, Shakespeare and Some Others*, in *Hommage à J. Granarolo*, in «Annales de la Faculté de Lettres de Nice» 50, 1985, pp. 387-399 = *Piramo e Tisbe: "Liebestod", monumento e metamorfosi in Ovidio, Beroul, Shake-*

speare e altri in Ch. S., *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia 1991, pp. 165-184.

N. Holzberg, *Ovids Babyloniaka (met. 4,55-166)*, in «Wiener Studien» 101, 1988, pp. 265-277.

P.E. Knox, *Pyramus and Thisbe in Cyprus*, in «Harvard Studies in Classical Philology» 92, 1989, pp. 315-328.

U. Schmitzer, *Meeresstille und Wasserrohrbruch (met. 4,55-166)*, in «Gymnasium» 99, 1992, pp. 519-545.

SALMACIDE E ERMAFRODITO

Salmacide, nella più antica tradizione greca, è solo un toponimo, nome di una fonte nei pressi di Alicarnasso in Caria o di un sobborgo della città. Ma già Strabone, il geografo e storico greco, e Vitruvio, l'autore latino del *De architectura*, entrambi contemporanei più o meno di Ovidio, conoscono il nome di Salmacide come quello di una fonte d'acqua malsana, che snerva e infiacchisce il corpo di chi vi si immerge.

Di qui parte l'invenzione della fantasia ovidiana: identificando la fonte con la ninfa dello stesso nome, Ovidio costruisce l'episodio dell'innamoramento di Salmacide per il bellissimo giovinetto, figlio di Hermes/Mercurio e di Afrodite/Venere, il quindicenne Ermafrodito, che nella composizione del nome prefigura l'esito dell'unione – da lui non voluta – con la bella ninfa.

Salmacide, che rifiuta di andare con le altre Naiadi al séguito di Diana, la dea vergine e cacciatrice, passa il suo tempo ad acconciarsi, a specchiarsi nell'acqua, a riposare mollemente sull'erba o a cogliere fiori sul prato, vestita di una veste trasparente come la sua fonte. La voluttuosa ninfa vede il giovinetto e subito è presa dal desiderio: senza pudori si offre a lui come sposa o come amante, ma egli rifiuta, impaurito e inesperto d'amore, e minaccia di fuggire lontano da lei e da quei luoghi. Salmacide finge di allontanarsi, e invece si nasconde, inginocchiata, tra i cespugli, a spiare le nudità di Ermafrodito che sta per immergersi nell'acqua: l'atteggiamento della ninfa – le brillano gli occhi, come un raggio di sole riflesso in uno specchio – diventerà un *topos* letterario, nel *Paradiso perduto* di Milton (Satana spia Eva che si aggira tra i fiori) e nella *Bisbetica domata* di Shakespeare (Venere guarda, nascosta tra gli arbusti, la bellezza di Adone) e diventerà anche, grazie a un dipinto, ora a Vienna, del fiammingo Bartholomaeus

Spranger (1546-1611), l'immagine-simbolo del moderno voyeurismo.

Ermafrodito nuota e il suo corpo, nell'acqua limpida, ha il biancore di una statua d'avorio o di un giglio dietro lo schermo «di un chiaro cristallo». Salmacide getta via la veste trasparente e con il grido dell'amante vittorioso («Ho vinto, è mio!», *Vicinus et meus est*, v. 356) si tuffa, lo afferra, si avvinghia a lui fino a fondersi in un unico corpo, maschile e femminile insieme.

La preghiera finale di Ermafrodito, quando si accorge del suo mutamento «in un'ambigua, androgina figura» (v. 381), è rivolta al padre e alla madre perché la fonte abbia per sempre la proprietà di effeminare e di rammollire chi in essa si immerge. I genitori esaudiscono la preghiera del figlio «inquinando la fonte con un filtro malefico» (v. 388): si realizza così l'intento eziologico che Ovidio aveva dichiarato all'inizio (vv. 285-287), di spiegare la causa (l'*aitton* appunto) delle note proprietà di quella fonte malfamata (*infamis*, v. 285).

Ma nello stesso tempo il racconto ovidiano, con l'erotica unione dei due giovani, forniva l'eziologia di un fenomeno, quello dell'ermafroditismo, capace di colpire la fantasia degli antichi, e fissava nella cultura occidentale il personaggio e il nome di Ermafrodito.

Già Diodoro Siculo, lo storico greco del I secolo a.C., e Galeno, il medico e filosofo pergameno del II secolo d.C., conoscevano il nome di Ermafrodito per definire, in ambito medico, il fenomeno dell'ermafroditismo; e Luciano di Samòsata, lo scrittore e sofista greco (II secolo d.C.), nei suoi *Dialoghi degli dei* (23,1) nomina Ermafrodito come un «mezzo maschio», che «a guardarlo non sai discernere se è garzone o donzella» (trad. di Luigi Settembrini). Ma è il racconto ovidiano che spesso è esplicitamente evocato dalla trattatistica medica sull'ermafroditismo tra Cinquecento e Seicento: basti ricordare l'opera di Jacques Duval, *Des hermaphrodites*, Rouen 1612, un testo classico riproposto e criticamente presentato in tempi recenti (J. D., *L'ermafrodito di Rouen. Una storia medico-legale del XVII secolo*, a cura di V. Marchetti, Venezia 1988).

L'episodio di Salmacide e Ermafrodito influì naturalmente anche sulla letteratura occidentale: se Dante si ispirò alla descrizione fornita da Ovidio per rappresentare la mostruosa compenetrazione di Agnolo Brunelleschi con un drago a sei zampe (*Inferno* xxv 49 ss.), la presenza esplicita del mito ovidiano si ritrova nell'*Ovide moralisé*, rifacimento trecentesco delle *Metamorfosi* in chiave allegorica. In età umanistica il Panormita (Antonio Beccadelli, 1394-1471) diede il titolo di *Hermaphroditus* alla sua raccolta di licenziose poesie latine, ispirate a Catullo e a Marziale. In età moderna il mito narrato da Ovidio è presente nella poesia di Algernon Charles Swinburne (1862) e ispira il

romanzo di Joseph Péladan *L'androgyne* (1891). Alberto Savinio nel 1918 scrisse il suo primo lavoro cui diede l'ambiguo titolo di *Hermafrodito*: un lavoro sperimentale che nel titolo rispecchia l'evidente carattere di *pastiche* plurilingue.

Nell'ambito delle arti visive, già la statuaria greca conosce, soprattutto nel II e I secolo a.C., la figura di Ermafrodito, rappresentato in piedi o più spesso sdraiato, talvolta con il dio Pan che, scoprendolo, sembra ritrarsi stupito (copie in marmo a Roma, Villa Borghese e a Parigi, Louvre). In epoca moderna, soprattutto tra Cinque e Seicento, Salmacide e Ermafrodito sono raffigurati insieme, sotto l'evidente influsso ovidiano, per esempio in un affresco di Annibale Carracci (Roma, Palazzo Farnese, 1597-1600).

Bibliografia essenziale

- A. La Penna, *La parola translucida di Ovidio. Sull'episodio di Ermafrodito*, in «Vichiana» XII 1983, pp. 235-243.
M. Labate, *Storie di instabilità: l'episodio di Ermafrodito nelle Metamorfosi di Ovidio*, in «Materiali e discussioni», XXX 1993, pp. 49-62.
A. Rahes, *Zur Ikonographie des Hermaphroditos. Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst*, Frankfurt am Main 1990.
M. Robinson, *Salmacis and Hermaphroditus: when two become one (Ovid, Met. 4,285-388)*, in «Classical Quarterly» XLIX 1999, pp. 212-223.
E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 186-187; 220-221.
L. Landolfi, *Forma duplex (Ov. Met. 4,378). Salmacide, Ermafrodito e l'ibrida metamorfosi*, in «Bollettino di Studi latini» 32, 2002, pp. 406-423.

PERSEO E ANDROMEDA

Pèrseo è un eroe di stirpe divina, nato da Dànae, figlia di Acrisio re di Argo, e da Giove che sotto forma di pioggia d'oro l'aveva fecondata mentre era rinchiusa per volere del padre in una prigione di bronzo. Segregandola da ogni contatto umano, Acrisio aveva inutilmente tentato di stornare l'oracolo che gli aveva predetto la morte per mano del figlio di sua figlia.

Dopo la nascita del nipote Pèrseo, Acrisio abbandona in balia del mare, in una cassa, la madre e il neonato; ma i due, protetti da Giove, approdano salvi all'isola di Sèrifo, nelle Cicladi: e il destino indicato

dall'oracolo avrà alla fine compimento quando Pèrseo, dopo le sue molte avventure, ucciderà accidentalmente il nonno Acrisio lanciando il disco nel corso dei giochi funebri in onore del vecchio re di Larissa.

Pèrseo nasce e vive le sue imprese sotto il segno del prodigio: prodigioso è il suo concepimento divino mediante la pioggia d'oro, prodigioso è il suo sopravvivere, con la madre Dànae, alle insidie del mare, prodigiosa e mostruosa è la sua arma fatale, la testa mozzata di Medusa con cui trasforma Atlante, il custode del giardino delle Esperidi, nell'omonimo monte e pietrifica i suoi nemici.

Nella avventurosa saga di Pèrseo narrata da Ovidio spicca il tema amoroso, l'incontro dell'eroe con Andròmeda, la principessa che, incatenata nuda a uno scoglio, sta per essere aggredita da un mostro marino. Pèrseo, reduce dall'incontro con Atlante, la vede volando sull'Etiopia grazie ai suoi calzari alati, e subito se ne innamora: il matrimonio, con il preventivo consenso dei genitori di lei, sarà il premio dell'uccisione del mostro e della liberazione di Andròmeda.

Pèrseo «affascinato da quella splendida visione», «quasi si dimentica di battere nell'aria le sue ali», dice Ovidio (v. 676 s.) con una punta di ironia. È il *topos* elegiaco dell'innamoramento a prima vista (così Apollo si innamora di Dafne). Perché l'azione di Pèrseo, l'uccisione del mostro marino con la potente spada ricurva dono di Ermes, è sospesa tra il registro epico, degno dell'impresa eroica, e il registro elegiaco dell'innamoramento: «No, non sono per te queste catene, / tue sono quelle che stringono gli amanti e le loro passioni», dice Pèrseo (v. 678 s.) ad Andròmeda, appena sceso a terra. E lei «tace e non osa, la vergine, rivolgersi a un uomo / e si sarebbe, per pudore, nascosto il volto con le mani, / se i ceppi non lo avessero impedito» (vv. 681-683).

Andròmeda, di fronte alle insistenze del giovane, vince la sua ritrosia e rivela il suo nome e la sua condizione: figlia di Cassiope e del re Cèfeo, scontava la colpa della madre che aveva paragonato la sua bellezza a quella delle Nerèidi; Nettuno, per vendicare l'offesa fatta alle ninfe del mare, aveva mandato un mostro marino a devastare le costa di Etiopia, e l'oracolo di Giove-Ammone aveva indicato lei, Andròmeda, come la vittima sacrificale necessaria per placare quel flagello.

La sequenza epica della vittoriosa lotta di Pèrseo contro il mostro ha colori intensi e truculenti, che contrastano con l'esultanza del lieto fine e con la scena che segue, scena di gusto alessandrino, in cui Pèrseo attinge dell'acqua per lavarsi le mani insanguinate e posa con delicatezza su foglie e virgulti acquatici la testa di Medusa perché «la ruvida sabbia / non ne danneggi il capo irto di serpi» (v. 741).

Per Italo Calvino l'eroe che colpisce e uccide i mostri e rende di pietra i nemici è anche il campione della leggerezza, rappresentata «da questo gesto di rinfrescante gentilezza verso quell'essere mostruoso e tremendo ma anche in qualche modo deteriorabile, fragile». E il miracolo del corallo, che nasce dai ramoscelli acquatici induriti e colorati dal sangue di Medusa, appare a Calvino uno straordinario «incontro di immagini, in cui la sottile grazia del corallo sfiora l'orrore feroce della Gorgone» (*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988).

Pèrseo uccisore di Medusa è già noto a Esiodo (*Teogonia* vv. 276-283) e a Pindaro (*Pitiche* x 69-75 e xii 24-31), ma il mito dell'eroe che uccide il mostro per salvare Andròmeda si afferma – per quanto sappiamo – solo più tardi. Se Erodoto (vii 61,2 e 150,2) conosce il matrimonio di Pèrseo con Andròmeda, soltanto i tragici del v secolo trattarono l'intera vicenda: si ha notizia di una *Andromeda* di Sofocle e di una tragedia dallo stesso titolo di Euripide che, a giudicare dai frammenti rimasti, ha influito anche sulle due tragedie latine dedicate ad Andròmeda, quella di Ennio e quella di Accio. Il mito di Pèrseo e Andròmeda è materia anche di uno dei brillanti *Dialoghi degli dei marini* (il n. 14) di Luciano di Samòsata e di una delle *Immagini* (i 29) di Filostrato.

La fortuna letteraria e iconografica dei due personaggi e della loro vicenda tragica a lieto fine, segnata dall'elemento erotico e dall'elemento eroico, fu ampia e costante fino all'età moderna. Nella letteratura Pèrseo e Andròmeda sono ricordati già nel Trecento nell'*Ovide moralisé* e nel *De genealogiis deorum gentilium* del Boccaccio; essi sono in seguito protagonisti di due commedie, una di Corneille e una di Calderón de la Barca, di una poesia di Strindberg, di un racconto di Jules Laforgue. Nel Novecento il mito compare in una poesia di Yeats, *Her Triumph* (1926), dove Pèrseo è rappresentato come San Giorgio che uccide il drago.

La vicenda ha grande rilievo anche nella musica, soprattutto del Seicento e Settecento (Monteverdi, Paisiello, Haydn).

Ma le arti visive, per l'icasticità di questa vicenda mitica, è stato forse l'ambito in cui maggiormente si è manifestata l'attenzione degli artisti per le figure di Pèrseo e Andròmeda. Se il mito appare già nella pittura pompeiana del I secolo a.C., è a partire dal Cinquecento che si infittiscono le figurazioni di Andròmeda prigioniera e liberata da Pèrseo vincitore del mostro, figurazioni in cui talvolta l'eroe è rappresentato a cavallo dell'alato Pègaso, secondo le citate elaborazioni trecentesche e contro il modello ovidiano. I nomi degli autori sono molti e

illustri; ne citiamo solo alcuni: da Giorgione a Tintoretto a Tiziano, da Rubens a Rembrandt; e ancora Canova, con la scultura *Andromeda incatenata alla roccia*. Si aggiungano i nomi, tra Otto e Novecento, di Delacroix, Rodin, Masson, Dali e De Chirico.

Bibliografia essenziale

- J.M. Woodward, *Perseus. A Study in Greek Art and Legend*, Cambridge 1937.
K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst der Antike*, diss. Bonn 1960.
R. Klimek-Winter, *Andromedatragödien*, Stuttgart 1993.

ALFEO E ARETUSA

Alfèo è il grande fiume del Peloponneso, che nasce nell'Arcadia e passando per Olimpia attraversa l'Élide per sfociare nello Ionio, a sud dell'isola di Zacinto. Ma Alfèo – secondo i modi dell'immaginario greco – è anche personaggio del mito, dio fluviale capace di innamorarsi di una ninfa. La ninfa è Aretùsa, seguace di Artemide/Diana e, come la sua dea, dedita alla caccia e renitente all'amore. E Ovidio è l'inimitabile cantore della vicenda d'amore che lega Alfèo ad Aretùsa.

Aretùsa tornava accaldata dalla caccia, e quando per rinfrescarsi si immerse, nuotando nuda, nelle acque del fiume, sentì Alfèo che la chiamava cercando di trattenerla: «Dove corri, Aretùsa?» diceva la voce del dio preso dal desiderio d'amore, secondo il *cliché* del colpo di fulmine, del subitaneo innamoramento (tipico il caso, già ricordato, di Apollo e Dafne). Ma Aretùsa, fedele al modello della ninfa cacciatrice, rifiutò le *avances* di Alfèo e fuggì, inseguita dall'innamorato che ha assunto sembianze umane; fuggì veloce attraverso l'Arcadia e l'Élide finché è costretta a fermarsi, spossata e atterrita dall'ombra dell'inseguitore. «Avevo il sole dietro le mie spalle – racconta Aretùsa – davanti a me una lunga ombra avanzava, se non era l'angoscia a evocarla» (v. 614 s.): una paura sospesa tra realtà e immaginazione ma riportata subito alla concretezza della realtà: «Ma certo mi atterrava il rumore dei passi / e il suo fiato affannoso che sfiorava / le bende dei capelli» (v. 616 s.). E chiede aiuto alla dea che aveva fedelmente servito. Diana l'avvolge in una nuvola che la nasconde ad Alfèo, ma egli non si allontana e la chiama, risoluto a trovarla. Si attua a questo punto la metamorfosi della ninfa: il sudore freddo della paura scioglie il

suo corpo in gocce azzurre, rugiada le scende dai capelli, e ormai Aretùsa è l'acqua di una fonte. Alfèo torna allora alla forma di fiume per mescolare le sue acque a quelle della fonte amata. Ma Diana ancora la soccorre e «fende la superficie della terra»: «ed io, – così Aretùsa conclude il suo racconto – sommersa in antri ciechi, sono sospinta all'isola di Ortigia» (v. 639 ss.): Ortigia, l'isola di fronte a Siracusa, dove c'è la fonte Aretùsa, riemersa – secondo il mito – dopo il lungo percorso «carsico» dalla Grecia alla Sicilia.

Proprio nel suo viaggio sotterraneo Aretùsa aveva visto Proserpina rapita da Plutone e da lui fatta regina degli Inferi: e a Cèrere Aretùsa svela il destino della figlia scomparsa.

Ovidio non lo dice, ma il fiume Alfèo – secondo la tradizione greca testimoniata da un delizioso epigramma del poeta alessandrino Mosco (II secolo a.C.) – va all'inseguimento dell'amata Aretùsa attraversando sotterraneamente il mare, senza contaminare di salso le sue acque, fino all'isola di Ortigia: «e così Eros, con i suoi filtri d'amore, insegnò al fiume a nuotare» conclude Mosco con *pointe* epigrammatica (framm. III Gow). Il passaggio del fiume Alfèo dalla Grecia alla Sicilia per unirsi alle acque della fonte Aretùsa è ricordato anche da Virgilio (*Eneide* III 694 ss.), ed è presente, nella letteratura posteriore ad Ovidio, in Seneca (*Consolazione a Marcia* 17,3 e *Questioni naturali* III 26,5 e VI 8,2), in Stazio delle *Silvae* (I 2,203 ss.) e in due scrittori greci del secondo secolo d.C., Pausania (*Guida della Grecia* V 7,2-3) e Luciano di Samòsata (*Dialoghi degli dei marini* 3).

Ovidio ignora invece l'unione del fiume con la fonte Aretùsa, certamente per rispettare il *topos* della ninfa cacciatrice che, grazie all'intervento divino, conserva intatta la sua castità.

Il mito di Alfèo e Aretùsa, dell'amore che non conosce ostacoli e oltrepassa pianure, monti e mari, sembra la traduzione in modi narrativi del noto motivo elegiaco del «viaggio in capo al mondo per raggiungere l'amata». Questo mito, diffuso nella cultura occidentale dal racconto ovidiano, con il fiume che si fa uomo per inseguire la ninfa e ridiventa fiume per cercare di unirsi a lei divenuta acqua di fonte, sollecitò spesso la fantasia di poeti, musicisti, pittori, scultori, soprattutto dal XVI al XVIII secolo, e anche oltre, fino al nostro tempo: ma la sua fortuna è rappresentata con netta prevalenza nella cultura italiana, francese e anglosassone, mentre è scarsissima nel mondo germanico.

Tra Cinquecento e Seicento la vicenda di Alfèo e Aretùsa, per ricordare solo qualche esempio, è tema delle arti visive (Rosso Fiorentino, 1540; Nicolas Poussin, 1620; Battista Lorenzi, statua di marmo del Metropolitan Museum di New York, 1570-80), del teatro (*Aretu-*

sa, commedia pastorale di Alberto Lollio, 1564), della poesia (John Milton evoca il mito di Alfèo e Aretùsa nell'elegia pastorale *Lycidas*, 1637 e in *Arcades*, 1645) e della musica (Juan Hidalgo, *Alfeo y Aretusa*, opera, 1672; Jean-Baptiste Boësset, *Alphée et Aréthuse*, opera, 1686).

Anche il Settecento è ricco di dipinti e disegni ispirati a questo mito (François Lemoyne, 1729-30; Andrea Locatelli, 1741, Hermitage, Leningrado) e soprattutto di opere musicali (tragedie liriche, cantate, balletti).

Per l'Ottocento e il Novecento bastino, in campo letterario, i nomi di John Keats (*Endymion*, 1817), di Percy Bysshe Shelley (*Arethusa*, 1820, lirica pubblicata in *Posthumous Poems* da Mary Shelley, 1824), di Ezra Pound, che nel 90° dei *Cantos* ha un'intensa allusione alla fonte di Aretùsa. Ma non mancano, sul tema di Alfèo e Aretùsa, dipinti (Thales Fielding 1837; Arthur B. Davies 1910), incisioni (Aristide Maillol, *Arethusa* 1926), sculture (Toni Stedler, *Arethusa*, bronzo 1955), e composizioni musicali (Karol Szymanowski 1915, Benjamin Britten 1951).

Bibliografia essenziale

J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. I, New York-Oxford 1993, s.v. *Alpheus and Arethusa*.

CEFALO E PROCRI

Cèfalo, figlio di Deione e nipote di Èolo, è genero di Erettèo re di Atene, avendone sposato la figlia Procri. Con una delegazione ateniese giunge alla corte di Èaco re di Egina (la grande isola a nord-est dell'Attica) per chiedere aiuti contro le minacce di guerra di Minosse re di Creta. Lo accompagnano Clytos e Butes, ateniesi di stirpe regale, figli di Pallante (*Pallante sati*, v. 665) e nipoti di Pandione, antico re di Atene.

Gli ateniesi vengono introdotti nella reggia da Foco, uno dei figli di Èaco. Durante l'amichevole conversazione in attesa del re, Foco guarda ammirato il giavellotto che Cèfalo ha con sé e prega l'ospite di dargli ogni ragguglio su quell'arma così particolare non solo per l'inimitabile fattura ma anche – come spiega uno dei compagni di Cèfalo –

perché quel giavellotto ha la proprietà di colpire sempre il bersaglio e di ritornare spontaneamente al lanciatore.

Tra le lacrime, Cefalo allora inizia il suo racconto. Due mesi dopo le sue nozze con Procri, la dea Aurora, innamoratasi di lui, lo aveva rapito durante una caccia. Egli aveva respinto l'amore della dea, che lo aveva lasciato andare con oscure minacce, insinuando che Procri gli fosse infedele. Cefalo, insospettito, aveva messo alla prova, con un travestimento, la fedeltà della sposa, e tale sotterfugio aveva suscitato lo sdegno di Procri e provocato un suo temporaneo allontanamento. Ma poi i due si erano riconciliati e Procri aveva offerto al marito il giavellotto e il velocissimo cane Lélape, i doni che lei stessa aveva ricevuto da Diana, doni-simbolo dunque, rinunciando ai quali essa esprimeva la sua volontà di abbandonare il casto mondo della dea cacciatrice per rientrare nel matrimonio e nella sua casa.

A questo punto la tensione della vicenda d'amore è interrotta dal racconto di uno straordinario evento che ha il cane come protagonista. Una fiera – una volpe secondo la tradizione non ovidiana – velocissima e imprevedibile, mandata dagli dei per vendicare la Sfinge sconfitta da Edipo, seminava il terrore nella campagna di Tebe. Contro questo flagello viene in aiuto Cefalo con il suo cane prodigioso, «che tutti superava nella corsa» (v. 755). Lélape si lancia all'inseguimento (la descrizione ha i colori di una gara sportiva), ma la soluzione dell'impossibile sfida (entrambe le bestie hanno il segno del divino) può venire solo da un dio (i mitografi greci indicano il nome stesso di Zeus), che pietrifica la fiera inseguita e il cane che l'insegue: due statue di marmo nella pianura tebana.

Segue, nel racconto di Cefalo sollecitato da Foco, l'ultimo atto della vicenda amorosa, con la funesta conclusione che ha al centro il giavellotto, il secondo dei doni divini offerti da Procri al marito.

Dopo anni di amore felice, Procri diviene a sua volta vittima della gelosia: un delatore le aveva riferito che durante le pause della caccia il marito invocava con dolci parole il nome di Aura, certamente il nome di una ninfa. Ma era solo un equivoco linguistico (*nominis error*, v. 857): la brezza (*aura* appunto) Cefalo invocava, che lo ristorasse dalla calura; e la invocava con espressioni ambiguamente adatte anche al linguaggio amoroso («Vieni, aura dolce – diceva – portami sollievo e lambisci gradevole il mio petto, / e come tu sai fare, tempera il calore che mi brucia», vv. 813 ss.). Procri, accecata dalla gelosia, corre nella foresta dove Cefalo è a caccia e, nascosta, sente la consueta invocazione: «Vieni, aura dolcissima...» (v. 839): un suo movimento dietro i cespugli spinge il cacciatore a lanciare la sua arma infallibile

contro ciò che egli crede sia un animale. Ma è Procri che egli colpisce, e lei muore tra le braccia di Cefalo dopo averlo supplicato di non accogliere mai come sposa nel loro letto Aura, la sua rivale. Cefalo comprende solo in quel momento il motivo della gelosia e cerca di spiegare l'equivoco alla morente che forse non è più in grado di capire. «Ma sembra morire serena, col volto più disteso» (v. 862): così Cefalo conclude pateticamente il suo racconto.

Questa storia di amore ricambiato e tuttavia infelice e segnato dalla morte Ovidio l'aveva inserita, come esempio degli effetti funesti di un'eccessiva gelosia, nel terzo libro dell'*Ars amatoria* (III 683-746). La vicenda di Cefalo e Procri, svolta nelle *Metamorfosi* in forma più distesamente narrativa, rielabora originalmente il complesso di miti che ha il suo centro nella figura di Cefalo: tracce delle varie versioni di tradizione greca si ricavano dalle *Fabulae* di Igino del I-II secolo d.C. (189), e da testi greci del II secolo d.C., cioè dalla *Biblioteca* di Apollodoro, dalla *Guida della Grecia* di Pausania e dalle *Metamorfosi* di Antonino Liberale (41). La *Biblioteca* apollodorea (III 15,1) e Pausania (I 37,6) ricordano la condanna all'esilio perpetuo comminata a Cefalo dal tribunale ateniese dell'Areopago per quello che oggi chiameremmo omicidio colposo. Ovidio trasalca invece ogni aspetto che possa compromettere l'impostazione del suo "romanzo" di amore e di morte. Anche la linea marcata dell'intero poema, quella della metamorfosi che conclude ogni episodio, è assente: d'altra parte il mutato aspetto di Cefalo quando si presenta alla moglie per metterla alla prova è un travestimento voluto dalla dea Aurora più che una metamorfosi, e la pietrificazione dei due animali è miracolo prodotto dalla divinità (*mirum!* v. 790), senza la descrizione di quei progressivi mutamenti che caratterizzano la quasi totalità delle metamorfosi ovidiane.

Le rielaborazioni letterarie, nella cultura occidentale, di questo mito che facilmente si prestava alla moralistica condanna dell'eccessiva gelosia, sono frequenti, a partire dal Trecento (*Ovide moralisé*, il Petrarca del *Trionfo d'amore*, il Boccaccio del *De mulieribus claris*). Nel secolo successivo la *Fabula di Cephalo* di Niccolò da Correggio, una tragedia rappresentata per la prima volta alla corte di Ferrara nel 1487, diffuse il tema nella cultura rinascimentale italiana con alcune varianti rispetto al testo ovidiano: è un satiro che suscita in Procri la gelosia (e un satiro compare accanto a Procri in molti dipinti successivi); è introdotto inoltre il lieto fine con la resurrezione di Procri ad opera della dea Diana. Il dramma della gelosia è preminente nel libretto di Calderón de la Barca per l'Opera di Juan Hidalgo *Celos aún del aire matan* («Anche le gelosie dell'aria uccidono»), 1660, e ugual-

mente nel libretto per cantata di Johann Elias Schlegel *Procris und Cephalus*, 1749.

Nella tradizione della cultura europea relativa a questo mito non viene ripreso soltanto il tema del tragico amore di Cefalo e Procri ma anche l'innamoramento della dea Aurora per il bellissimo cacciatore.

Dal Cinquecento al Novecento il mito ritorna nella poesia e nella musica: ricordiamo almeno *Le ravissement de Céphale* di Pierre de Ronsard, 1550 e il melodramma pastorale *Il rapimento di Cefalo* di Gabriello Chiabrera, 1600; il *Cephalus and Procris* di Thomas Moore, 1828 e l'opera di Ernst Krenek *Cefalo e Procri*, rappresentata a Venezia nel 1933-1934.

Ma la vicenda di Cefalo nel duplice rapporto con Aurora e con Procri trova spazio soprattutto nel campo delle arti visive, a partire dal Cinquecento, in disegni, affreschi, dipinti, sculture. Basti ricordare l'affresco di Baldassarre Peruzzi alla Farnesina (1511-12), i nove affreschi di Bernardino Luini (1520-23) ora alla National Gallery di Washington, le opere di Giulio Romano, Carracci, Poussin, Guido Reni, Canova, e infine il *Cefalo e Procri* di Pablo Picasso, acquaforte a illustrazione di Ovidio, *Metamorphoses*, Lausanne, Skira, 1931.

Bibliografia essenziale

- V. Pöschl, *Kephalos und Procris in Ovids Metamorphoses*, in «Hermes» LXXXVII 1959, pp. 328-343.
M. Labate, *Amore coniugale ed amore elegiaco nell'episodio di Cefalo e Procri* (Ovidio, *Metamorfosi* 7, 661-865), in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» s. III v, 1, 1975, pp. 103-128.
Ch. Segal, *Ovid's Cephalus and Procris: Myth and Tragedy*, in «Grazer Beiträge» VII 1978, pp. 175-205 = *Cefalo e Procri in Ovidio: mito e tragedia*, in Ch. S., *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia 1991, pp. 131-164.
F. Rosiello, *La favola di Cefalo e Procri: tra elegia ed epica* (ars III 687-746; met. VII 661-865), in V. Viparelli (a cura di), *Tra strategie retoriche e generi letterari. Dieci studi di letteratura latina*, Napoli 2003, pp. 131-147.
Ph. Peek, *Cephalus' incredible narration: metamorphoses 7, 661-865*, in «Latomus» 63, 2004, pp. 605-614.

SCILLA E MINOSSE

Un amore tradizionale quello di Scilla (amore della figlia del re per il giovane eroe straniero) e insieme trasgressivo fino al tradimento: lo

straniero è nemico della patria e il tradimento verso il re suo padre e la patria stessa sembra all'eroina innamorata il prezzo necessario per ottenere l'amore agognato. Uno schema che fa pensare ad altre mitiche figure di donne innamorate: Medea, che per seguire Giasone non esita a tradire il padre e uccidere il fratello; Arianna che guidò Teseo nel labirinto dove egli uccise il Minotauro, figlio nato dall'unione mostruosa di sua madre Pasifae con un toro; e ancora – nel mito latino cantato da Properzio IV 4 – la vestale Tarpèa che tradisce la patria per amore del re Tito Tazio schierato con l'esercito sabino all'assedio del Campidoglio.

Il mito secondo cui Scilla recide dalla testa del padre Niso il capello fatale, capello d'oro (o color di porpora) che è garanzia del suo potere e del suo regno, per consegnare Mègara, la sua città, al re Minosse che l'assedia, è già in un coro delle *Coefore* di Eschilo (vv. 613-622). Il tema è tipico del folklore e la fonte di Eschilo è certamente antica. Tracce dello stesso mito si ricavano dai frammenti dell'*Ècale* (288 Pfeiffer = 90 Hollis) e dagli *Aitia* (113 Pfeiffer) di Callimaco, dove assai dubbia è la presenza di un accenno alla metamorfosi di Scilla. Ma la tradizione è confusa: metamorfosi in mostro marino (così uno scolio, cioè un commento antico, all'*Ippolito*, v. 1200 di Euripide) oppure in uccello marino, secondo la versione di Partenio (il poeta alessandrino del I secolo a.C.) e secondo la narrazione che leggiamo in Ovidio stesso?

Partenio di Nicea, autore degli *Erotikà pathémata* (*Tormenti d'amore*, in prosa) è tra le fonti di Ovidio: sia in Partenio che in Ovidio è l'amore la motivazione del gesto di Scilla, e questo riscatta dalla taccia di avidità l'eroina che nel ricordato coro delle *Coefore* appariva spinta al tradimento dal desiderio delle collane d'oro di Creta.

La scena del racconto ovidiano si apre con la visione della città di Mègara (Alcàteo la chiama Ovidio dal nome del mitico fondatore Alcàteo, figlio di Pèlope) assediata dal potente esercito di Minosse re di Creta che devastava le coste della regione (*Lelegeia litora*, da Lèlege, antico re proveniente dall'Egitto). Toni epici e forme di stile elevato sottolineano la forza militare del re cretese di fronte alla città che resiste solo in virtù di poteri magici: il capello che spicca per il suo colore rosso porpora sul capo canuto di Niso ed è garanzia di stabilità per il regno di Mègara; le mura della città, «mura sonore» perché «impregnate» dal suono della cetra d'oro che Apollo (*proles Letoia*, figlio di Latona) aveva posato su quelle pietre mentre aiutava Alcàteo nella costruzione.

Dalla torre della reggia addossata a queste magiche mura Scilla guar-

dava il campo nemico, osservando le armi e i cavalieri, secondo il *topos* epico (già omerico) della *teichoskopia* ("l'osservare dalle mura"). Ma è il campione più bello, Minosse, che attira il suo sguardo e la fa innamorare. Bellezza e abilità nell'uso delle armi, forza ed eleganza negli atteggiamenti fanno di lui un Apollo: e Ovidio segue con inimitabile finezza il progressivo innamoramento di Scilla e il suo ragionare d'amore che la porta a giustificare la guerra («senza questa guerra / come lo avrei conosciuto?», v. 46) e perfino ad augurarsi la sconfitta della sua città pur di essere accanto al vincitore come schiava.

Segue un lungo monologo, tra fantasia premonitrice («oh, tre volte felice sarei, se potessi prendere il volo / e scendere sul campo del re di Cnosso», v. 51 s.) e progressivo autoconvincimento a perpetrare il suo piano: recidere il magico capello per garantire la vittoria al re nemico e abbreviare così la guerra riducendo la perdita di vite umane.

Scilla precipita rapidamente verso il tragico epilogo del suo destino, che sarà segnato dalla ripulsa da parte di Minosse e dall'esecrazione del tradimento da lei consumato nei riguardi del padre e della patria. Lei riconosce, ora, la sua colpa, e invoca la punizione, ma dal padre, non da colui per il quale ha sacrificato famiglia, patria e dignità morale.

Contro Minosse lancia la sua invettiva, con i toni propri dell'"eroina abbandonata": disperata si afferra alla chiglia della nave che porta via il re vincitore e si lascia trascinare. Ma Scilla non muore come in altre tradizioni (quelle, posteriori ad Ovidio, della *Biblioteca* di Apollodoro e di Pausania): Ovidio – in virtù dell'impostazione del poema e in omaggio, forse, all'amore che l'ha travolta – la riscatta dalla morte mediante la metamorfosi. Mentre il padre, già mutato in aquila marina, si getta sulla figlia per straziarne il corpo, Scilla lascia la presa con cui si teneva aggrappata alla nave, e tuttavia non precipita nelle onde perché l'aria sembra sostenerla: Scilla è mutata ormai in un uccello marino, che ha nome *Ciris*, un nome che allude – per l'etimo greco (*keiro*, "taglio") – al capello reciso e che può forse essere identificato con l'airone.

Contrariamente ad altri miti, la cupa storia di Scilla e Minosse non ha una vasta ricaduta nei secoli successivi. Ad essa si ispirò il poeta dell'*Appendix Vergiliana* che narra la trasformazione di Scilla in uccello marino nel noto epillio intitolato appunto *Ciris*. Boccaccio ricorda la vicenda nel *De casibus virorum illustrium*.

Per il resto ci limitiamo a ricordare l'affresco di Sebastiano del Piombo nella Sala Galatea alla Farnesina di Roma, e le riprese della vicenda in opere e tragedie minori del primo Settecento.

Bibliografia essenziale

- J. Davidson Reid, *Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. 2, New York-Oxford 1993, s.v. *Minos*.
R. Degl'Innocenti Pierini, *Due note sul mito di Scilla (in Ovidio e nella "Ciris")*, in «Atene e Roma» xl 1995, pp. 72-77.
F. Munari, *Studi sulla "Ciris"*, a cura di A. Cavarzere, introduzione di S. Timpanaro, Università di Trento, Trento 1998 (1944¹).
S. Lenzi, *L'ambigua dote di Scilla (a proposito di Ov. Met. 8, 53-54)*, in «Prometheus» 31, 2005, pp. 49-58.

FILEMONE E BAUCI

Filemone ("buono", "affabile" nel significato del termine greco) e Bauci vengono da Ovidio presentati come una coppia di vecchi coniugi, che in una povera casa, sui monti della Frigia, conducono vita semplice e frugale.

Tra tutte le case dei dintorni soltanto quella di Filemone e Bauci accoglie con aperta ospitalità due viandanti che poi si riveleranno come esseri divini, Giove, il più grande degli dei, e Mercurio, suo figlio: «A mille case bussarono per chiedere un tetto e il riposo; / mille case serrarono le porte» (v. 628 s.); per questo tutti i vicini saranno travolti da un'inondazione voluta dagli dei, e solo Filemone e Bauci avranno la salvezza.

La narrazione ovidiana indugia sui preparativi del pasto frugale offerto con cordiale disponibilità ai due sconosciuti e sulla descrizione di un "interno contadino" assai attenta ai particolari degli oggetti (la legna per ravvivare il fuoco, la forca per staccare da una trave annerita un pezzo di carne di maiale, il paiolo, il vasellame di terraglia) e ai movimenti delle persone, della moglie che prepara il cibo e del marito che provvede alle altre incombenze per mettere gli ospiti a loro agio. Il realismo descrittivo si spinge fino a «pareggiare con un cocchio» la gamba più corta del tavolo.

La natura divina degli stranieri è rivelata dal miracolo del cratere, anch'esso di terracotta, che, svuotato più volte, torna a riempirsi di vino (si pensa alle nozze di Canaan). A questa rivelazione Filemone e Bauci chiedono perdono della troppo modesta ospitalità e vorrebbero immolare l'unica oca che è a guardia della casa. In una piccola "scena di genere" l'oca riesce a sfuggire ai due vecchi che, resi lenti

dall'età, cercano di rincorrerla ed essa si rifugia presso gli ospiti divini: Giove e Mercurio impediscono il sacrificio, promettono punizione a tutti gli abitanti e inducono i due vecchi a seguirli sulla cima del monte. Dall'alto essi vedono la pianura sommersa, le case distrutte, ad eccezione della loro casa che si trasforma in un tempio di marmo con il vecchio tetto di paglia che appare tutto d'oro. Su invito degli dei Filèmone e Bàuci esprimono il loro desiderio: essere i custodi di quel tempio e morire insieme. Ma alla fine della lunga vita non moriranno del tutto; saranno trasformati nei due alberi, una quercia e un tiglio, che vigilano ai piedi della scalinata del tempio.

Alcuni elementi che reggono la trama del racconto hanno radici lontane e anche fonti specifiche.

Il fatto che dei o eroi si presentino agli uomini come viandanti e si rivelino poi come esseri divini rappresenta un motivo comune, già letterariamente registrato nell'*Odissea* (xvii 483-487): ad Antinoo, che con uno sgabello aveva colpito Odisseo, di ritorno in incognito ad Itaca, così dicevano i compagni: «Antinoo, non è bello colpire un viandante infelice. Sciagurato, e se fosse uno degli dei celesti? Simili a stranieri di altri paesi anche gli dei, assumendo forme diverse, vanno per le città a vedere se gli uomini sono giusti od ingiusti» (trad. M.G. Ciani). Anche nell'*Écale*, l'epillio di Callimaco, Tèseo, mentre va a caccia del terribile toro che devasta il territorio di Maratona, è ospitato e rifocillato come anonimo viandante nell'umile casa della vecchia Écale, che dopo la sua morte sarà da Tèseo stesso ufficialmente onorata per la sua *pietas* verso gli ospiti.

Tradizione diffusa è anche quella dell'inondazione o del diluvio come punizione inflitta agli uomini ingiusti e colpevoli dalla divinità, che garantisce la salvezza soltanto a un personaggio di particolari doti morali (Noè nella tradizione biblica) o a una coppia devota (Deucalione e Pirra, nello stesso poema delle *Metamorfosi*).

Ma su questi ed altri sparsi elementi della tradizione Ovidio costruisce un'organica narrazione tesa a proporre in forma esemplare tutta una serie di valori coerenti con i principi etico-politici della propaganda augustea: la fedeltà e l'amore coniugale (si pensi alle leggi matrimoniali volute da Augusto), l'amore che i due protagonisti hanno l'uno per l'altro fino alla morte, l'accettazione della vita modesta (... *paupertatemque satendo / effecere levem nec iniqua mente ferendo* «accettando la loro povertà, vissuta con animo sereno: / così diventava lieve la pena», v. 633 s.: è quanto dice Orazio, in apertura di una delle «Odi romane», la iii 2 *Angustam amice pauperiem pati* «serenamente sopportare l'angustia della povertà»); e ancora la parsimonia e

la frugalità (la *frugalitas* – diceva Seneca, *Epistole a Lucilio* 17,5 – *paupertas voluntaria est*); e infine l'ospitalità, che proprio Giove impone, e la *pietas* verso gli dei, che fa accettare punizioni e ricompense.

Questo complesso di elementi edificanti e la forte suggestione esercitata dal prezioso "interno" della casa di Filèmone e Bàuci descritto da Ovidio, sono all'origine di una vastissima produzione pittorica, letteraria, musicale già a partire dal Cinquecento (da ricordare un dipinto del Bramantino, Museo di Colonia; un affresco di Francesco Primaticcio, nella Sala da ballo del Castello di Fontainebleau). La fortuna dei due personaggi continua nel corso del Seicento, non solo nell'arte (Rubens, un paesaggio con Filèmone e Bàuci nel Kunsthistorisches Museum di Vienna; Rembrandt, un disegno del Kupferstichkabinett di Berlino e un dipinto della National Gallery di Washington), ma anche nel campo letterario (La Fontaine). Nel Settecento il tema di Filèmone e Bàuci si manifesta non tanto nella pittura quanto nella letteratura (John Dryden, Jonathan Swift) e soprattutto nel teatro di prosa (un dramma di Lorenzo da Ponte) e nella produzione musicale (un'opera di Gluck, un *Singspiel* di Haydn). Il tema interessò nell'Ottocento scrittori come Goethe, Gogol, Hawthorne, musicisti come Schumann e Gounod. Filèmone e Bàuci tornano nel Novecento in opere di poesia (Ezra Pound, Robert Graves), in racconti (Max Frisch) e in una sola opera di arti visive, una scultura astratta *Man with Woman* di Isama Noguchi (1959).

Bibliografia essenziale

- M. Beller, *Philemon und Baucis in der europäischen Literatur, Stoffgeschichte und Analyse*, Heidelberg 1967.
A.H.F. Griffin, *Philemon and Baucis in Ovid's Metamorphoses*, in «Greece and Rome» 38, 1991, pp. 62-74.
A.H.F. Griffin, *Philemon and Baucis in Ovid's Metamorphoses (Book 8, 611-724)*, in «Hermathena» 151, 1991, pp. 51-62.
J. Davidson Reid, *Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, vol. 1, New York-Oxford 1993, s.v. *Baucis and Philemon*.

ERCOLE E DEIANIRA

Tra i molti episodi che nella tradizione mitica greca e latina hanno per protagonista Eracle / Ercole, uno dei personaggi-simbolo più rap-

presentativi dell'antichità (si pensi alle dodici fatiche che vedono l'eroe impegnato in una serie di avventure da Oriente a Occidente) Ovidio, nel libro ix delle *Metamorfosi*, sceglie per la sua narrazione quella parte della vita dell'eroe che è connessa all'amore per Deianira e alle tragiche conseguenze che lo porteranno alla morte.

Nei primi cento versi del libro ix – qui non riportati – Ovidio dà la parola ad Achelòo, divinità fluviale (l'Achelòo, il maggior fiume della Grecia, attraversa l'Etolia gettandosi nello Ionio). Achelòo, che appare in forma di toro secondo la tradizione iconografica dei fiumi, ha un corno spezzato: gliel'aveva spezzato Ercole, con la sola forza delle mani, in un feroce duello di "lotta libera" sostenuto dai due pretendenti alla mano di Deianira, la bellissima figlia di Èneo, re della città etolica di Calidone. Il corno spezzato, riempito dalle Naiadi di fiori e di frutti, diventa il "corno dell'abbondanza", la Cornucopia. Questo il racconto di Achelòo.

Ercole, vincitore del mostruoso Achelòo, che può trasformarsi da toro in serpente – simboli rispettivamente della forza e dei meandri del fiume – ottiene in sposa Deianira e con lei inizia il viaggio di ritorno verso Trachis, in Tessaglia, sua nuova patria. Nell'attraversare il fiume Evèno il centauro Nesso si offre di aiutare Deianira nel difficile guado. Ercole gliel'affida, ma giunto all'altra sponda, alle invocazioni di aiuto della sposa che il centauro tenta di rapire, trafigge il rapitore con una freccia intrisa del veleno dell'idra di Lerna. Il sangue infetto della ferita impregna la veste di Nesso ed egli, meditando una postuma vendetta, la offre prima di morire a Deianira perché la conservi come strumento per riaccendere – quando ne avesse avuto bisogno – l'amore illanguidito dello sposo.

Quando, a distanza di anni, Ercole torna vincitore dalla città euboica di Ecàlia portando con sé come suo nuovo amore la giovane Iole, figlia del vinto re Eurito, Deianira prende da uno scrigno la veste donata da Nesso e, sperando nel suo magico potere di rinnovare l'amore, la invia in dono al marito perché la indossi nel celebrare, davanti all'altare di Giove, il sacrificio di ringraziamento per il ritorno vittorioso. Ma il veleno dell'idra trasmesso dal sangue di Nesso che impregna la veste è come fuoco sul corpo dell'eroe e gli strazia le carni. Ercole cerca dapprima di sopportare il dolore, secondo il modello stoico della sua *patientia*, ma ben presto diventa preda del furore e lancia nel mare l'incolpevole Lica, suo messaggero e compagno, che gli aveva portato la veste fatale: Lica diventa uno scoglio, ed è questa metamorfosi a riportare la vicenda di Ercole al tema primario del poema.

Un'altra metamorfosi si compie nel testo ovidiano: Ercole, nell'imminenza della morte, si stende sulla pira che lui stesso con le residue forze ha innalzato sul monte Eta (si ricordi la tragedia attribuita a Seneca, *Ercole Etèo*) e ordina a Filottète, cui consegna il suo arco e le frecce, di appiccare il fuoco. Ma il fuoco consuma soltanto l'elemento mortale e l'aspetto terreno di Ercole; l'elemento divino che gli deriva dal padre Giove dà ad Ercole una nuova forma: egli «rinascere con la parte migliore di sé, e sembra farsi più grande / e assumere un aspetto venerabile, una solenne sacralità» (v. 269 s.). A questa metamorfosi dall'umano al divino, segue l'apoteosi: «Il padre onnipotente lo avvolge dentro una soffice nube / e con una quadriga lo innalza tra gli astri radiosi» (v. 271 s.).

Nell'Epistola ix delle *Heroides* Ovidio aveva già trattato – nei modi imposti dal diverso genere letterario – i sentimenti di amore e di gelosia di Deianira che, ignara del potere distruttivo della veste di Nesso, aveva causato la morte del marito. Ma il tessuto narrativo dell'episodio come lo leggiamo nelle *Metamorfosi* segue da vicino il testo sofocleo delle *Trachinie*, pur con notevoli tratti di novità rispetto al modello. La riscrittura ovidiana presenta Deianira nel suo monologo di donna tradita fino alla decisione di ricorrere all'antico magico dono di Nesso, ma evita ogni accenno al suo suicidio provocato dal rimorso di avere ucciso il marito. Quanto ad Ercole, l'elemento di novità più appariscente rispetto a Sofocle è l'apoteosi, l'assunzione al cielo dell'eroe benefattore dell'umanità che viene divinizzato secondo una tendenza ellenistica testimoniata anche nelle *Tuscolane* di Cicerone (II 20). L'apoteosi di Ercole interverrà come momento conclusivo anche nell'*Ercole Etèo*.

Per la complessità della sua figura, per la molteplicità dei valori che ha impersonato nella lunga storia del suo personaggio – dallo stoico *patiens laboris* al *Christus patiens*, dall'eroe vincitore di ogni prova al nuovo dio assunto in cielo – Ercole è una presenza costante nella cultura occidentale.

Anche limitando la prospettiva alle ultime vicende della vita di Ercole narrate qui da Ovidio, l'interesse della produzione, soprattutto pittorica, ma anche letteraria e musicale, sia pure in misura assai minore, si è sempre appuntato sui motivi e sulle scene più appariscenti. Il rapimento di Deianira da parte del centauro e la cruenta vendetta di Ercole hanno ispirato molti pittori, soprattutto tra Quattrocento e Settecento (ma anche oltre): il Pollaiuolo (1467), il Mantegna (*Ercole che scocca la freccia e Nesso trafitto dalla freccia di Ercole* nella "Camera degli sposi" del Palazzo Ducale di Mantova), Giulio Romano (Pa-

lazzo Te, Mantova, 1507-08), il Parmigianino (1540), Lucas Cranach (dopo il 1537), Paolo Veronese (Kunsthistorisches Museum di Vienna, 1582-84), Sebastiano Ricci ("Sala d'Ercole", Palazzo Marucelli-Fenzi, Firenze, circa 1702), Jean-Honoré Fragonard (*Nesso e Deianira*, circa 1777). Tra i moderni va ricordato almeno Picasso illustratore delle *Metamorfosi* di Ovidio nell'edizione Albert Skira, Lausanne 1931: la bramosia amorosa del Centauro e la violenza di Ercole che lo trafigge erano temi a lui particolarmente congeniali.

L'uccisione di Lica da parte di Ercole, la morte dell'eroe con le atroci sofferenze provocate dalla tunica avvelenata, il rogo funebre sul monte Eta e l'apoteosi finale sono temi fortemente suggestivi e come tali largamente presenti nella tradizione. L'uccisione di Lica annovera i nomi di Botticelli, di Jacopo Tintoretto, di Luca Giordano, di Antonio Canova, per ricordare solo i più famosi. Anche la morte di Ercole, ricordata già nel *Roman de la rose* di Jean de Meun e nel *De claris mulieribus* di Boccaccio ed evocata da Milton nel *Paradiso perduto*, è tema centrale in una tragedia di Jean Rotrou, in una poesia di Laconte de Lisle, in un racconto di Strindberg, in un dramma di Wedekind e infine in "La rupe" dei *Dialoghi con Leucò* di Pavese. Anche nella produzione pittorica la morte di Ercole è in un affresco di Annibale Carracci (Palazzo Farnese, Roma), in un dipinto di Guido Reni (Louvre), mentre per l'apoteosi dell'eroe divinizzato vanno ricordati almeno i nomi di Ludovico Carracci, Pieter Paul Rubens, Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Tiepolo.

In campo musicale, la produzione specificamente relativa a Ercole e Deianira ha ispirato la *Deianira* di Camille Saint-Saëns (1911) e l'opera-balletto di Kurt Weill (1927).

Bibliografia essenziale

- G.K. Galinsky, *Hercules Ovidianus* ("Metamorphoses" IX 1-272), in «Wiener Studien» 6, 1972, pp. 93-116.
P. Ovidii Nasonis, *Heroidum Epistula IX (Deianira Herculi)*, a cura di S. Casali, Firenze 1995.
Sofocle, *La morte di Eracle (Trachinie)*, a cura di A. Rodighiero (con testo a fronte), Venezia 2004.

Biblide è sorella di Cauno: sono figli gemelli di Mileto, fondatore dell'omonima città d'Asia, e di Ciànea figlia del dio-fiume Meandro. Biblide è presa d'amore incestuoso per Cauno, bello come un Apollo: *Apollineus frater* lo chiama Ovidio (v. 455). Ma Cauno è veramente nipote di Apollo, che aveva generato Mileto unendosi con Acacàllide, figlia di Minosse e di Pasifae, come Fedra. Così l'ombra maledetta di una famiglia segnata da amori proibiti (Pasifae, Fedra) si riverbera su questa coppia di gemelli.

È Biblide che soggiace alla potenza di Eros e mette in atto ogni strategia amorosa per indurre il fratello ad accettare la sua passione. Questa è la tradizione accolta da Partenio (nei suoi *Erotikà pathémata*, "Tormenti d'amore", del I secolo a.C.) e seguita anche da Ovidio, che presenta Biblide come esempio da fuggire (v. 454): *Byblis in exemplo est ut ament concessa puellae* («sia Biblide d'esempio alle ragazze di amare ciò che è concesso amare»). Secondo un'altra tradizione (uno scolio a Teocrito e il mitografo greco Conone, I secolo d.C.) è Cauno che si innamora della sorella, che lo respinge e poi si impicca.

Ovidio, che nell'*Ars amatoria* (I 281-342) aveva sostenuto con molti esempi (di Biblide stessa, di Mirra, di Pasifae, Scilla, Clitemnestra, Fedra ed altre ancora) che la donna ha impulsi di passione più violenti dell'uomo, volle porre Biblide in primo piano, come responsabile di questo distruttivo conflitto amoroso. Il conflitto è anzitutto con se stessa: Biblide scopre poco a poco i segni dell'amore (per lui si fa bella e prova gelosia di fronte alle altre donne), ma cerca di reprimere quel sentimento che le appare inconfessabile. Soltanto nel sonno, allentati i freni del pudore e della ragione, si lascia andare a fantasie erotiche («le sembra perfino di unire / il suo corpo con quello di lui, e arrossisce / pur giacendo sopita», v. 470 s.). Da sveglia rivive, con termini propri dell'elegia amorosa, le gioie notturne (*gaudia*), lo sfinimento dopo il sognato rapporto con l'amato (*ut iacui totis resoluta medullis!*).

In un lungo monologo Biblide analizza i suoi sentimenti, maledicendo la sua condizione di sorella; cerca quindi di autoconvincersi che la forza di Amore è insopprimibile e invoca a sua giustificazione l'esempio di tanti dèi uniti alle sorelle, di Giove soprattutto, che ha Giunone come sorella e sposa. Anche un esempio del mito viene in soccorso all'argomentare di Biblide: gli Eolidi, i sei figli di Eolo, re

dei venti, felicemente sposati alle loro sei sorelle. «Ma dove ho saputo di loro? / Perché proprio questo esempio mi è venuto alla mente?» (v. 508) Ovidio fa dire a Biblide alludendo, con un tipico tratto metaletterario, al luogo dell'*Odisea* (10, 5 ss.) in cui Odisseo si reca alla reggia di Eolo. La volontà della donna peccaminosamente innamorata sembra arrestarsi sull'orlo del precipizio: «Dove sono sospinta? Via, lontano da me, oscene fiamme! / Bisogna amare il fratello solo di amore fraterno» (v. 509 s.). Ma la forza di Amore la spinge ad agire, a dichiararsi apertamente («L'amore mi costringe e lo farà», *Coget amor: potero*, v. 515); lo farà, non però con parole rivolte direttamente a lui ma con la mediazione della parola scritta, nella forma della "lettera d'amore", nota all'elegia e già alla commedia plautina (si ricordi la lettera dell'innamorata Fenicio al giovane Calidoro nello *Pseudolo*, vv. 20 ss.), teorizzata come elemento della strategia amorosa nell'*Ars* (I 439-486) ed eletta da Ovidio a genere letterario nella raccolta delle *Heroides*.

La lettera che Biblide, dopo molti tentennamenti espressi in un secondo monologo, scrive sulle tavolette cerate con continui ripensamenti e continue cancellature, non solo dichiara la potenza dell'amore che la spinge a quel passo – il piccolo passo che separa l'amore fraterno dall'amore totale – ma implora il fratello di avere pietà del suo stato e del suo destino, di non voler essere la causa della sua morte.

Càuno respinge inorridito le proposte della sorella, respinge tutti i successivi tentativi di Biblide. Infine, disperato, fugge lontano dalla patria e dalla sacrilega colpa (*nefas*) in cui vuole trascinarlo la sorella, e andrà a fondare una nuova città. Ma Biblide, eroina letteraria, lo insegue per ogni dove in omaggio al *topos* del "viaggio in capo al mondo" che l'amante elegiaco fa per raggiungere l'amata.

Nell'inseguirlo per tutte le regioni della costa d'Asia Biblide cade sfinita e piange, piange fino a sciogliersi tutta in lacrime, finché le Naiadi pietose la trasformano in una fonte perenne. Ovidio, che nell'*Ars amatoria* (I 283 s.) accoglieva la versione del suicidio per impicagione di Biblide, qui innova poeticamente questa tradizione, per rispettare lo statuto del poema incentrato sulla serie di racconti metamorfici.

La tragica storia di Biblide e Càuno non ha avuto grandi ripercussioni nel corso dei secoli. La prima ripresa, nel Trecento, è – come sempre – quella dell'*Ovide moralisé*. In seguito, la storia letteraria inglese offre le testimonianze più numerose, a partire dalla breve rievocazione di Edmund Spenser in *The Faerie Queen* (1590), per finire con il poema *Byblis* di Swinburne (1849-50). Ma va ricordato anche il

racconto breve *Byblis ou L'enchantement des larmes* di Pierre Loys come uno degli ultimi riferimenti a questo mito agli inizi del Novecento (1925).

In campo musicale l'ambiente francese è l'unico a mostrare interesse per l'antica vicenda con l'opera di Louis de La Coste (1732) e la composizione corale di Massenet (1886), entrambe rappresentate a Parigi.

Limitata la produzione anche nel campo delle arti visive: è interessante ricordare una *Byblis* di Corot, di cui è ignota la collocazione, e un dipinto di William Bouguereau che si trova nel Museo di Hyderabad, in India (1905).

Resta da dire tuttavia che la storia dei gemelli incestuosi appartiene al folklore universale e rinasce, specie in letteratura, con altri nomi e diverse rielaborazioni. Basterà ricordare la splendida e cupa novella di Thomas Mann, *Sanguie velsungo* e, sempre di Thomas Mann, il romanzo *L'eletto*.

Bibliografia essenziale

G. Ranucci, *Il primo monologo di Biblide (Ovidio, "Metamorfosi", IX vv. 474-516)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» s. III, VI 1, 1975, pp. 53-72.

IFI E IANTE

La vicenda è ambientata nella città di Festo, nell'isola di Creta che evoca l'innaturale amore di Pasifae. Ifi nasce non in una famiglia regale con ascendenze divine – come Biblide e Càuno – ma da una coppia di gente comune. Il padre Ligdo dice alla moglie Teletùsa, ormai prossima al parto, che lui si augurava un figlio maschio: una femmina, per le scarse risorse familiari, sarebbe stata rifiutata, anzi doveva essere uccisa. Così sentenza Ligdo, sia pure addolorato, e piange insieme alla futura madre che invano cerca di distogliere il marito dalla crudele decisione.

A Teletùsa appare in sogno la dea Ìside con tutto il suo corteggio di divinità egizie: Anùbi dall'aspetto canino, la dea Bubàsti, il bue Api e il figlio di Ìside e Osiride Horos-Arpòcrate, che con il dito sulla bocca impone il silenzio. La dea invita Teletùsa ad accogliere comunque,

anche contro il volere del marito, l'essere che nascerà, e promette il suo aiuto. Nasce una bambina, e la madre, sostenuta dalla promessa della dea, fece credere al marito che fosse nato un maschio e come un maschio allevò la sua creatura. Ifi fu il nome che Ligdo volle per suo figlio, ed era il nome del nonno: un nome adatto all'uno e all'altro sesso – spiega Ovidio.

Quando Ifi raggiunse i tredici anni il padre fece promessa di dargli in sposa la bionda e bellissima Iante. C'è amore reciproco tra i due, cresciuti insieme, con gli stessi maestri. Ma all'amore normale di Iante per quello che lei crede un maschio si affianca un amore diverso, della ragazza Ifi per l'amica Iante.

In un lungo monologo Ifi mostra piena coscienza della sua diversità, sente di andare contro la natura di tutti gli esseri viventi che bramano l'altro sesso. Non vede condizione peggiore della sua, e il suo pensiero corre a Pasifae che si accoppiò col toro: «Ma è pur sempre una femmina che desidera un maschio» osserva amaramente (v. 737). Si approssima la data dell'impossibile matrimonio: Ifi ha desiderio di possedere Iante, ma sa che la sua natura di donna lo impedisce e si dispera, mentre la madre cerca ogni pretesto per rinviare il giorno delle nozze.

Poiché ogni via di scampo era preclusa, Teletusa va al tempio di Iside insieme alla figlia Ifi e abbracciando l'altare della dea la implora e le ricorda l'antica promessa di aiuto. Ed ecco, grazie alla sua fede, si compie il miracolo, accompagnato da segni divini: tremano le porte dell'edificio, si ode il suono dei sistri, si illuminano le corna, attributo della dea, come falci di luna. Il miracolo che si compie è quello della metamorfosi, descritta nei tipici modi dell'arte ovidiana: i tratti fisici che caratterizzano la figura e gli atteggiamenti femminili si fanno più duri e marcati, e tu Ifi – conclude Ovidio – «poco fa eri una femmina / e sei ora un ragazzo».

La trasgressione dell'omosessualità femminile, che in Roma era rimossa e condannata come cosa contro natura, rientra, grazie alla metamorfosi, nella normalità di un rapporto eterosessuale. Si celebra il matrimonio, in cui intervengono Venere, Giunone e Imenèo: *potiturque sua puer Iphis Iante* (« il giovane Ifi conquistò la sua Iante », v. 797): la congiunzione finale dei due giovani è iconicamente rappresentata mediante la congiunzione dei due nomi a fine verso.

Questa storia di inganni e travestimenti Ovidio la trovava negli *Etevoiumena* (*Le trasformazioni*) di Nicandro di Colofone, poeta greco del II secolo a.C., e nella raccolta in prosa di metamorfosi del mitografo greco Antonino Liberale, della stessa epoca: in Ovidio sono mutati

i nomi dei protagonisti e mutata è la divinità che interviene, non più Latona, ma Iside, il cui culto nell'età augustea si era affermato a Roma, dove la dea egizia era venerata anche come simbolo di sposa e di madre.

I personaggi di Ifi e di Iante non pare abbiano avuto riprese e rielaborazioni nella cultura occidentale.

Bibliografia essenziale

R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World*, London 1971.

S.K. Heyhob, *The Cult of Isis among Women*, Leiden 1975.

S.M. Wheeler, *Changing Names: The Miracle of Iphis in Ovid, Metamorphoses IX*, in «Phoenix» 51, 1997, pp. 190-202.

ORFEO E EURIDICE

Nella complessità di tematiche che si legano alla misteriosa e sfuggente personalità di Orfeo, la storia del suo sfortunato amore per Euridice costituisce soltanto un episodio. Importante, tuttavia, perché anch'esso si presta a forti suggestioni e suscita reazioni molteplici, diverse fra di loro.

Euridice, la giovane amatissima sposa di Orfeo, viene morsa al tallone da un serpente e muore; il marito disperato leva prima il suo lamento agli dei del cielo ma poi scende nel regno dei morti, a invocare il ritorno alla vita di chi troppo presto l'aveva tragicamente conclusa. Il canto di supplica rivolto al re e alla regina degli Inferi dal mitico poeta si configura in Ovidio come una *suasoria*, in cui è dominante il motivo dell'amore: neppure il regno dei morti ne è immune, se è vero che per amore Proserpina era stata rapita da Plutone; e Orfeo confessa che solo l'amore, che rendeva intollerabile la perdita di Euridice, lo aveva spinto ad osare la discesa al Tartaro. La commozione suscitata dal canto di Orfeo prende l'animo del re e della regina, mentre tutte le anime dei morti restano sospese e turbate (così già nell'analogo episodio delle *Georgiche* virgiliane, IV 453-527): a Euridice è dunque concesso di ritornare sulla terra, preceduta da Orfeo, ma Orfeo, infrangendo il patto che gli era stato imposto, si volge a guardarla e nuovamente la perde: per troppo amore – commenta Euridice: «E mentre di nuovo moriva, non rivolse al suo sposo / voci di lamento

(di che cosa poteva lamentarsi / lei così tanto amata)», v. 60 s. Non così in Virgilio, dove allo sposo Euridice rimproverava la follia (*quis tantus furor?* v. 498) che gli aveva fatto volgere lo sguardo verso di lei.

Se l'amore fra i due sposi rimane lo spunto iniziale e il primo motore della storia, dominanti sono la discesa all'Ade – impresa inaudita e terrificante – e il motivo della duplice perdita che riporta in primo piano il tema del dolore e l'ineluttabile potere della morte. Su questo sfondo le figure di Orfeo e Euridice, assunte complessivamente a simbolo di un amore tragico e infelice, sviluppano nel corso del tempo personalità più consistenti e sono chiamate a rispondere a interrogativi metafisici, legati al significato più profondo dell'esistenza e al rapporto stesso che li unisce e li divide.

Se si considera, nel suo complesso e necessariamente a grandi linee, la sopravvivenza di questa storia nella cultura occidentale, si deve constatare la polivalenza di aspetti che essa assume nei vari campi, a cominciare da quello letterario. La storia d'amore narrata da Ovidio e da Virgilio (con riprese e riferimenti in Seneca, Orazio e Luciano), viene evocata da Boezio nella *Consolazione della filosofia* (524 d.C.) ma conosce la sua maggiore diffusione soprattutto nel Medioevo e nel Rinascimento. *La favola di Orfeo* di Poliziano (1480) rappresenta un momento fondamentale nell'evoluzione del mito.

Tuttavia nel XVII e XVIII secolo il tema compare sporadicamente (composizioni poetiche di Heywood 1609, Milton 1631, una commedia di Lope de Vega 1620-21, auto sacramentale di Calderón 1634 ecc.).

Trionfa invece la ricezione del mito nella musica e nelle arti visive. Nella produzione musicale la figura di Orfeo è recepita soprattutto nella sua veste di poeta musico-cantore: per questo la cantata, il *Lied*, l'opera, la pantomima, il balletto, il poema sinfonico vengono a costituire il linguaggio ideale per eternare – oltre alla figura di Orfeo in generale – anche la vicenda dei due sposi innamorati negli aspetti che maggiormente agiscono sull'ispirazione degli autori. L'*Euridice* di Peri e di Caccini (1600) e *La favola d'Orfeo* di Monteverdi (1607) aprono una serie di produzioni importanti tra cui ricordiamo almeno l'*Orfeo* di Gluck su libretto di Calzabigi (1762) e l'aria di Mozart «Che farò senza Euridice?» dal *Flauto magico* (1791), l'opera buffa di Offenbach (*Orfeo all'inferno*, 1858), e molte altre composizioni di autori celebri (Krenek, Milhaud, Strawinskij).

Un rilievo ateniese del 420 circa a.C. costituisce la più antica testimonianza della coppia Orfeo-Euridice, e la scena non si presta ad equivoci: Orfeo solleva il velo che copre il volto di Euridice e la guar-

da, mentre Hermes la prende per mano per ricondurla nel regno dei morti. Ma a partire dagli affreschi del Mantegna (Mantova, Palazzo Ducale, "Camera degli sposi" 1468-74), la ripresa del soggetto non conosce tregua e coinvolge nomi famosissimi ai quali si può solo sommarariamente accennare: Tiziano, Tintoretto, Annibale Carracci, Tiepolo, Canova; e ancora Poussin, Rubens, Corot, Delacroix, Moreau, Rodin, Rouault, Edward Burne-Jones, Dante Gabriele Rossetti, Koskoska, Picasso (illustrazione per un'edizione delle *Metamorfosi* di Ovidio, Lausanne, Skira, 1931).

Dal rilievo ateniese di Orfeo Euridice ed Hermes si può far ripartire la storia letteraria del mito: ad esso si ispira una splendida poesia giovanile di Rilke, che agli inizi del Novecento (1904) rilancia – si può dire – l'antica vicenda insinuando in essa tutte le ambiguità e gli interrogativi tipici della sensibilità moderna (Brodskij ne offre un'analisi altrettanto mirabile nel saggio *Novant'anni dopo*, in *Dolore e ragione*, trad. it., Milano 1998, pp. 207-261). Il tema che si annuncia, e che viene ripreso anche nei *Sonetti a Orfeo*, è quello relativo all'arte in senso lato, al suo potere, alla poetica dell'artista. Al centro del rapporto tra Orfeo e Euridice vi è ora il sottile schermo dell'egoismo che trasforma in profitto ogni esperienza, la più felice come la più amara. Fondamentali in tal senso il dissacrante *Orphée* di Cocteau (1925), il cinico *Inconsolabile* di Cesare Pavese (dai *Dialoghi con Leucò*, 1947), l'amaro *Ritorno di Euridice* di Gesualdo Bufalino (in *L'uomo invasor*, 1986).

Tralasciando tutte le innumerevoli poesie, racconti, drammi fioriti nel Novecento (Yourcenar, Anouilh, Sitwell, Muir, Lowell, Günter Grass, C.H. Sisson, Ritsos, Atwood), indice della rinnovata fertilità di questa storia, si può concludere ricordando la *Storia a fumetti* di Dino Buzzati (1969), che unisce forma e parola in un connubio di grande impatto emotivo. L'ultima, recentissima rielaborazione del mito è quella di Claudio Magris (*Lei dunque capirà*, Milano 2006), un lungo monologo di una donna che invano il marito ha tentato di sottrarre a una allegorica "Casa di riposo".

Bibliografia essenziale

- E. Norden, *Orpheus und Eurydice*, in «Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin», 1934, pp. 626-683 = E.N., *Kleine Schriften*, Berlin 1966, pp. 468-552.
- C. Santini, *Orfeo come personaggio delle Metamorfosi e la sua storia raccontata da Ovidio*, in A. Masaracchia (a cura di), *Orfeo e l'orfismo*. Atti del seminario nazionale (Roma-Perugia 1985-1991), Roma 1993, pp. 219-233.

- A. Perutelli, *Il mito di Orfeo tra Virgilio e Ovidio*, in «Lexis» 13, 1995, pp. 199-212.
- C. Santini, *Il mito di Orfeo in Virgilio e Ovidio*, in *Presenze classiche nelle letterature occidentali. Il mito dall'età antica all'età moderna e contemporanea*, Atti del convegno internazionale 1990, Perugia 1995, pp. 187-203.
- Ch. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, trad. it., Torino 1995 (ediz. orig. *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore-London 1989).
- J. Döring, *Ovids Orpheus*, Basel-Frankfurt am Main 1996.
- M. Di Simone, *Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente*, Firenze 2003.
- Virgilio, Ovidio, Poliziano, Rilke, Cocteau, Pavese, Bufalino, *Orfeo. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani e A. Rodighiero, Venezia 2004.

PIGMALIONE

Pigmalione è, nel racconto di Ovidio, un solitario misogino, «disgustato dai tanti vizi che alle femmine ha dato natura», v. 244). La condizione di celibe, che Ovidio sottolinea con voluta insistenza (*sine coniuge caelebs / vivebat thalamicque diu consorte carebat*, v. 245 s.), a Roma era considerata trasgressiva per la morale comune e soprattutto per le leggi augustee.

Ma Pigmalione è un artista, uno scultore, e proprio nell'arte il poeta trova la soluzione di questa anomalia e il rientro nella normalità. Con l'eccellenza della sua arte (*mira feliciter arte*, «con arte mirabile e mano felice», v. 247) egli crea una statua d'avorio di assoluta bellezza: «e dell'opera sua si innamorò». L'illusione prodotta dall'arte è perfetta: «L'aspetto è proprio di fanciulla vera / che potresti credere viva» (v. 250). È il tradizionale *topos* della mimesi della realtà operata dall'arte: si pensi all'espressione *spirantia signa* per indicare «statue che sembrano viventi»; si pensi all'aneddoto, riferito da Plinio (*Naturalis historia* xxxv 65), dei pittori Zeusi e Parrasio che si sfidano sul piano della riproduzione veristica: quest'ultimo dipinge dell'uva in modo così realistico da ingannare gli uccelli che vanno subito a beccarla; il primo si limita a dipingere una tenda, e il rivale chiede di scostarla per vedere il quadro sottostante. Questo principio estetico dell'antichità Ovidio, a commento del verso riportato sopra, lo sintetizza in una espressione rimasta emblematica: *ars adeo latet arte sua* («tanto nascosta è l'arte grazie alla sua arte», v. 252).

Ma la storia di Pigmalione che concepisce amore per la sua creazio-

ne artistica è affascinante invenzione della poesia ovidiana. Perché il mito di Pigmalione è, all'origine, sostanzialmente diverso. Esso è ricordato, posteriormente ad Ovidio, dallo scrittore greco cristiano Clemente Alessandrino (II secolo) e dall'apologista latino Arnobio (III-IV secolo), che dichiarano di ricavare la notizia da Filostefano (III secolo a.C.), un poligrafo autore tra l'altro di storie relative alle isole di Cipro e di Sicilia. Secondo il racconto di Clemente Alessandrino (*Protreptikon* IV 57,35) il cipriota Pigmalione si innamora a tal punto di una statua d'avorio raffigurante Afrodite nuda da cercare l'unione fisica con il simulacro; Arnobio (*Adversus nationes* VI 22) aggiunge, rispetto alla versione di Clemente Alessandrino, che Pigmalione era re di Cipro. L'episodio è ovviamente riportato dai due autori cristiani in funzione della polemica contro gli idoli pagani che istigano ad ogni bassezza morale e anche contro l'arte che inganna e corrompe.

La storia di Pigmalione, nel suo nucleo originario, sembra dunque nascere come leggenda culturale cipriota collegata alla pratica della prostituzione sacra e alle «nozze sacre» (*ierogamia*) del re sacerdote con la dea Afrodite. L'innovazione ovidiana determina naturalmente il seguito e l'esito della vicenda. Pigmalione, innamorato della sua perfetta statua («life-size», come si può immaginare), si comporta come un amante («la copre di baci e immagina che lei risponda ai suoi baci / e le parla e l'abbraccia», v. 256), anzi come un amante elegiaco impegnato in un assiduo corteggiamento, fatto di carezze e dolci parole (*blanditiae*), di piccoli doni graditi alle ragazze (*grata puellis munera*), minuziosamente elencati (conchiglie e pietruzze levigate, uccellini e fiori colorati, gocce d'ambra) e di più sontuosi regali (vesti e gioielli): «ma nuda non meno bella appare» – osserva maliziosamente Ovidio. Il poeta indugia volentieri, ma con la consueta delicatezza, sui giochi erotici di Pigmalione fino alla felice conclusione provocata dall'intervento divino. Perché, nel giorno della festa di Venere, egli si reca all'altare della dea e timidamente (*timide*) la prega di concedergli in sposa «una donna simile a quella mia scolpita nell'avorio» («non osò dire – osserva Ovidio prefigurando il miracolo – «la mia fanciulla d'avorio»», v. 275 s.).

Ma il miracolo si realizza veramente. Ritornato a casa, l'artista che, subito «chino sul letto», bacia la sua bambola d'avorio, assiste al miracolo voluto da Venere, il miracolo metamorfico, descritto da Ovidio con il suo tipico realismo fantastico: la materia inanimata, rigida e fredda, si ammorbidisce, prende il colore e il tepore della carne viva (*corpus erat*, v. 289). La bacia, e lei risponde ai baci e arrossisce.

Al ringraziamento di Pigmalione alla dea seguono le nozze e la na-

scita, dopo nove mesi, di una bambina, Pafo, che darà il nome a una città dell'isola di Cipro. E invece la donna che visse due volte, prima come perfetta creazione artistica e poi come sposa felice, non ha nome: Ovidio, nonostante l'obbligo finale della metamorfosi, ha voluto restasse fissata nella sua perfezione di statua, come simbolo dell'arte creatrice. Solo una diffusa tradizione moderna, non giustificata da alcuna fonte classica, attribuì alla statua resa viva da Venere il nome di Galatèa: la prima testimonianza sembra quella di un dipinto intitolato *Pigmaliione e Galatèa* di Agnolo Bronzino in Palazzo Vecchio a Firenze (1529-30).

Il mito di Pigmaliione, ricordato nel *Roman de la rose* e nell'*Ovide moralisé*, conobbe una diffusione non grandissima ma costante attraverso i secoli. A volte il personaggio femminile, sotto il nome di Galatèa, prende il sopravvento, come protagonista, sul suo amante-creatore. Come di consueto la produzione comprende opere letterarie di vario genere, poesie, ballate, racconti, novelle, commedie; più numerose le versioni musicali (opere, balletti, cantate, melodrammi) e le realizzazioni dell'arte figurativa: dipinti, sculture, disegni.

Pochi sono, tuttavia, i nomi di spicco: nel 1700 Dryden traduce l'episodio ovidiano; nel 1766 Goethe compone una ballata e Voltaire, nel 1770, scrive una novella.

Evocato da Herder, Hawthorne, Coleridge, Keller e da vari poeti e scrittori del Novecento (Doolittle, Graves, Day Lewis, Brodsky) il mito di Pigmaliione si fissa nella sua valenza antonomastica di creatore di una personalità con la celebre commedia *Pygmalion* di George Bernard Shaw (1912), che va ricordata anche per la versione cinematografica (1938) con Leslie Howard (primo attore e regista) e Wendy Hiller: lo scultore del mito è diventato Henry Higgins, professore di fonetica che esercita la sua competenza per farsi il "pigmaliione", maestro di dizione e di comportamento, della giovane fioraia. Dalla commedia di Shaw fu tratta da Frederick Loewe la commedia musicale *My Fair Lady*, rappresentata a New York nel 1956 e portata sullo schermo con lo stesso titolo e successivamente con il titolo di *Pretty Woman*.

Nell'arte figurativa ritorna spesso nei titoli, dopo il citato esempio del Bronzino, l'accostamento dei due nomi, Pigmaliione e Galatèa: in dipinti di Sebastiano Ricci (1717-24), di Fragonard (1806) e in una statua in marmo di Rodin (1889). Da ricordare ancora i dodici disegni di Edward Burne-Jones (1864-68) e i quadri surrealisti di Delvaux e Masson (1939).

In musica vale la pena di citare l'opera-balletto di Jean-Philippe

Rameau (1748), l'opera *Pimmaliione* di Cherubini (1809) e la "scena musicale" di Donizetti (1816), probabilmente le sole realizzazioni interessanti nella pur ampia produzione musicale ispirata all'antica leggenda.

Bibliografia essenziale

- D.F. Bauer, *The function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 93, 1962, pp. 2 ss.
H. Sckommodau, *Pygmalion bei Franzosen und Deutschen im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1970.
H. Dörrle, *Pygmalion*, Opladen 1974.
A. Dinter, *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur: Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg 1979.
G. Rosati, *Narciso e Pigmaliione. 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 ss.

MIRRA E CINIRA

Orfeo, il mitico poeta e musico, canta, accompagnandosi con la lira, la torbida passione di Mirra per il padre Cinira. L'episodio è ambientato come quello precedente di Pigmaliione nell'isola di Cipro; Cinira, ricordato appunto come re di Cipro già nell'*Iliade* (xi 20), è per Ovidio nipote di Pigmaliione. Mirra, giovane e bella, corteggiata da molti pretendenti, si innamora del padre: al padre che le chiede come vorrebbe fosse il marito da scegliere per lei: «come sei tu», Mirra risponde ambiguamente.

Dura canam, «narrerò fatti orrendi» è la cupa premessa del poeta nell'introdurre la narrazione. L'amore incestuoso è dunque funesto e contro natura (*dirus* appunto). *Dirus* è aggettivo tematico in questo episodio: *dirus...amores* (v. 426) definisce Ovidio i colpevoli sentimenti di Mirra che, dopo l'incesto, *impia diro / semina fert utero* («nell'utero dannato porta l'empio seme», v. 469 s.). Il lessico dell'interdizione e della colpa – sia nelle parole di lucida autoscienza della protagonista (*sibi conscia virgo*, v. 367) sia negli interventi del poeta – è singolarmente fitto e si estende dall'aspetto sacrale (*nefas* usato tre volte nel giro di duecento versi; *impius* due volte) all'aspetto etico-

giuridico (otto ricorrenze di *scelus*) e a quello più propriamente giuridico (*spes interdictae, discedite* «via, speranze proibite, via da me!», v. 336).

La vicenda dell'amore proibito è da Ovidio impostata come una tragedia, con forti connessioni con la sofferta passione di Fedra nell'*Ippolito* euripideo: il carattere di azione drammatizzata è dato anzitutto dal monologo di Mirra (vv. 320-355) in cui, accanto alla consapevolezza della colpa per la *pietas* (l'amore dovuto al padre) trasformata nello *scelus* dell'amore-passione, c'è da parte della ragazza l'autogiustificazione del suo desiderio sessuale fondata sul conflitto natura / convenzione (l'incesto esiste negli animali, è negato solo dalle consuetudini della società umana) e sul relativismo, di matrice cinico-stoica, delle norme morali («si dice che vi siano popoli – argomenta Mirra – in cui la madre si unisce col figlio e la figlia col padre / e l'affetto reciproco cresce per questo amore duplicato», vv. 331-333).

Al modello tragico rinvia anche la presenza della nutrice, confidente e complice di Mirra. È la nutrice che, di fronte al tentativo di suicidio perpetrato da Mirra per troncargli la sua insana passione, favorisce l'incestuosa unione facendo credere a Cinira di condurre nel suo letto una giovane donna che di lui si era innamorata. Gli incontri si ripetono per più notti, durante i nove giorni di rituale castità osservata dalla regina Cencreide per la festa di Cèrere: quando infine Cinira, desideroso di conoscere l'identità della giovane amante, le illumina con una lampada il volto, balza inorridito dal letto e insegue con la spada la figlia per ucciderla e uccidere con lei la memoria del misfatto.

Mirra, che porta ormai nel ventre maledetto il frutto dell'incesto, fugge per le terre di Oriente fino a raggiungere, dopo nove mesi, la terra Sabèa, l'*Arabia felix* dei Romani, luogo di elezione della mirra e di ogni altro aroma. Qui Mirra, pentita della colpa commessa e pronta a subire la punizione, prega gli dei di non essere più né tra i vivi né tra i morti: e gli dei intervengono operando la metamorfosi. La giovane donna si trasforma nella pianta della mirra e dalla corteccia che si fende nasce il bellissimo Adone. Lo accolgono le Naiadi, ninfe delle selve, e lo ungono con le gocce profumate che trasudano dal tronco del nuovo albero: sono le lacrime di Mirra, che mantiene attraverso il pianto la sua umanità di donna e di madre sventurata.

Questo mito di amore incestuoso non nasce con Ovidio ma è presente in forme diverse già nella tradizione greca: nella *Biblioteca* di

Apollodoro (II secolo d.C.) che ha come sua fonte Paniassi di Alicarnasso (V secolo a.C.) e in Antonino Liberale, mitografo del II secolo a.C. Ma ci sono, rispetto alla versione ovidiana, non poche diversità. Il nome della protagonista, anzitutto, che per le fonti greche è Smirna, come del resto nella tradizione preovidiana del poeta neoterico Elvio Cinna, autore del perduto poemetto *Zmyrna*, che fu senza dubbio presente alla memoria poetica di Ovidio: ai versi ovidiani (469 s.) ricordati sopra risponde uno dei due frammenti superstiti del poemetto (fr. 7 Blänsdorf): *at scelus incesto Zmyrnae crescebat in alvo* «ma cresceva il frutto della colpa nel ventre incestuoso di Smirna». Anche il padre, nella tradizione greca, è indicato non come re di Cipro ma come re degli Assiri con il nome di Teante.

Ma Ovidio si distacca dalla tradizione per un elemento assai più sostanziale. L'insana passione di Mirra non è per Ovidio provocata dall'ira vendicatrice di Afrodite offesa perché era trascurata nel suo culto (così Apollodoro) o perché la regina madre considerava la figlia più bella della dea (così Igino, mitografo latino del I-II secolo d.C.), ma nasce da un moto spontaneo dell'animo della ragazza, anche se lei stessa si chiede l'origine di questa forza cui non sa opporsi: perché a Ovidio interessa soprattutto indagare il conflitto dei sentimenti che tormenta l'animo umano, e l'animo femminile in particolare (*Tanta est discordia mentis* «tanto discordi sono i sentimenti», v. 445).

Il rapporto incestuoso tra Mirra e il padre Cinira non ha, si può dire, una sua storia nell'ambito della cultura occidentale. La fosca vicenda trova una specie di catarsi focalizzandosi sulla nascita di Adone dalla infelice madre trasformata in albero.

È questo infatti il tema dominante nel campo delle arti visive, a partire da Giorgione (1510, Padova, Museo Civico), Veronese (1588), Poussin (1620-23), Guercino (1666) ed altri artisti minori del XVIII secolo: la favola della nascita eccezionale di un giovane bellissimo che susciterà l'amore di Afrodite.

Mirra è posta da Dante tra i falsari nel xxx canto dell'*Inferno* (vv. 37-41):

... Quell'è l'anima antica
di Mirra scellerata, che divenne
al padre fuor del dritto amore amica.
Questa a peccar con esso così venne
falsificando sé in altrui forma.

Ma la tragedia di Mirra ebbe poi rare testimonianze letterarie: una poesia di Dryden (*Cinyras and Myrrha*), la tragedia in versi *Mirra* di Alfieri e poco altro.

La musica sembra scoprire le ricche possibilità di questa storia solo in età moderna. Anche qui abbiamo però una produzione limitata: una cantata di Ravel (1901) e l'operetta *Le rêve de Cinyras* di Vincent D'Indy (1922-23).

Bibliografia essenziale

P.E. Knox, *Cinna, the "Ciris" and Ovid*, in «Classical Philology» 78, 1983, pp. 309-311.

A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in «Materiali e Discussioni» 23, 1989, pp. 55-97.

ATALANTA E IPPOMENE

La vicenda d'amore che ha come protagonisti la bellissima e velocissima Atalanta e il giovanissimo Ippomene ha inizio nello spazio ludico di una gara di corsa. Ma la sfida lanciata dalla donna che, per l'oscura minaccia di un oracolo, rifiuta il matrimonio e respinge tutti i pretendenti costringendoli, per ottenere la sua mano, a misurarsi con lei nella corsa con la terribile posta della morte riservata allo sconfitto, lascia intravedere truci scenari folklorici che alludono ad antichi rituali per la conquista della donna e che riemergono nella tradizione medievale di tornei e principesse contese.

La più antica testimonianza del mito di Atalanta è nel *Catalogo delle donne* (titolo alternativo *Eoie*), opera frammentaria attribuita ad Esiodo (fr. 72-76 Merkelbach-West), dove la protagonista è figlia di Schèneo (il nome è da Scheno, località della Beozia) ed è il padre stesso che detta le barbare condizioni della gara: la vittoria – a quanto si ricava dai frammenti – va ad Ippomene grazie allo stratagemma delle tre mele d'oro lanciate dal giovane per attardare la corsa della mitica atleta.

In Ovidio, che si valse certamente di rielaborazioni greco-ellenistiche della vicenda, riflesse nelle *Fabulae* di Igino (I-II secolo d.C.) e nella *Biblioteca* di Apollodoro (II secolo d.C.), è la stessa Atalanta che proclama la legge imposta ai suoi competitori nella corsa («... le nozze

/ saranno il premio al più veloce, / la morte sarà il prezzo / che pagherà il più lento», v. 571 s.).

Atalanta è dunque veramente protagonista, nel racconto ovidiano, e non solo per il fascino della sua bellezza che suscita unanime ammirazione e spinge i pretendenti ad affrontare la morte in caso di sconfitta, ma soprattutto per i contrastanti moti dell'animo, che vengono espressi in un monologo interiore condotto dal poeta con la consueta penetrazione psicologica. Quando il giovane Ippomene, affascinato dalla nudità e dalla bellezza di Atalanta vittoriosa nella gara con l'ultimo malcapitato pretendente, si fa avanti come nuovo sfidante, consapevole del rischio mortale, e si presenta, illustrando la sua genealogia al modo di un guerriero epico, subito sorgono nell'animo indurito della ragazza nemica dell'amore sentimenti di pietà e di tenerezza per la giovane età e la bellezza del nuovo contendente. L'invincibile Atalanta giunge al punto di sperare nella propria sconfitta, concludendo il suo monologo con l'espressione di un rammarico («... se un destino ostile / non mi negasse le nozze, te, solo te avrei voluto / accanto nel mio letto», v. 634 s.) che è segnale di un amore nascente ancora nascosto alla sua coscienza («per la prima volta toccata dall'amore, / inesperta com'è, non sa che cosa sia: ama e non sa di amare», v. 636 s.).

L'amore è al centro dell'impostazione narrativa di Ovidio, l'amore che nasce improvviso in Ippomene e l'amore che nasce per gradi e prende forza nell'animo inesperto di Atalanta. Anche perché la voce narrante dell'intero episodio è quella della dea Venere, che racconta posando la testa sul petto di Adone, il suo giovane amante. E sempre sotto il segno di Venere Ippomene riesce vincitore nella gara gettando a tre riprese le mele d'oro che Atalanta raccoglie rallentando per tre volte la sua corsa: sono le mele d'oro che Venere aveva colto da un magico albero di Cipro (secondo un'altra tradizione provenivano dal giardino delle Esperidi) e aveva consegnato a Ippomene rispondendo alla sua invocazione di aiuto.

Ippomene dunque conquista la giovane sposa, ambito premio della gara. Ma l'incauto trascura di rendere grazie a Venere, che si sente oltraggiata e medita vendetta. Ippomene, istigato dalla dea dell'amore, è preso da improvviso desiderio e si unisce ad Atalanta in un luogo sacro adiacente al tempio dedicato nella regione di Tebe alla Madre degli dei (*turrita Mater*, v. 696, la chiama Ovidio identificandola con la dea Cibèle). La profanazione del tempio provoca l'immediata punizione della coppia sacrilega: entrambi sono trasformati in feroci leoni, presto domati dal morso di Cibèle. La ferocia dei leoni è evocata da

Venere narratrice dell'episodio per dissuadere Adone dall'affrontare i rischi della caccia contro i più pericolosi animali della foresta (una premonizione del destino che porterà Adone a soccombere nella lotta con un cinghiale).

Ovidio tiene ben distinta la figura di Atalanta protagonista della gara di corsa da quella di Atalanta cacciatrice che partecipa, unica donna, alla caccia del terribile cinghiale di Calidonia con Meleagro e i suoi compagni: l'episodio, illustrato da Ovidio in una narrazione dai colori epici, è collocato nel libro ottavo di questo stesso poema delle *Metamorfosi*.

Ma la tradizione antica (in particolare la citata *Biblioteca* di Apollodoro, III 105-109) intreccia la vicenda della caccia al cinghiale con quella della gara unificando in un unico personaggio la cacciatrice e la sfidante nella corsa. Anzi la tradizione antica privilegia l'Atalanta a caccia nella selva calidonia che per prima, dopo l'insuccesso degli altri cacciatori, ferisce il cinghiale finito poi da Meleagro: la sua eccezionale impresa (a lei Meleagro, innamorato, offrirà le spoglie dell'animale ucciso) è immortalata nel famoso vaso François (570 a.C.), nel frontone del tempio di Atena a Tegea (IV secolo a.C.) e ancora in sarcofagi, dipinti e mosaici di età imperiale.

La gara con Ippomene è invece un tema che è presente soprattutto in età moderna a partire dal XV secolo, con una produzione che va via via rarefacendosi nel corso del tempo: dipinti di scuola veronese e senese situati rispettivamente a Parigi e a Northampton, un affresco di Giulio Romano nel Palazzo Te di Mantova (1527-28), un dipinto di Sebastiano Marsili a Palazzo Vecchio di Firenze (1570-73). Da ricordare poi un Guido Reni al Prado di Madrid (1618-19) e un dipinto su disegno di Rubens, sempre al Prado (1636-38). Un *Matrimonio di Atalanta e Ippomene* di Louis Boulgongne il Giovane (1720) è all'Hermitage di Leningrado. Per la "gara di Atalanta" Edward Burne-Jones ha eseguito otto disegni (1864-68). Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento la produzione si attenua notevolmente.

L'arte figurativa offre i contributi maggiori alla storia di Atalanta e Ippomene. Sporadici e scarsi gli apporti in altri campi: dall'*Ovide moralisé* alle allusioni di Spenser, Heywood, Donne. Nel 1741 Johann Christoph Gottsched compose una commedia pastorale. All'Ottocento e agli inizi del Novecento appartengono alcune produzioni poetiche.

Tra Sette-Ottocento e Novecento il mito diventa anche soggetto di alcune opere, cantate, balletti.

Bibliografia essenziale

- W.S. Anderson, *Talaria and Ovid met. 10,591*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 97, 1966, pp. 1-13.
R. Merkelbach - M.L. West, *Fragmenta Hesiodica*, Oxonii 1967.
G. Arrigoni, *Alla ricerca della Mater tehana e dei veteres di (a proposito della metamorfosi di Atalanta e Ippomene)*, in «Scripta Philologa», Università di Milano, 3, 1982, pp. 7-69.

TETI E PELEO

Teti è una delle Nerèidi, le ninfe del mare figlie di Nèreo. Catullo, nel famoso carme 64 dedicato alle nozze della ninfa con il mortale Pèleo, racconta che le Nerèidi emersero dal mare affascinate dal prodigio della prima nave, la nave Argo che portava nella Colchide un gruppo di eroi - gli Argonauti appunto - alla ricerca del vello d'oro. Fu quella sola volta - continua Catullo - che le Nerèidi si mostrarono nude agli occhi dei mortali, con il seno scoperto fuori dalle onde (*nudato corpore... / nutricum tenus extantes e gurgite cano*, v. 18 s.). Tra gli Argonauti c'era Pèleo, figlio di Èaco re di Ftia in Tessaglia, e subito egli si innamorò di Teti, che non disdegnò - a quanto dice Catullo - le nozze con un mortale.

Lo stesso Giove, nella tradizione greca di Pindaro (*Istmiche VIII* 27-48), desiderava l'amore della bella ninfa, e suo rivale era Posidone dio del mare. Ma un oracolo di Temi, antica dea dell'ordine e della giustizia, aveva vaticinato che il figlio di Teti sarebbe stato più grande del padre. Per questo Giove rinunciò a Teti e impose alla ninfa le nozze con Pèleo.

Il rammarico di Teti per essersi abbassata all'unione con un uomo mortale è già nell'*Iliade* (XVIII, 434); e il suo tentativo di sfuggire a Pèleo mediante successive metamorfosi - in fuoco, in acqua, in belva feroce - è ricordato nella *Biblioteca* di Apollodoro III 13,5: la scena - secondo la testimonianza di Pausania V 18,5 - era raffigurata sull'arca di Cipselo, tiranno di Corinto, conservata nel santuario di Olimpia.

Teti, nel carme di Catullo, accoglie di buon grado le nozze con un mortale (*humanos non despexit hymenaeos*, v. 20), perché nell'unione della ninfa con Pèleo Catullo simboleggia un'età eroica in cui la presenza divina tra gli uomini era garanzia dei valori etici e della sacralità della *pietas* che da Lesbia egli vedeva violata.

Ovidio riprende invece la versione antica del mito e incentra la narrazione sul rifiuto da parte di Teti dell'amore di Pèleo e sulle arti metamorfiche messe in atto dalla ninfa per sfuggire al focoso pretendente. Il poeta latino indica tuttavia come fonte dell'oracolo non la dea Temi ma il vecchio Pròteo (*senex... Proteus*), fornito di qualità profetiche – secondo il modello delle *Georgiche* virgiliane, dove egli è detto *vates* onnisciente (*novit namque omnia vates*, IV 392) – e dotato inoltre della capacità di assumere forme diverse, in linea con le caratteristiche delle divinità marine che simboleggiano l'acqua nella sua continua mutevolezza.

Ovidio indugia nella descrizione del *locus amoenus*, un'insenatura della costa tessala, in cui spesso Teti, nuda in groppa a un delfino, veniva a riposare; e proprio mentre dorme in una grotta Pèleo cerca di prenderla, prima con le preghiere poi con la violenza (*vim parat*, V 240), «avvinghiandosi al collo con ambedue le braccia». Lei reagisce al tentativo di stupro prendendo in successione la forma di un uccello, di un albero e infine di una tigre: solo di fronte alla tigre si ritrae atterrito l'Eàcide (così, con l'epico patronimico il poeta indica, con una punta di ironia, il pavido aggressore). Solo al secondo tentativo, seguendo i suggerimenti dati da Pròteo, Pèleo riesce a superare la resistenza di Teti che ancora passa di forma in forma ma alla fine si arrende riconoscendo l'aiuto dato a Pèleo da una divinità. L'eroe l'abbraccia: «così raggiunge la meta agognata / e le dà il seme dell'inclito Achille» (V 265).

Qui la vicenda si conclude: Ovidio ha privilegiato l'aspetto erotico e l'aspetto favoloso delle trasformazioni proprie delle divinità acquatiche: e questo forse spiega la funzione di rilievo che il poeta ha voluto dare, discostandosi dalla tradizione, alla figura del dio marino Pròteo.

Della storia di Pèleo e Teti la tradizione europea ha colto e sviluppato soprattutto il tema delle nozze celebrate con la partecipazione delle divinità olimpiche. Dal Rinascimento al diciannovesimo secolo questo è stato il soggetto ricorrente nelle arti figurative e nella produzione musicale, sia come rievocazione di un evento eccezionale per la sua stessa antichità sia come pretesto per celebrare nozze di principi e re.

Ma la prospettiva scelta da Ovidio, cioè il tentativo da parte di Teti di sfuggire all'unione con l'uomo mortale e il motivo della metamorfosi come rifiuto e negazione dell'amore, non sembra aver avuto seguito se non in specifiche imitazioni ovidiane. Nel 1824 John Flaxman eseguì due disegni per un candelabro (peraltro mai realizzato), dove illustrava la lotta di Pèleo con Teti trasformata in serpente (l'im-

agine del serpente non deriva però da Ovidio ma dal citato luogo di Pausania): i disegni si trovano in Inghilterra nella York City Art Gallery.

Bibliografia essenziale

- X. Krieger, *Der Kampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei*, Münster 1973.
A. Traina, *Allusività catulliana* (Due note al c. 64), in AA.VV., *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, Catania 1972, III, pp. 99-114, rist. in A.T., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna 1986², pp. 131-158 (per i riferimenti catulliani).
P.M.C. Forbes Irving, *Metamorphoses in Greek Myth*, Oxford 1990, pp. 181-184 (per la figura della Nereide Teti).

CEÏCE E ALCIÒNE

La vicenda di Ceïce e Alcione occupa un'ampia sezione del libro XI delle *Metamorfosi* perché costituisce una sorta di "romanzo elegiaco", paragonabile in qualche modo a uno dei romanzi ellenistici di amore e di avventura, i cui ingredienti principali sono la separazione degli amanti, traversie di terra e di mare, soprattutto di mare, con pirati e naufragi e con il "lieto fine" del ricongiungimento degli amanti.

Molti di questi elementi, rivisitati in chiave elegiaca e immersi in tratti narrativi di ascendenza epica, sono presenti in questo episodio ovidiano. Ceïce, re di Trachis (Trachine, nel golfo Maliaco, alla foce dello Sperchèo), è spinto a consultare un oracolo per spiegare i fatti prodigiosi verificatisi nella sua famiglia, in particolare la metamorfosi in sparpiero (*accipiter*) del fratello Dedalione: la metamorfosi l'aveva voluta Apollo, per risparmiare la morte a Dedalione nel momento in cui si gettava dal Parnaso, disperato per la morte della figlia Chione, uccisa da una freccia di Artemide perché aveva osato vantarsi di avere sedotto con la sua bellezza ben due divinità, Mercurio e Apollo, appunto.

Ceïce decide dunque di raggiungere per mare la costa della Ionia per consultare l'oracolo apollineo di Claro. Ceïce è marito innamorato e felice di Alcione, che ricambia il suo amore e cerca di trattenerlo da quel viaggio rischioso, con un atteggiamento tipicamente elegiaco (basti ricordare Tibullo I 3). Ma Ceïce è fermo nel suo proposito, e

con la promessa di un rapido ritorno riesce infine a far accettare la sua partenza alla moglie che evoca, impaurita e premonitrice – lei, figlia di Eolo – la pericolosità dei venti quando sul mare scatenano la tempesta.

Infatti, dopo il patetico addio (lei segue con lo sguardo la nave che si allontana fino a scomparire, poi corre a gettarsi sul letto vuoto, piangendo disperata), e dopo un primo tratto di viaggio in mare aperto, verranno la tempesta e il naufragio.

La navigazione, seguita dalla tempesta, inizia al v. 474 e si svolge per un centinaio di versi. Solo i primi quattro versi sono dedicati alla normale navigazione (la quiete prima della tempesta, vv. 474-477):

La nave era uscita dal porto e l'aria scuoteva le gómene:
i marinai sollevano i remi e li sospendono alle fiancate,
in cima all'albero dispongono l'antenna
e spiegano tutte le vele che si gonfiano al soffio del vento.

Ma subito – dal v. 478: siamo più o meno alla metà del viaggio – si scatenano gli elementi. Sul far della notte il mare comincia a biancheggiare per i cavalloni che si gonfiano sotto l'impeto dei venti (vv. 478-481):

E già la nave, solcando le onde, era giunta quasi
a metà del percorso, e le due sponde erano lontane,
quando il mare sul far della notte cominciò a biancheggiare
di gonfi flutti e l'Euro impetuoso a soffiare
con grande violenza.

Poi (vv. 482-494) gli ordini concitati del comandante (*rector navis*), ordini non uditi per il frastuono del mare, interventi necessari ma sCOORDINATI (*sine lege*) dei marinai, panico di tutti, comandante compreso.

Dal verso 495 segue la descrizione della furia del mare e del cielo che assalgono la nave fino a distruggerla facendo perire tutti gli occupanti: un naufragio senza superstiti, visto prima – fino al v. 543 – come scena di massa (sia pure con la distinzione dei vari tipi di morte: *hic... hic... ille* ecc.), poi con l'obiettivo puntato sul protagonista che muore rivolgendo l'ultimo pensiero all'amata e pronunciando il suo nome (vv. 544-572).

Questa tempesta ovidiana, costruita con materiali della tradizione epica (Virgilio, ma anche Ennio e Pacuvio e, in ambito greco, *Iliade*, *Odissea*, *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio), si inserisce in un epi-

sodio di grande respiro narrativo espresso nei modi dello stile epico-tragico: un "romanzo" in cui solo la conclusione – la trasformazione di Ceice e Alcione in una coppia di alcioni – riporta la lunga pericope narrativa al motivo metamorfico che caratterizza l'intera opera. Ne risulta un nuovo prodotto letterario – in linea con il tipico sperimentalismo ovidiano – che si fonda essenzialmente sulla compresenza di due codici letterari, quello epico e quello elegiaco.

Alcione è figura eminentemente elegiaca: ignara della sorte del marito (*tantorum ignara malorum*, v. 573) attende trepidante il suo ritorno preparando le vesti che egli avrebbe indossato e quelle che lei stessa avrebbe indossato al primo incontro. Alcione rivolge a Giunone le sue preghiere, di rivedere sano e salvo il marito, di far sì che egli non si innamori di nessun'altra donna: e solo quest'ultima preghiera – osserva Ovidio con tragica ironia – poteva essere esaudita.

Giunone, per tenere lontano dai suoi altari le mani funeste (*manus funestae*) di una donna colpita dal lutto, decide di far conoscere ad Alcione la morte del marito mediante un sogno rivelatore. Iride, la messaggera della dea, raggiunge la casa del Sonno, nel favoloso paese dei Cimmèri, di memoria omerica (nel libro XI dell'*Odissea* Ulisse giunge alla terra dei Cimmèri nel suo viaggio verso l'oltretomba): là abitano i Sogni, figli del Sonno, e Iride ottiene che la volontà di Giunone si realizzi grazie a Morfeo, il sogno *simulator figurae*, capace cioè di assumere la forma di ogni essere umano. Morfeo, perfettamente simile a Ceice e con l'aspetto del naufrago, appare nel sonno ad Alcione e le rivela la sua tragica morte. Disperazione della donna innamorata, volontà di morire con l'amato, di unire, se non i loro corpi nel sepolcro, almeno i loro nomi nell'epitafio. Ovidio insiste sugli aspetti più patetici della vicenda: e sulla spiaggia, dove la donna è andata per rivedere il luogo dell'ultimo addio, il mare restituisce il corpo sfigurato di un naufrago; Alcione lo riconosce, si lancia tra i flutti e già vola, è ormai un uccello marino, un alcione che abbraccia con le ali e bacia con il becco il corpo inanimato che miracolosamente si anima trasformandosi anch'esso in un alcione.

Ovidio ha unito in una complessa e coerente costruzione narrativa un nucleo mitico relativo a Ceice e Alcione che risale all'esiodeo *Catalogo delle donne* (o *Eoie*) ed è ripreso dalla *Biblioteca* di Apollodoro (II secolo d.C.): i due sposi usavano chiamarsi con il nome di Era e di Zeus, e per questa loro empietà furono trasformati lei in alcione (*alkeyon*), lui in rondine marina (*kéyξ* o *kéξ*), due uccelli di specie diverse, destinati a vivere separati. In età ellenistica il mito subì una elaborazione tendente ad esaltare l'amore coniugale di Ceice e Alcione,

come si ricava dalle notizie sulla trattazione della vicenda fatta da Nicandro di Colofone (II secolo a.C.) nelle sue *Metamorfosi* e dal più tardo dialogo *Alcione* attribuito a Luciano di Samòsata (II secolo d.C.). Ma solo in Ovidio si sviluppa il patetico romanzo di amore, di morte e di resurrezione in virtù della metamorfosi che ricongiunge i due sposi in una coppia di alcioni ancora legati dall'amore e dall'antico patto nuziale (*tunc quoque mansit amor nec coniugiale solutum / foedus in alitibus*, v. 743 s.).

La tragica storia di Ceice e Alcione nella versione tramandata da Ovidio alla cultura occidentale ha avuto una certa fortuna nella letteratura e nella musica; assai ridotta la presenza del mito nelle arti figurative: da ricordare *La storia di Alcione* di Carpaccio (1525-26, Philadelphia, Museum of Art).

La tradizione letteraria parte, come sempre, dall'*Ovide moralisé* (1310-28 circa); il mito è ricordato anche da Chaucer (1368-69) e da John Gower (1390) e viene ripreso nella composizione poetica di W. Hubbard (1569) e nel dramma di Georg Christoph Lichtenberg (1779). Nel 1700 l'episodio ovidiano è tradotto da John Dryden.

La produzione musicale relativa a Ceice e Alcione ha inizio nel Settecento, con opere, cantate, balletti, mentre si ritorna, nell'Ottocento, all'utilizzazione del mito nell'ambito letterario.

Una ripresa illustre in campo musicale è quella di Maurice Ravel con la cantata *Alcione* (1902).

D'Annunzio diede il titolo di *Alcione* (1903; più tardi, 1928, lo trasformò in *Alcyone*) al terzo libro delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroti*.

Nel romanzo *Die letzte Welt* (Nördlingen 1988; ediz. italiana *Il mondo estremo*, a cura di C. Groff, Milano, Leonardo editore, 1989; Milano, Feltrinelli, 2003²) – un romanzo che evoca, in una spettrale Tomi fuori del tempo, fantasmi modernizzati dei miti ovidiani – Christoph Ransmayr rinnova e reinterpreta la metamorfosi in alcioni della disperata Alcione e del morto Ceice restituito dal mare.

Bibliografia essenziale

- H. Tränkle, *Elegisches in Ovids Metamorphosen*, in «Hermes» 91, 1963, pp. 459-476.
 E. Fantham, *Ovid's Ceyx and Alcyone: the Metamorphosis of a Myth*, in «Phoenix» 33, 1979, pp. 330-345.
 E. Pianezzola, *La tempesta e l'assedio (Ovidio, Metamorfosi XI 410-582)*, in «Paideia» 60, 2005, pp. 255-267.

Galatèa è ninfa del mare, una delle cinquanta Nerèidi, figlie di Nèreo divinità marina. A Scilla, figlia della dea Cratàide, la giovane destinata a diventare per gli incantesimi di Circe il mostro dello stretto sulla costa calabra, Galatèa racconta il suo amore per Acì, giovinetto sedicenne figlio di Fauno e della ninfa del fiume Siméto che scorre ai piedi dell'Etna.

Quello di Acì e Galatèa è amore felicemente ricambiato, e rappresentato da Ovidio in forme idilliache («Nascosta da una rupe e raccolta sul petto del mio Acì...», v. 786 s.: così Galatèa fissa quella che sarà l'iconografia consueta della coppia); ma a turbare questo amore vissuto nella cornice di un ambiente arcadico interviene il mostruoso ciclope Polifèmo che, innamorato della bella ninfa, sa dare accenti di tenerezza elegiaca alla sua passione ma non può liberarsi dalla brutalità e dalla violenza delle sue origini letterarie. Perché Polifèmo è appunto personaggio che ha attraversato in vario modo opere, generi e stagioni letterarie.

Polifèmo compare letterariamente nel IX libro dell'*Odissea*, e il racconto della sua bestialità punita con l'accecamento dell'unico occhio da parte di Odisseo e dei suoi compagni lo ha consegnato per sempre all'immaginario della letteratura occidentale. Polifèmo, il più famoso dei Ciclopi, è un gigante mostruoso e crudele, rozzo e solitario pastore di pecore, che disprezza gli dei e si pone, per la sua antropofagia, al di fuori dell'umanità.

Il cliché odissiaco di personaggio ferino e asociale, già presente nell'iconografia antica, permane anche nel dramma satiresco euripideo *Il Ciclope*, benché la presenza dei Satiri e di Sileno colori il truce episodio epico di toni comici e parodici.

Ma una straordinaria innovazione nell'immagine di Polifèmo è dovuta a Filòsseno, poeta greco del v-IV secolo a.C., che in uno dei suoi ditirambi presentava Polifèmo – come appare da un frammento, 817 *Poetae Minores Graeci* – follemente innamorato della ninfa Galatèa. Prima di essere messa da Filòsseno in rapporto con Polifèmo, Galatèa è solo un nome tra le Nerèidi elencate nell'*Iliade* (XVIII 45) e nella *Teogonia* esiodea (v. 250). Secondo il poligrafo greco Duride di Samo (IV-III secolo a.C.) l'amore di Polifèmo per Galatèa giustificava la presenza di un tempio dedicato alla ninfa sulle pendici dell'Etna, anche se Galatèa poteva essere oggetto di culto da parte dei pastori per la connessione istituita tra il suo nome e il latte (in greco *gala*).

L'amore di Polifèmo per Galatèa, come prova della forza dell'eros che non risparmia neppure gli esseri più rozzi, appare anche in un frammento della *Leonzio*, poema di Ermesianatte (inizi del III secolo a.C.) e sarà tema corrente nella poesia successiva: in alcuni frammenti di Callimaco (*Galatea*) e di Bione di Smirne (II secolo a.C.) e soprattutto in due idilli di Teocrito (III secolo a.C.), l'idillio VI in cui i pastori Dafni e Dameta cantano a gara l'amore del Ciclope per la ninfa, e l'idillio XI, intitolato *Il Ciclope*, dove Polifèmo stesso ricorre alla poesia come unico rimedio all'amore e canta un lungo madrigale dedicato all'amata. Il modello teocriteo sarà presente a Virgilio nella IX egloga (vv. 39-43) e soprattutto ad Ovidio nell'episodio delle *Metamorfosi* qui riportato.

Il giovane e bellissimo Aci, per il quale Galatèa sente un amore pari all'odio che sente per il mostruoso Polifèmo, sembra innovazione voluta da Ovidio per costituire il triangolo amoroso che porterà all'uccisione del giovinetto da parte del rivale e alla sua trasformazione in fiume: il fiume dello stesso nome ricordato nell'idillio I di Teocrito (v. 69). Solo in questo modo la vicenda amorosa poteva rientrare nella linea metamorfica ed eziologica che caratterizza le *Metamorfosi*.

La presenza contemporanea di questi tre personaggi provoca scenari diversi, che richiamano i modelli e i generi letterari attraverso cui è passata la vicenda. Se la coppia Aci / Galatèa evoca una scena tipica del genere bucolico, la figura di Polifèmo è più complessa: da pastore bucolico egli si fa innamorato elegiaco («sente la forza dell'amore e preso da desiderio intenso / s'infiama e più non pensa alle sue greggi e alle sue caverne», v. 762 s.), innamorato che rinuncia al suo cliché tradizionale di rozzezza e bestialità e cerca anzi di rendere più gradevole il suo aspetto (*Iamque tibi formae, iamque est tibi cura placendi* «Ora curi il tuo aspetto e cerchi di piacere», v. 764).

Ovidio, come in un gioco di specchi, recupera anche il ricordo omerico dell'indovino Tèlemo che prediceva a Polifèmo l'accecamento da parte di Odisseo (*Odissea* IX 509 ss.), ma lo piega al motivo elegiaco dell'amore che rende ciechi: alle parole di Tèlemo («Quell'unico occhio che porti in mezzo alla fronte / da Ulisse ti verrà strappato», v. 772 s.) il Ciclope ride e risponde: «Ti sbagli, stupidissimo indovino: un'altra creatura / mi ha già accecato», v. 774 s.

Polifèmo è dunque innamorato elegiaco, ma anche poeta elegiaco: in un lungo canto, tutto giocato su una serie di paragoni divisi in due blocchi contrapposti, uno positivo («O Galatèa, più candida di un fiore di ligustro, / più fiorente di un prato fiorito» ecc., v. 789 s.) ed uno negativo («più selvaggia di un'indomita giovenca, / più dura di

una quercia annosa» ecc., v. 798 s.), il Ciclope ingentilito dall'amore cerca di conquistare il cuore della ninfa vantando i pregi della sua persona, del suo lignaggio e dei suoi possedimenti, promettendole i doni semplici e delicati offerti dalla natura (una coppia di colombe, due cuccioli d'orsa) e prospettandole una vita di agi e di benessere nell'ambiente pastorale in cui egli vive.

Ma subito la gelosia per il suo giovane rivale fa riemergere il carattere violento sopito dall'amore, e tornando ad essere il bruto dell'*Odissea*, Polifèmo minaccia a Galatèa di infliggere ad Aci una morte orrenda («Gli strapperò le viscere ancora palpitanti, / e le membra divelte scaglierò sulle terre / e nelle tue acque marine, così che a te si unisca!», v. 865 s.). Quando coglie insieme i due amanti Polifèmo attua la minaccia e scagliando un enorme masso schiaccia lo sventurato Aci, che con la magia della metamorfosi ovidiana, si trasforma nel fiume che ancora porta il suo nome.

Il Polifèmo innamorato uccide il rivale nello stesso modo in cui il Polifèmo selvaggio dell'*Odissea* aveva tentato di travolgere la nave di Ulisse: così l'impronta della tradizione epica si sovrappone, in questa felice commistione di generi, ai tratti bucolici teocritei e ai vistosi elementi elegiaci.

Dopo Ovidio Galatèa conosce una sua personale fortuna nel corso dei secoli: nel campo delle arti figurative la ninfa appare come protagonista in vari "trionfi" marini, rappresentata a cavallo di un delfino o su una conchiglia trainata, come un carro, da ippocampi, con il consueto corteggio di Nerèidi, Amori e Tritoni. È un tema ricorrente che verrà ripreso fino al tardo Barocco.

La storia d'amore che vede coinvolti Polifèmo e Aci dà luogo a tre tipi di produzioni diverse: Polifèmo innamorato (con o senza Galatèa), Galatèa e Aci, il gruppo dei tre personaggi riuniti insieme (Annibale Carracci 1600, Roma, Palazzo Farnese; Ippolito Andreasi 1608, Mantova, Palazzo Te; Nicolas Poussin 1620-23; Claude Lorrain 1657; Luca Giordano in una serie di dipinti, 1670 s.; Moreau 1880; Rodin 1888). Raramente alcuni artisti riproducono il momento in cui Polifèmo colpisce a morte Aci (Annibale Carracci 1600; Abraham Janssen 1632, e ancora Moreau e Rodin). Un disegno di Poussin, destinato a illustrare le *Metamorfosi*, coglie proprio la trasformazione di Aci in fiume.

Nella storia della musica il tema diede luogo, a partire dal Cinquecento, a composizioni vocali (madrigali, cantate) e a opere drammatiche, a opere buffe e balletti. Si ricordano i nomi di Charpentier (1678), Lully (1686), Händel (1708), Haydn (1763). A partire dal XIX secolo la vicenda, nel campo musicale, perse interesse.

Anche in campo letterario il mito del triangolo amoroso di Polifemo, Aci e Galatèa conosce una fioritura che, notevole tra il Cinquecento e il Settecento, andò attenuandosi nell'Ottocento per spegnersi decisamente nell'età moderna. Si possono ricordare opere poetiche come *Il Ciclope innamorato* di Ronsard (1553), *La favola di Polifemo e Galatèa* di Góngora (1609), il dramma pastorale di La Fontaine (1674), la *Galatèa* di Metastasio (1722). Vanno segnalate anche le traduzioni dell'episodio ovidiano fatte da Dryden (1693) e Pope (1702). Nell'Ottocento si registrano infine la poesia *Il Ciclope* di Richard Garrett (1890) e il poema drammatico di Albert Samain (1900).

Bibliografia essenziale

- A.H.F. Griffin, *Unrequited Love. Polyphemus and Galatèa in Ovid's Metamorphoses*, in «Greece and Rome» 30, 1983, pp. 190-197.
J. Farrell, *Dialogue of Genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus" (Metamorphoses 13, 719-897)*, in «American Journal of Philology» 113, 1992, pp. 235-268.

GLAUCO E SCILLA

Il nome di Scilla evoca il mostro omerico che dall'inguine in giù ha cani latranti e sopra sei teste con orrende fauci con le quali rapì e divorò sei compagni di Odisseo mentre con la sua nave superava lo stretto di Sicilia (*Odissea* XII 118-126; 245-259). È lo stesso mostro delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (IV 825 ss.) e quello – con alcune varianti – dell'*Eneide* di Virgilio (III 420 ss.).

Ma in questo episodio ovidiano Scilla appare in tutta la sua bellezza di giovane donna, prima che la vendetta della maga Circe la trasformasse nel pauroso mostro marino. Scilla, figlia – secondo la genealogia omerica – della divina Cratèide, ha appena ascoltato, insieme alle Nerèidi, il racconto fatto da Galatèa della barbara uccisione di Aci da parte di Polifemo. Le ninfe si immergono nel mare e lei rimane sola sulla spiaggia, senza vesti. La vede il dio marino Glauco e subito se ne innamora, come vuole il cliché elegiaco del colpo di fulmine.

Anche Glauco, un tempo, era un essere umano, un pescatore di Antèdone in Beozia, di fronte all'isola Eubea. Ma per una metamor-

fosi che egli stesso racconta alla giovane Scilla, è ora una divinità immortale, di aspetto biforme: lunga chioma e lunga barba «verde e rugginosa» (v. 960), larghe spalle e braccia verdazzurre, con le gambe che all'estremità «s'incurvano a guisa di pesce». Scilla, di fronte a quell'ambigua figura di uomo-pesce che la guarda con desiderio e le parla cercando di trattenerla, fugge timorosa su un'altura, incerta se si tratti di un mostro oppure di un dio. Glauco continua a parlarle e racconta la sua vicenda: quand'era pescatore nel mare tra Antèdone e l'Eubea, aveva steso sulla riva le reti ad asciugare e aveva disposto sull'erba i pesci catturati; al contatto dell'erba i pesci si erano rianimati rituffandosi in mare; stupito da quel magico effetto Glauco si porta alla bocca un ciuffo di quell'erba e subito si sente preso dal «desiderio impetuoso di un'altra natura» (v. 946), e dando per sempre l'addio alla terra («Terra, addio! Mai più ti cercherò», v. 947 s.) si immerge nel mare, suo nuovo elemento, dove è accolto, mutato nelle forme, tra le divinità marine.

Ma il racconto di Glauco e le sue parole d'amore non vincono la resistenza di Scilla. Nel racconto ovidiano Glauco gioca dunque il ruolo dell'infelice amante elegiaco, allontanandosi così dalla tradizione mitica e letteraria greca, dove egli appariva soprattutto come divinità marina dotata di qualità profetiche. Nell'*Oreste* di Euripide Menelao dichiara di avere appreso le sventure della casa di Agamennone proprio da Glauco "interprete di Nèreo" e "dio veridico" (v. 364). Anche la prodigiosa metamorfosi in divinità marina era nota alla Grecia classica (Eschilo, nel perduto dramma satiresco *Glauco Pontio*) e alla Grecia ellenistica (Callimaco, Nicandro di Colofone, Alessandro Etòlo nel suo *Halieus*, «Il pescatore»).

Ovidio raccoglie – come di consueto – questa lunga tradizione letteraria per ricavarne un compiuto racconto collegando il mito della metamorfosi di Glauco a quello della metamorfosi di Scilla in mostro marino. Perché Glauco, ferito dalla ripulsa di Scilla, si reca da Circe per chiedere alle sue arti magiche un filtro o un incantesimo che gli permettano di ottenere l'amore della donna invano desiderata. Ma Circe è a sua volta innamorata di Glauco e lo invita a restare con lei, a dimenticare colei che lo respinge. Glauco rifiuta, e la potente figlia del Sole si vendica su Scilla: avvelena l'acqua in cui la rivale si immerge e aggiungendo formule magiche la trasforma nel mostro latrante che sfogherà la sua rabbia sui compagni di Odisseo e sarà per sempre terrore dei naviganti, insieme all'altro mostro, Cariddi, che le sta di fronte sulla costa di Sicilia.

La vicenda dello sfortunato amore di Glauco per Scilla e dell'inap-

pagato amore di Circe per Glauco ha avuto breve e saltuaria fortuna nella tradizione culturale postovidiana.

L'interesse di poeti, pittori e musicisti si è rivolto soprattutto alla figura di Glauco frustrato nel suo vano desiderio d'amore e tradito da Circe che si vendica sulla donna che egli ama.

Il compianto di Glauco per la ninfa Scilla è una poesia di Ronsard (1550); nel 1589 Thomas Lodge scrive *La metamorfosi di Scilla*; Keats nel 1817 introduce la storia di Glauco nel suo *Endymion*; a Glauco Ezra Pound dedicò una sua composizione (*Un idillio per Glauco*, 1909). Va inoltre ricordata l'attenzione che per la figura di Glauco dimostrò D'Annunzio in *Alcione* (1903: solo più tardi, nel 1928, D'Annunzio scriverà *Alcyone*): il poeta, nella sua ansia del divino, si immedesima nel pastore che lascia la terra per diventare un dio del mare: *Terra, vale!* – l'invocazione di Glauco quando, nel racconto ovidiano, abbandona la terra per il mare – costituisce il titolo dell'ultima composizione del *Ditirambo I*, composizione che preannuncia il *Ditirambo II*, il ditirambo di Glauco.

L'arte figurativa predilige la coppia Glauco e Scilla: Bartholomaeus Spranger 1582 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum; Agostino Carracci 1597-1600; Laurent de La Hyre, 1640-44, Los Angeles, Paul Getty Museum; e ancora William Turner, 1841 e John William Waterhouse, 1892. Risale al 1938 un disegno astratto di Paul Klee dedicato a *Scylla* (Berna, Fondazione Klee).

Il tema mitologico ha interessato anche la musica, ma in misura molto ridotta: oltre a un'opera del Settecento e ad alcuni balletti dell'Ottocento, vale la pena di ricordare l'opera *Glauco* di Alberto Franchetti su libretto di Giovacchino Forzano, eseguita per la prima volta a Napoli nel 1922.

Bibliografia essenziale

- Ch. P. Segal, *Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid*, in «Transactions American Philology Association» 99, 1968, pp. 419-442.
J.D. Ellsworth, *Ovid's "Aeneid" reconsidered (Met. 13,623-14,608)*, in «Vergilius» 32, 1986, pp. 27-32.
V. Tandoi, *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, 1, Pisa 1992, p. 216.

VERTUMNO E POMONA IFI E ANASSÀRETE

Il racconto dell'amore di Vertumno per la ninfa Pomona è ambientato nel Lazio, sotto il regno di Proca, dodicesimo re di Alba Longa dopo Ascanio, figlio di Enea.

Pomona è divinità rurale del Lazio, una ninfa degli alberi (una delle Amadriadi, secondo la denominazione greca), in particolare degli alberi da frutto, come dice il suo nome: suo attributo è il falcetto, adatto alla potatura e all'innesto, non il giavellotto delle ninfe cacciatrici seguaci della casta Diana. E tuttavia anche lei rifugge l'amore (*Veneris... nulla cupido est*, v. 634): tutta dedicata alla cura dei frutteti, coltiva i suoi alberi entro ben protetti recinti che escludono ogni presenza maschile (*pomaria claudit / intus et accessus prohibet refugitique viriles*, v. 635 s.).

Un giardino chiuso dunque (non manca, come nelle descrizioni di un *locus amoenus*, l'acqua corrente dei ruscelli per irrigare il frutteto), che è simbolo antico di castità, come appare nel carme 62 di Catullo (*Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis* ecc. «come fiore nascosto che nasce nei chiusi giardini», vv. 39-48) e come appare anche nella tradizione biblica del *Cantico dei cantici* (4,12), dove con l'immagine dell'*hortus conclusus* si allude alla verginità della sposa («Giardino serrato sei, / sorella mia, sposa» trad. dall'ebraico di Gianfranco Ravasi).

La casta Pomona, ninfa degli alberi da frutto, coltivati in spazi delimitati, è nemica dell'ambiente selvaggio popolato da divinità dedite al disordine sessuale – Satiri, Pan, Silèno – e respinge con determinazione le loro avances amorose.

Ma era il dio Vertumno che più di ogni altro aspirava all'amore della bella Pomona. Anche Vertumno è divinità italica, in particolare romana (un suo tempio era sull'Aventino e una sua statua nel *Vicus Tuscus*), benché il suo culto fosse stato importato – per testimonianza di Varrone e di Properzio – dall'etrusca Volsini. Egli è il dio dei mutamenti stagionali e della maturazione dei frutti che mutano colore tra l'estate e l'autunno: per questo era il più adatto – come osserva Georges Dumézil – a inseguire e a conquistare la ninfa Pomona nel romanzo galante delle *Metamorfosi*.

Vertumno contiene nel nome il principio del mutamento (da *verto* / *vertor* come *alumnus* da *alo*): le sue origini e le sue capacità metamorfiche sono illustrate da Properzio nella seconda elegia del IV libro, la prima delle elegie a carattere eziologico.

Vertumno dunque, il dio delle trasformazioni, per poter ammirare l'amata Pomona senza essere riconosciuto, si presenta a lei in forme sempre diverse (in veste di mietitore, di aratore, di potatore, di raccogliitore di frutta, e ancora di soldato e di pescatore). L'ultimo travestimento sarà efficace e risolutivo: egli si trasforma in una vecchia, che nella sua saggezza usa la parola della persuasione per indurre la ritrosia divinità ad accettare il suo spasimante. La vecchia loda i frutti maturi dell'autunno, la bravura della coltivatrice, e subito insinua in lei il pensiero dell'utilità del matrimonio mediante l'apologo della vite che avvinghiandosi all'olmo si solleva da terra verso il sole producendo grappoli rigogliosi. L'anziana donna esalta le mirabili doti di Vertumno, la sua divina capacità di assumere ogni aspetto, la sua fedeltà nell'amore e la sua bellezza, e infine dichiara la fiamma d'amore che lo brucia, chiedendo pietà per la sua condizione di innamorato infelice: «Abbi pietà delle sue fiamme d'amore / e immagina che proprio lui, per bocca mia, / ti rivolga supplichevole questa preghiera», v. 691 s.

L'autocelebrazione che Vertumno fa attraverso la voce della sua controfigura ricorda quella di Polifemo innamorato: egli si presenta dunque, nella sostanza, come amante elegiaco, ma il personaggio sulla scena – la vecchia in cui si è trasformato – agisce come la mezzana, la *lena* della commedia, o come la nutrice della tragedia (la nutrice di Fedra, per esempio, nell'*Ippolito* di Euripide o nella *Fedra* di Seneca). Una figura, quella della nutrice, che lo stesso Ovidio utilizza nell'episodio, già riportato, di Mirra e Cinira.

L'argomento conclusivo di questa *suasoria* amorosa è quello di appellarsi agli dei che puniscono gli animi duri, a Venere che è nemica di chi rifiuta l'amore e a Nemèsi, la dea Ramnusia (così Ovidio la chiama per il suo tempio di Ramnunte nell'Attica), personificazione della vendetta divina a garanzia dei diritti umani.

Il motivo della punizione divina spinge la vecchia a narrare a Pomona una vicenda della lontana Cipro, vicenda che si conclude tragicamente a causa dell'amore non corrisposto di Ifi, giovane di modeste condizioni, per Anassàrete, ragazza di stirpe regale.

Anassàrete respinge le profferte amorose di Ifi che, visto inutile ogni tentativo di conquistarla, si suicida impiccandosi con un laccio appeso alla porta dell'amata. Mentre sfila sulla via il corteo funebre dell'infelice Ifi, Anassàrete si affaccia alla finestra e guarda la triste scena. Ma appena gettato lo sguardo sul corpo di Ifi disteso sul catafalco (*vixque bene inpositum lecto prospexerat Iphin*, v. 753), la *dura puella* (Ovidio insiste più volte su questo motivo elegiaco, che qui chiaramente anticipa la metamorfosi) si irrigidisce, a partire dagli oc-

chi (*deriguere oculi*, v. 754) e via via in tutto il corpo, fino a diventare una figura di pietra nel riquadro della finestra.

Una statua con l'immagine della donna – afferma Ovidio – esiste ancora a Salamina (Salamina di Cipro), dove c'è anche un tempio – continua il poeta – dedicato a *Venus prospiciens* (v. 760 s.), la Venere che guarda in avanti, che guarda giù, sulla via. Ovidio traduce così l'Afrodite *parakypitousa* della tradizione greca (Antonino Liberale, il mitografo del II secolo a.C., che attingeva alla *Leonzio*, raccolta di elegie di Ermesianatte, III secolo a.C.): una figurazione di Afrodite derivata da quella dell'orientale Astarte, la dea dell'amore rappresentata spesso come “donna alla finestra” che getta sulla via uno sguardo (ammiccante), in connessione con la pratica cultuale della prostituzione sacra.

Valendosi della tradizione letteraria e insieme della tradizione iconografica della “donna di pietra” Ovidio ha costruito un patetico romanzo d'amore sul tema elegiaco dell'innamorato respinto, l'*exclusus amator*. L'atroce impiccagione di Ifi, con il macabro particolare dei piedi che oscillando battono sulla porta della casa di Anassàrete (esito estremo del topico *paraklausithyron*, lamento davanti alla porta chiusa dell'amata) e la pietrificazione della donna creano un voluto contrasto con il lieto fine dell'episodio principale di Vertumno e Pomona.

Vertumno infatti si rivela nella sua giovanile bellezza: e già si preparava a prendere l'amata con la forza, «ma non vi fu bisogno, / – osserva maliziosamente Ovidio – perché la ninfa, sedotta dalla bellezza del dio, / senti anche lei la ferita d'amore» (v. 770 s.).

La leggenda di Vertumno e Pomona non ha particolare fortuna nella letteratura e nella musica dell'età moderna. Essa ha invece notevole diffusione nelle arti figurative, che privilegiano la figura di Pomona come simbolo di fecondità e abbondanza e come personificazione dell'estate e dell'autunno. Un ritratto di Tiziano raffigura la figlia Lavinia nelle sembianze di Pomona (1576); nel Seicento la scuola olandese produce numerosi dipinti in cui Pomona appare in veste allegorica, circondata da fiori e frutti. Anche Luca Giordano raffigura Pomona come allegoria dell'agricoltura in un affresco di Palazzo Medici-Ricciardi a Firenze (1682-83). Al 1715 risale il *Vertumno e Pomona* di Antoine Watteau. Nel 1910 Aristide Maillol produce una statua in bronzo di Pomona con le braccia cariche di mele (Mosca, Museo Puskin; il soggetto verrà ripetuto in altri materiali e in altre forme). Famose sono inoltre le Pomone di Marino Marini (statue e statuette in bronzo, in marmo, dipinti e disegni, 1935). Nel 1938 si colloca la

Pomona di Klee e nel 1968-69 la ceramica con il volto di Pomona di Pablo Picasso.

Bibliografia essenziale

- G. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris 1966, pp. 260 ss. (Pomona); 333-335 (Vertumno).
- P. Pinotti, *Properzio e Vertumno: anticonformismo e restaurazione augustea*, in «Colloquium Propertianum» III, Assisi 1983, pp. 75-96.
- M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992, pp. 167-170 (per Ifi e Anasàrete).
- K.S. Myers, *Ultimus ardor: Pomona and Vertumnus in Ovid's met.* 14,623-771, in «Classical Journal» 89, 1994, pp. 225-250.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia ovidiana, notoriamente vastissima, ha avuto un grande incremento negli ultimi decenni, soprattutto nel campo del *Forleben*, cioè della ricezione e della riproposizione di temi ovidiani nella cultura occidentale.

Pur limitando la considerazione alle sole *Metamorfosi*, la bibliografia qui presentata è fortemente selettiva.

Edizioni critiche

- N. Heinsius, Amsterdam 1652 e 1659.
- P. Burman, Amsterdam 1727.
- R. Merkel, Lipsiae 1868, 1875² («Bibliotheca Teubneriana»); R.M. - R. Ehwald 1915³.
- H. Magnus, Berlin 1914.
- P. Fabbri, Torino 1921-1923 («Corpus Paravianum»).
- G. Lafaye, Paris 1925-1930 (3 voll., «Les Belles Lettres»).
- W.S. Anderson, Leipzig-Stuttgart 1977, 1982² («Bibliotheca Teubneriana»), rist. riveduta 1993 e München-Leipzig 2001.
- R.J. Tarrant, Oxonii 2004 («Bibliotheca Oxoniensis»).

Edizioni complete con commento

- M. Haupt - O. Korn - R. Ehwald, revisione di M. von Albrecht, Dublin-Zürich 1966¹⁰ (M. Haupt 1853¹), 2 voll.
- F. Bömer, Heidelberg 1969-1986, 6 voll.

L. Galasso, in Ovidio, *Opere*, II, *Le Metamorfosi*, ediz. con testo a fronte, trad. di G. Paduano, introd. di A. Perutelli, commento di L.G., Torino 2000.

Ovidio, *Metamorfosi*, volume I (libri I-II), a cura di A. Barchiesi, con un saggio introduttivo di Ch. Segal, testo critico basato sull'edizione oxoniense di R.J. Tarrant, traduzione di L. Koch, Milano 2005, Fondazione Valla; vol. II (libri III-IV), a cura di A. Barchiesi e G. Rosati, trad. di L. Koch, 2007; vol. III (libri V-VI), a cura di G. Rosati, trad. di G. Chiarini, 2009 (prevista la pubblicazione dell'intera opera).

Edizioni parziali con commento

A.G. Lee, I, Cambridge 1962.

A.S. Hollis, VII, Oxford 1970.

W.S. Anderson, VI-X, Norman (OK) 1972; I-V, Norman (OK)-London 1997.

A.H.F. Griffin, XI, Dublin 1997.

Principali traduzioni italiane

Traduzioni classiche in ottave (secondo il modello ariostesco):

Ludovico Dolce, Venezia 1553.

Giovanni Andrea dell'Anguillara, Venezia 1561 (con amplificazioni e rifacimenti).

Luigi Goracci, Firenze 1894¹ (edizione postuma pubblicata da Isidoro Del Lungo), più volte ristampata, ultima rist. Milano 1973.

Traduzioni recenti (con testo latino a fronte):

Piero Bernardini Marzolla, in Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P.B.M., con uno scritto di I. Calvino, Torino 1979.

Mario Ramous, in Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di M.R., con un saggio di E. Pianezzola, Milano 1992 (rist. della traduzione e testo a fronte, Milano 1995).

Giovanna Faranda Villa, in Ovidio, *Le Metamorfosi*, introd. di G. Rosati, note di R. Corti, Milano 1994.

Guido Paduano, in Ovidio, *Opere*, II, *Le Metamorfosi*, Torino 2000.

Nino Scivoletto, in Ovidio, *Opere*, III, *Metamorfosi*, Torino 2000.

Opere generali su Ovidio e sulla sua fortuna, bibliografie, repertori e raccolte miscellanee

K. Rand, *Ovid and his influence*, London 1926.

R. Deferrari - M. Barry - M. McGuire, *A Concordance of Ovid*, Washington 1939 (=Hildesheim 1968).

R. Brewer, *Ovid's Metamorphoses and European culture*, Boston 1933-1941.

H. Fränkel, *Ovid. A poet between two worlds*, Berkeley-Los Angeles 1945.

L.P. Wilkinson, *Ovid recalled*, Cambridge 1955.

S. Mariotti, *La carriera poetica di Ovidio*, in «Belfagor» 12, 1957, pp. 609-635; rist. in S.M., *Scritti di Filologia Classica*, Roma 2000, pp. 123-153.

N. Herescu (a cura di), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris 1958. *Atti del convegno internazionale ovidiano* (Sulmona, maggio 1958), Roma 1959.

F. Munari, *Ovid im Mittelalter*, Zürich-Stuttgart 1960.

M. von Albrecht - E. Zinn (a cura di), *Ovid* (Wege der Forschung), Darmstadt 1968.

W. Stroh, *Ovid im Urteil der Nachwelt*, Darmstadt 1969.

B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1970².

J.W. Binns (a cura di), *Ovid*, London-Boston 1973.

N. Barbu - E. Debrou - M. Nasta (a cura di), *Acta conventus omnium gentium Ovidianis studiis fovendis*, Bucuresti 1976.

R. Chevallier (a cura di), *Présence d'Ovide*, Paris 1982.

J.M. Frécaut - D. Porte (a cura di), *Journées ovidiennes de Parménie*, Bruxelles 1985.

C. Martindale (a cura di), *Ovid renewed*, Cambridge 1988.

AA.VV., *Ovidio, poeta della memoria* (Atti del Convegno internazionale di studi, Sulmona, ottobre 1989), Roma 1991.

J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 2 voll., New York - Oxford 1993.

M. Picone - B. Zimmermann (a cura di), *Ovidius redivivus*, Stuttgart 1994.

I. Gallo - L. Nicastrì (a cura di), *Aetates Ovidianae*, Napoli 1995.

H. Walter - H.-J. Horn (a cura di), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit*, Berlin 1995.

N. Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997; trad. inglese *Ovid. The poet and his work*, Ithaca-London 2002.

G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi*, Sulmona 1997.

Ph. Hardie - A. Barchiesi - S. Hinds (a cura di), *Ovidian transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge 1999.

E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.

- W. Schubert (a cura di), *Ovid. Werk und Wirkung*, Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag, 2 voll., Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1999.
- U. Schmitzer, *Ovid*, Hildesheim 2001; trad. it. e un saggio di M. Bonvicini, Bologna 2005.
- Ph. Hardie (a cura di), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002.
- B.W. Boyd (a cura di), *Brills Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln 2002.
- Ph. Hardie, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge 2002.
- T. Ziolkowski, *Ovid and the modernes*, Ithaca-London 2005.

Bibliografie on-line

- S. Redmond, www.jiffycomp.com/smr/rob
- U. Schmitzer, www.kirke.hu-berlin.de

Studi sulle «Metamorfosi»

- G. Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leur modèles grecs*, Paris 1904.
- L. Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi d'Ovidio*, Pisa 1906.
- R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung* (1919) in Id., *Vom Geist des Römertums*, Darmstadt 1960 (1972⁴).
- E.J. Bernbeck, *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München 1967.
- Ch. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A study in the transformation of a literary symbol*, Wiesbaden 1969.
- O.S. Due, *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen 1974.
- G.K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the basic aspects*, Berkeley-Los Angeles 1975.
- I. Calvino, *Gli indistinti confini*, Prefazione a Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1979, pp. vii-xvi = *Ovidio e la contiguità universale*, in I.C., *Perché leggere i classici*, Milano 1991, pp. 36-49.
- E. Pianezzola, *La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa, in Retorica e Poetica*, «Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano» 10 (Atti del III Convegno italo-tedesco, Bressanone 1975), Padova 1979, pp. 79-91; ora in E.P., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 29-42.

- G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, con un saggio di A. La Penna, Firenze 1983.
- E.J. Kenney, *Introduction to Ovid Metamorphoses translated by A.D. Melville*, Oxford 1986.
- J.B. Solodow, *The world of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill 1988.
- A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in «Materiali e Discussioni» 23, 1989, pp. 55-97.
- P.M.C. Forbes Irving, *Metamorphoses in Greek Myths*, Oxford 1990.
- E.A. Schmidt, *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg 1991.
- Ch. Segal, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia 1991.
- G. Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padova 1995.
- J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris 1995.
- M. von Albrecht, *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Düsseldorf-Zürich 2000.
- A. Perutelli, *Il fascino ambiguo del miracolo laico*, introduzione a Ovidio, *Opere*, II, *Le Metamorfosi*, Torino 2000, pp. ix-lxxxii.
- S.M. Wheeler, *Narrative dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen 2000.
- E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford-New York 2004.
- Ch. Segal, *Il corpo e l'io nelle Metamorfosi di Ovidio*, in Ovidio, *Metamorfosi*, vol. 1, a cura di A. Barchiesi, Milano 2005, Fondazione Valla, pp. xc-c1 (pubblicazione postuma).
- A. Barchiesi, *Introduzione a Ovidio, Metamorfosi*, vol. 1, a cura di A.B., Milano 2005, Fondazione Valla, pp. ciii-clxi.

AGGIORNAMENTO BIBLIOGRAFICO

- R. Crescenzo, *La figure de Narcisse à l'époque baroque: réflexions sur l'iconographie et la thématique de Narcisse dans la littérature et l'illustration des livres de 1580 à 1640*, in *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours* (Actes de la Table Ronde du 29 avril 1994, École normale supérieure, Centre d'études anciennes), a cura di Ph. Hoffmann e P.-L. Rinuy, Paris 1996, pp. 185-201.
- Le metamorfosi di Orfeo* (Atti del Convegno internazionale Verona 28-30 maggio 1998), a cura di A.M. Babbi, Verona 1999.