CAPITOLO

14

Ovidio: le *Metamorfosi*, i *Fasti*, la poesia dell'esilio

In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora. «L'animo mi spinge a narrare le forme mutate in corpi nuovi.» (Ovidio, Metamorfosi I,1–2)

OBIETTIVI

1. Collocare le ultime opere di Ovidio negli anni finali del principato di Augusto, conoscere la relegazione a Tomi (8 d.C.) e distinguere i fatti certi dalle ipotesi sull'«errore».
2. Conoscere la struttura e il contenuto delle *Metamorfosi*, dei *Fasti* e delle opere dell'esilio (*Tristia*, *Epistulae ex Ponto*, *Ibis*), con la loro trasmissione.
3. Riconoscere i temi e le forme delle *Metamorfosi*: la trasformazione e il suo residuo, le cornici e i racconti incastonati, gli dèi e il potere, il discorso di Pitagora, l'epilogo, e i modelli greci e latini.
4. Leggere in lingua il proemio, la metamorfosi di Dafne, Piramo e Tisbe, il discorso di Pitagora e l'epilogo; in traduzione Dedalo e Icaro e l'ultima notte a Roma (*Tristia* I,3).
5. Analizzare la narrazione poetica di Ovidio (tempi del racconto, transizioni, sequenza della metamorfosi), il lessico del mutamento e l'esametro, e confrontare il testo con la traduzione in ottave dell'Anguillara.

INDICE DEL CAPITOLO

14.1 Il contesto 2
14.2 Le opere 5
14.3 Temi, forme e modelli 8
14.4 Antologia 13
14.5 Lingua e stile: la narrazione poetica di Ovidio 26

Latino 4 · Parte IV · Ovidio e Livio · versione 1.0
Capitolo 14: Ovidio: le Metamorfosi, i Fasti, la poesia dell'esilio · pagine 539–578 del volume completo · estratto per lo studio

Una ragazza corre per sfuggire a un dio. Quando le forze la abbandonano, chiede di perdere la figura che l'ha resa troppo bella, e in cinque versi il suo corpo diventa un albero: i capelli si fanno foglie, le braccia rami, i piedi radici. È la storia di Apollo e Dafne, che leggerai in lingua (T2), e che spiega perché l'alloro, la pianta di Apollo, incoronasse a Roma i generali vittoriosi e i poeti. È anche una delle circa duecentocinquanta trasformazioni raccontate nelle *Metamorfosi* di Ovidio, il poema che va dalla nascita del mondo fino all'età di Augusto.

Il capitolo 13 ha presentato l'Ovidio giovane, il poeta d'amore che gioca con le regole dell'elegia. Qui lo seguiamo negli anni della maturità e poi della disgrazia. Intorno ai cinquant'anni Ovidio lavora a due opere ambiziose: un grande poema in esametri, le *Metamorfosi*, e un calendario in versi delle feste romane, i *Fasti*. Nell'8 d.C. un ordine di Augusto lo allontana da Roma e lo manda a Tomi, sul Mar Nero, ai confini dell'impero. Da lì, per quasi dieci anni, scrive lettere in versi agli amici, alla moglie, al principe: è la poesia dell'esilio, l'ultima stagione dell'elegia latina.

Perché leggere le *Metamorfosi* oggi? Perché sono il libro da cui l'Europa ha imparato la mitologia classica: pittori, scultori, poeti e musicisti vi hanno cercato per secoli Dafne e Narciso, Piramo e Tisbe, Dedalo e Icaro, Orfeo. Ma anche perché il loro tema riguarda ciascuno di noi: che cosa resta di una persona quando cambia il suo corpo, il suo luogo, la sua condizione? Ovidio se lo chiede raccontando i miti, e poi se lo chiede di nuovo, in prima persona, quando la metamorfosi tocca a lui.

14.1 Il contesto

14.1.1 Gli ultimi anni di Augusto

Negli anni in cui Ovidio scrive le *Metamorfosi*, il principato ha più di trent'anni e il suo fondatore ne ha più di sessanta. Il problema più grave della casa di Augusto è la successione: il principe non ha figli maschi, e i suoi eredi muoiono uno dopo l'altro. Dopo il nipote Marcello e il genero Agrippa, Augusto aveva adottato i due figli di Agrippa e di sua figlia Giulia, Gaio e Lucio Cesare; ma Lucio muore nel 2 d.C. e Gaio nel 4 d.C., e Augusto deve adottare il figliastro Tiberio, il figlio che la moglie Livia aveva avuto dal primo matrimonio (Figura 14.1).

Sono anche gli anni degli scandali familiari. Nel 2 a.C. Augusto relega su un'isola la figlia Giulia, accusata di adulterio; nel 7 d.C. allontana il nipote Agrippa Postumo; nell'8 d.C. tocca alla nipote Giulia minore, condannata come la madre per adulterio. Il principe che aveva fatto delle leggi sul matrimonio e sulla famiglia un pilastro della sua politica (cap. 6 e cap. 13) non riesce a imporle in casa propria. Nel 9 d.C. arriva dalla Germania la notizia della disfatta di Varo

nella selva di Teutoburgo: tre legioni distrutte. L'atmosfera di Roma, negli ultimi anni del regno, è più cupa e più sospettosa di quella in cui Ovidio aveva scritto l'*Ars amatoria*.

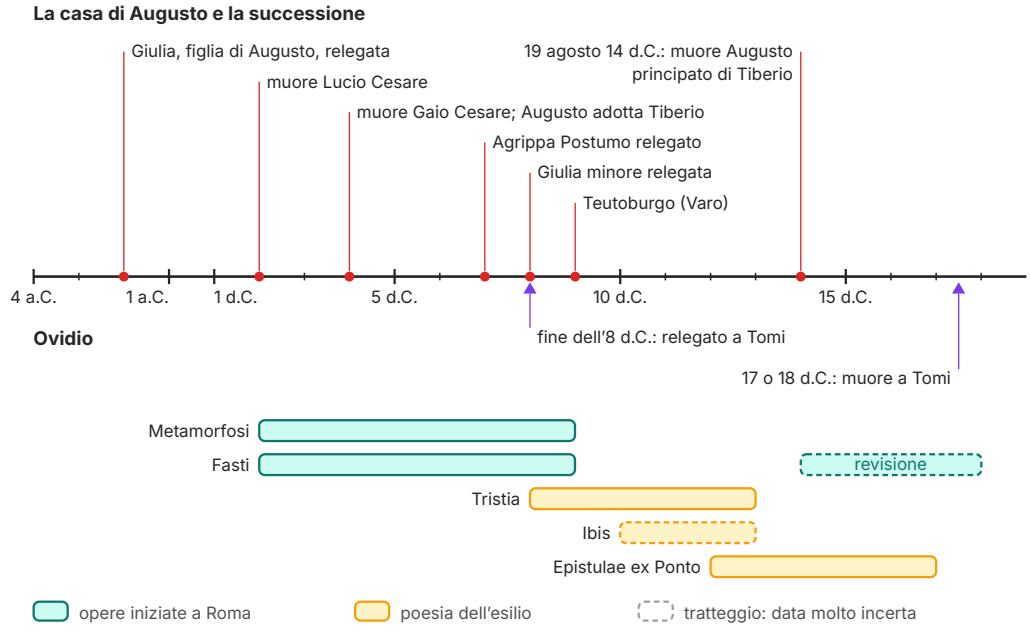


Figura 14.1 Gli ultimi anni di Augusto e gli ultimi anni di Ovidio, dal 4 a.C. al 18 d.C., su un asse proporzionale (fra l'1 a.C. e l'1 d.C. non c'è un anno zero). In alto la casa del principe e la successione; in basso le opere di Ovidio. Le date di composizione sono quelle accettate dalla maggior parte degli studiosi e sono approssimative; i *Fasti* furono ripresi a Tomi dopo la morte di Augusto e dedicati a Germanico.

14.1.2 La relegazione di Ovidio

Alla fine dell'8 d.C. Ovidio, che aveva cinquant'anni ed era il poeta più famoso di Roma, ricevette l'ordine di partire per **Tomi**, una città greca sulla costa occidentale del Mar Nero. Non ci fu un processo né un decreto del senato: Augusto decise da solo, con un editto, «vendicando da sé, come si conviene, le offese ricevute» (*Tristia* II,131–134). Ovidio insiste su un punto giuridico preciso: nell'editto egli è chiamato «relegato, non esule» (*relegatus, non exul*, *Tristia* II,137). La **relegatio** obbligava a vivere in un luogo stabilito, ma lasciava al condannato la cittadinanza e i beni; l'**exilium** in senso tecnico li toglieva. «Non mi ha tolto né la vita, né i beni, né i diritti di cittadino», scrive Ovidio (*nec vitam nec opes nec ius mihi civis ademit*, *Tristia* V,11,15). Partì in pieno inverno, a dicembre, attraversando l'Adriatico in tempesta (*Tristia* I,11,3–4).

Perché fu condannato? Ovidio stesso indica due colpe: «una poesia e un errore» (*carmen et error*, *Tristia* II,207). La poesia è l'*Ars amatoria*, accusata di insegnare l'adulterio; ma era uscita circa nove anni prima (cap. 13), e da sola non spiega una condanna così tarda. L'**error** è la causa vera e immediata, e Ovidio non lo rivela mai: dice soltanto che fu un errore, non un delitto (*errorem … non scelus*, *Tristia* IV,10,90), e che gli capitò di vedere qualcosa che non doveva vedere:

«perché ho visto qualcosa? perché ho reso colpevoli i miei occhi?» (*cur aliquid vidi? cur noxia lumina feci?*, *Tristia* II,103). Quello che vide, nessuno lo sa.

La condanna colpì anche i libri. Nella prima elegia del libro III dei *Tristia* il nuovo libretto del poeta arriva a Roma e cerca un posto nelle tre biblioteche pubbliche della città, quella del tempio di Apollo sul Palatino, quella vicina al teatro di Marcello e quella dell'Atrio della Libertà (cap. 6), ma viene respinto da tutte (III,1,59–80). Ovidio non fu mai richiamato: né Augusto, morto nel 14 d.C., né Tiberio lo perdonarono, e il poeta morì a Tomi nel 17 o nel 18 d.C.

APPROFONDIMENTO

Approfondimento · Che cosa vide Ovidio?

L'«errore» di Ovidio è uno dei misteri più discussi della letteratura latina, e le ipotesi sono decine. Le fonti sono soltanto le allusioni del poeta: aveva visto qualcosa (*Tristia* II,103–104); si paragona ad Atteone, il cacciatore che vide per caso Diana mentre faceva il bagno e fu trasformato in cervo (II,105–106); dice che la sua colpa era nota a tutti, ma che non poteva parlarne senza riaprire la ferita di Augusto (II,208–210). Nessuno storico antico ne parla.

Due ipotesi sono le più diffuse. La prima collega l'errore allo scandalo di Giulia minore, relegata per adulterio proprio nell'8 d.C.: Ovidio sarebbe stato testimone di qualcosa che riguardava la nipote del principe. La seconda pensa alla lotta per la successione: il poeta avrebbe visto o saputo qualcosa di un complotto intorno ad Agrippa Postumo, il nipote escluso. Sono ipotesi, e nessuna si può dimostrare. Il silenzio stesso, però, è significativo: Ovidio usa la propria disgrazia come materia poetica e la racconta con i miti delle *Metamorfosi*, in cui un mortale che vede ciò che non deve vedere viene trasformato da un dio offeso.

14.1.3 Tomi, sul Mar Nero

Tomi era una colonia greca fondata da Mileto, sulla costa del Mar Nero non lontano dalla foce del Danubio, che i Romani chiamavano Istro. Oggi si chiama Costanza ed è il principale porto della Romania (Figura 14.2). Era una città di frontiera: al di là del fiume vivevano popoli che le fonti romane descrivono come nemici e incursori, e Ovidio nomina Sarmati, Bessi e **Geti** (*Sauromatae cingunt, fera gens, Bessique Getaeque*, *Tristia* III,10,5). I Geti erano un popolo affine ai Traci, e la loro lingua era quella che si sentiva per le strade di Tomi accanto a un greco ormai poco curato.

Le elegie dell'esilio descrivono questo mondo con insistenza: l'inverno lunghissimo, il vino che gela nelle anfore, il Danubio ghiacciato su cui i carri dei Sarmati passano come su un ponte (*Tristia* III,10,29–34), le frecce avvelenate, la paura degli assalti. Non tutto va preso alla lettera, perché il poeta vuole commuovere chi lo legge a Roma; ma l'isolamento era reale. Ovidio racconta perfino di aver imparato il getico e di aver scritto un poemetto in quella lingua, applaudito dagli abitanti: «ah, che vergogna! ho scritto un libretto in lingua getica, e parole barbare sono state messe nei miei metri» (*a! pudet, et Getico scripsi sermone libellum, / structaque sunt nostris barbara verba modis*, *Epistulae ex Ponto* IV,13,19–20). Il libretto è perduto.



Figura 14.2 Da Roma a Tomi. Il Mar Nero (per i Greci e i Romani Ponto Eusino) e il Danubio (Istro) nella geografia di oggi, con le città nominate nel capitolo; proiezione equirettangolare, scala valida intorno al 42° parallelo. La distanza è misurata in linea d'aria: Ovidio viaggiò per mare e per terra, attraverso l'Adriatico, l'istmo di Corinto e la Tracia (*Tristia* I,10–11).

ERRORE FREQUENTE

Relegato, non esule: e non per l'*Ars amatoria* soltanto

Due errori ricorrono spesso. Il primo è chiamare la condanna di Ovidio «esilio» in senso giuridico: fu una *relegatio*, che gli lasciava la cittadinanza e i beni (*Tristia* II,137; V,11,15 e 21). Ovidio stesso, però, si chiama spesso *exul* e parla del suo *exilium*, nel senso comune della parola: «esilio» e «poesia dell'esilio» sono corretti come espressioni correnti, non come termini del diritto. Il secondo errore è dire che fu condannato per l'*Ars amatoria*: la poesia fu un pretesto o un'aggravante, mentre la causa decisiva fu l'*error*, che resta sconosciuto. Ogni spiegazione dell'errore va presentata come ipotesi.

14.2 Le opere

14.2.1 Le *Metamorfosi*: un «canto continuo»

Le ***Metamorfosi*** sono l'unica opera di Ovidio in esametri: quindici libri, circa dodicimila versi (11.995 secondo la numerazione corrente, che è anche quella dell'edizione di Magnus) e circa duecentocinquanta storie di trasformazione, di uomini e donne che diventano piante, animali,

pietre, fonti, stelle. Il titolo greco, *Metamorphoses*, significa «trasformazioni». Ovidio vi lavorò negli anni fra l'*Ars amatoria* e la relegazione, all'incirca dal 2 all'8 d.C., e quando partì per Tomi il poema era finito ma non rivisto: lo dice lui stesso, scrivendo che all'opera «mancò l'ultima mano» (*quamvis manus ultima coeptis / defuit*, *Tristia* II,555–556).

Il proemio (T1) annuncia un progetto senza precedenti: un ***carmen perpetuum***, un «canto continuo» che vada «dalla prima origine del mondo» fino ai «miei tempi» (I,3–4). Il poema segue infatti un ordine cronologico di massima: comincia con il caos e la creazione, attraversa le età del mito, gli dèi e gli eroi, la guerra di Troia e il viaggio di Enea, e arriva a Roma, fino alla morte di Cesare, alla sua anima trasformata in stella e all'elogio di Augusto (Figura 14.3). Ma dentro questo filo cronologico le storie sono collegate nei modi più vari, per somiglianza, per luogo, per parentela fra i personaggi, e spesso sono raccontate da altri personaggi, come vedremo nella sezione 3.

Libro	Versi (ed. Magnus)	Racconti principali
I	779	il caos e la creazione; le quattro età; Licaone; il diluvio; Apollo e Dafne; Io
II	875	Fetonte; Callisto; Coronide; Batto; Aglauro e l'Invidia; Europa
III	733	Cadmo e Tebe; Atteone; Semele; Tiresia; Narciso ed Eco; Penteo
IV	803	le figlie di Minia (Piramo e Tisbe e altri racconti); Ino; Perseo e Andromeda
V	678	Perseo e Fineo; la gara fra le Muse e le Pieridi: Proserpina, Aretusa
VI	721	Aracne; Niobe; i contadini di Licia; Marsia; Tereo, Procne e Filomela
VII	865	Medea e Giasone; la peste di Egina; Cefalo e Procri
VIII	884	Scilla e Niso; Dedalo e Icaro; Meleagro; Filemone e Bauci; Erisittone
IX	797	Ercole (Acheloo, Nesso, la morte); Driope; Biblide; Ifi
X	739	Orfeo ed Euridice; il canto di Orfeo: Giacinto, Pigmalione, Mirra, Adone
XI	795	la morte di Orfeo; Mida; Peleo e Teti; Ceice e Alcione
XII	628	la guerra di Troia: Cicno, Ceneo, Lapiti e Centauri, la morte di Achille
XIII	968	la contesa per le armi di Achille; Ecuba; il viaggio di Enea; Polifemo e Galatea
XIV	851	Scilla e Circe; Enea e la Sibilla; Pico; Pomona e Vertumno; Romolo
XV	879	Numa; il discorso di Pitagora; Esculapio a Roma; Cesare fra gli astri; epilogo

Totale: 11.995 versi — miti di dèi e di eroi (I–XI) · il ciclo troiano (XII–XIII) · Enea, l'Italia, Roma (XIV–XV)

Figura 14.3 I quindici libri delle *Metamorfosi*, con il numero dei versi secondo la numerazione dell'edizione di H. Magnus (1892, su PerseusDL; altre edizioni differiscono di pochi versi) e i racconti principali di ciascun libro. Il colore indica la fase prevalente del racconto: il libro XIII comincia con la guerra di Troia e prosegue con il viaggio di Enea, e i libri XIV–XV portano la storia dall'Italia di Enea alla Roma di Augusto.

Durante la partenza per Tomi accadde un episodio che Ovidio racconta in un'elegia dei *Tristia*. Nella disperazione dell'ultima notte il poeta gettò nel fuoco, con le proprie mani, il manoscritto delle *Metamorfosi*, «sia perché odiavo le Muse come mie colpevoli, sia perché il poema era an-

cora in crescita e grezzo»; ma il poema non andò perduto, perché, aggiunge, «penso che ne fossero state scritte più copie» (*Tristia* I,7,15–24). Nella stessa elegia chiede al lettore di premettere al poema sei versi che spiegano perché l'opera è imperfetta: «non fu pubblicata dall'autore, ma strappata quasi dal suo funerale» (I,7,35–40).

14.2.2 I *Fasti*: il calendario in versi

Negli stessi anni Ovidio scriveva i ***Fasti***, un poema in distici elegiaci sul calendario romano. I *fasti* erano le tavole che indicavano i giorni dell'anno, le feste, gli anniversari dei templi; Ovidio li percorre giorno per giorno e spiega l'origine delle feste e dei riti, le costellazioni che sorgono e tramontano, gli anniversari della casa di Augusto. Il primo distico annuncia il programma: «I tempi distribuiti lungo l'anno latino, con le loro cause, e le costellazioni che tramontano sotto terra e sorgono, canterò» (*Tempora cum causis Latium digesta per annum / lapsaque sub terras ortaque signa canam*, *Fasti* I,1–2).

Il modello sono gli *Aitia* di Callimaco, il poema delle «cause» (*Latino 3*, cap. 10), e a Roma il quarto libro di Properzio, che aveva promesso di cantare «i riti, i giorni e gli antichi nomi dei luoghi» (cap. 12). L'opera ci è giunta in sei libri, uno per mese, da gennaio a giugno. Ovidio dall'esilio dice di averne scritti «sei, e altrettanti» (*sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos*, *Tristia* II,549), e la frase è discussa: per molti studiosi indica un progetto in dodici libri, di cui solo i primi sei erano compiuti. Il poema era dedicato ad Augusto (II,551–552); a Tomi, dopo la morte del principe, Ovidio cominciò a rivederlo e lo dedicò a Germanico, il nipote che Tiberio aveva adottato (*Fasti* I,3).

14.2.3 La poesia dell'esilio

A Tomi Ovidio continuò a scrivere in distici elegiaci, il metro della sua giovinezza, con un contenuto nuovo. I ***Tristia*** («Le tristezze») sono cinque libri di elegie, circa cinquanta, scritte fra il viaggio dell'8–9 d.C. e il 12 d.C.: il primo libro nasce durante il viaggio, il secondo è un'unica lunga lettera ad Augusto (578 versi), in cui il poeta difende la propria opera e chiede una sede di relegazione meno lontana. Nei *Tristia* i destinatari degli amici non sono quasi mai nominati, per non comprometterli. Le ***Epistulae ex Ponto*** («Lettere dal Ponto»), quattro libri scritti fra il 12 e il 16 d.C. circa, sono invece lettere con il nome del destinatario: amici, protettori, membri della corte, a cui Ovidio chiede di intercedere per lui.

L'***Ibis*** è un poemetto di maledizioni contro un nemico che non viene mai nominato e che, a Roma, avrebbe approfittato della disgrazia del poeta. Il titolo e l'idea vengono da un'opera perduta di Callimaco con lo stesso titolo: l'ibis, un uccello egiziano, aveva fama di animale impuro. Gli sono attribuiti anche gli *Halieutica*, un frammento di poema sui pesci, di paternità discussa.

Come ci sono arrivate

Le *Metamorfosi* ebbero nel Medioevo una fortuna enorme. Furono lette a scuola, commentate e interpretate in chiave allegorica, come se ogni mito nascondesse una verità morale o cristiana:

in Francia, nel XIV secolo, un autore anonimo ne fece un lungo poema in versi francesi con le spiegazioni morali, l'***Ovide moralisé***; verso la fine del XIII secolo il monaco bizantino Massimo Planude le tradusse in greco. Molte copie significano anche molti errori e molte varianti: in alcuni punti i manoscritti si dividono, e gli editori moderni discutono se certi versi siano di Ovidio o aggiunte posteriori, come vedrai nella preghiera di Dafne (T2).

Dal Trecento cominciano le traduzioni nelle lingue moderne. In Italia la più famosa è quella in ottave di Giovanni Andrea dell'Anguillara (*Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima*, 1561), che amplia liberamente l'originale e fu letta fino all'Ottocento (sezione 5); in Inghilterra quella di Arthur Golding (1567), che Shakespeare conosceva. I *Fasti* e la poesia dell'esilio ebbero una diffusione minore, ma si sono conservati interi.

14.3 Temi, forme e modelli

14.3.1 La trasformazione come legge del poema

Nelle *Metamorfosi* ogni storia, per quanto diversa, si chiude o passa attraverso un cambiamento di forma. Le cause sono le più varie: la punizione di un dio offeso (Licaone diventa lupo, Aracne ragno), la salvezza da un pericolo (Dafne diventa alloro), la ricompensa (Filemone e Bauci, i due vecchi ospitali, diventano una quercia e un tiglio), il dolore (Niobe, che ha perduto tutti i figli, diventa pietra), l'amore stesso. Spesso la trasformazione è un *aition* (cap. 13): spiega perché il ragno tesse, perché i frutti del gelso sono scuri, perché un fiore porta il nome di Narciso o di Giacinto.

La metamorfosi, però, non cancella del tutto la persona. Ovidio insiste quasi sempre su ciò che rimane: la bellezza di Dafne nell'alloro (T2), l'abilità di Aracne nel ragno che continua a filare, il carattere crudele di Licaone nel lupo. È il **residuo** della metamorfosi, il segno che la nuova forma rende visibile ciò che la persona era già. Per questo molte trasformazioni sembrano dare un corpo a una qualità morale o a una passione: chi ama troppo sé stesso diventa un fiore che si specchia nell'acqua, chi è orgogliosa e dura diventa pietra.

14.3.2 Cornici e racconti incastonati

Un poema fatto di duecentocinquanta storie rischia di diventare un elenco. Ovidio lo evita moltiplicando le voci narranti. Molti racconti sono affidati a personaggi che parlano dentro il racconto principale: le figlie di Minia nel libro IV, le Muse nel libro V, Orfeo nel libro X, il vecchio Nestore nel libro XII, il filosofo di Samo nel libro XV. Si crea così una struttura a **cornice**: un racconto ne contiene un altro, che a sua volta può contenerne un terzo, come scatole una dentro l'altra.

L'esempio più chiaro è il libro IV (Figura 14.4). A Tebe si celebra la festa di Bacco, ma le tre figlie di Minia, le **Minieidi**, non credono al nuovo dio e restano in casa a filare e tessere; per far passare il tempo, ciascuna racconta una storia. La prima sceglie quella di Piramo e Tisbe (T3),

la seconda, Leuconoe, gli amori del Sole, la terza, Alcitoe, quella della fonte di Salmacide. Ogni racconto finisce con una metamorfosi; e alla fine Bacco punisce le sorelle trasformandole in pipistrelli. La cornice, cioè, diventa a sua volta un racconto di metamorfosi. Le storie incastonate permettono a Ovidio di variare il tono, perché ogni narratore ha la sua voce, e di far riflettere il lettore su chi racconta e perché.

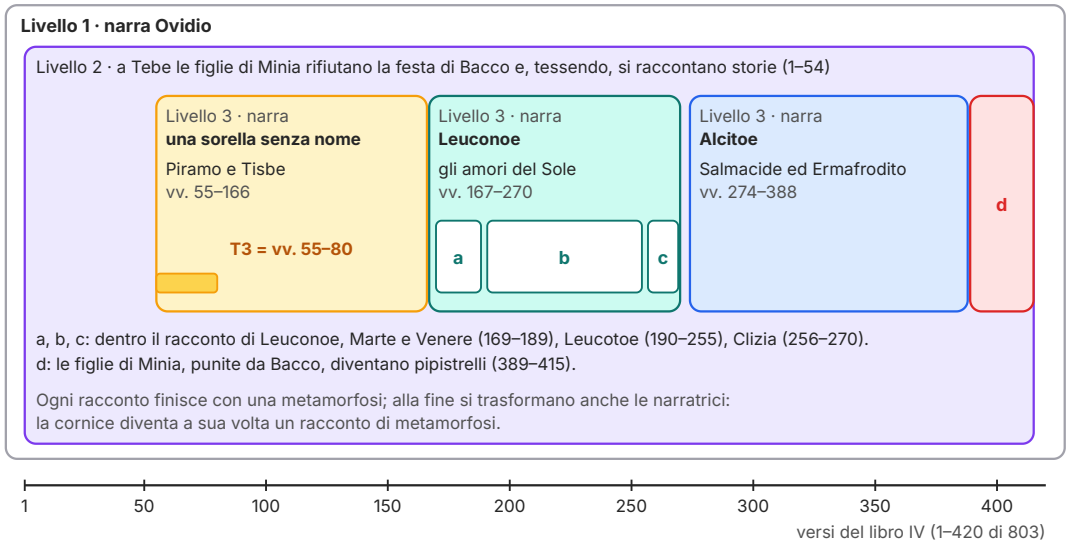


Figura 14.4 Le cornici del libro IV delle *Metamorfosi* (vv. 1–415, numerazione dell'edizione di Magnus), in scala con il numero dei versi. Ovidio racconta delle figlie di Minia; ciascuna di loro racconta una storia, e Leuconoe ne incastona tre dentro la sua. In giallo il passo letto in T3. Il resto del libro (vv. 416–803) è dedicato a Ino e Atamante, a Cadmo e Armonia, a Perseo.

14.3.3 Gli dèi, il potere e l'arte

Gli dèi delle *Metamorfosi* sono potenti, capricciosi e spesso ingiusti. Puniscono chi li offende in modo sproporzionato, si innamorano e inseguono le ninfe, si vendicano sui mortali che osano gareggiare con loro. Due storie del libro VI sono state lette come riflessioni sul rapporto fra l'arte e il potere. Aracne, una tessitrice della Lidia, sfida Minerva e tesse una tela che rappresenta gli amori e gli inganni degli dèi; la tela è perfetta, ma la dea, offesa, la distrugge e trasforma la ragazza in ragno. Il satiro Marsia sfida Apollo in una gara musicale, perde e viene punito con un supplizio crudele; Ovidio gli fa gridare una domanda che resta in mente: «perché mi strappi a me stesso?» (*quid me mihi detrahis?*, VI,385).

Che cosa pensava Ovidio di Augusto mentre scriveva queste storie? Il poema lo celebra apertamente: Apollo prevede che l'alloro starà davanti alla casa del principe (T2), e l'ultimo libro si chiude con la divinizzazione di Cesare e con l'elogio di Augusto, paragonato a Giove. Alcuni studiosi leggono in queste lodi un'adesione sincera al programma del principato; altri vi sentono un tono ambiguo, un'ironia che si coglie accanto alle storie di dèi che puniscono gli artisti.

Dopo la relegazione Ovidio stesso paragonò di continuo Augusto a Giove, e la propria condanna a un fulmine (T6, v. 11). Il testo permette entrambe le letture, ed è bene presentarle come tali.

14.3.4 Amore e identità

Molte delle storie più celebri parlano dell'amore come di una forza che confonde l'identità. Narciso, il giovane che rifiuta tutti, si innamora della propria immagine riflessa in una fonte; quando capisce, il suo lamento diventa un paradosso: «Sono io quello! L'ho capito, e la mia immagine non mi inganna. [...] Ciò che desidero è con me: l'abbondanza mi ha reso povero» (*iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago; [...] quod cupio mecum est: inopem me copia fecit*, III,463–466). Pigmalione, scultore di Cipro, si innamora della statua che ha scolpito, così perfetta che sembra viva, perché «l'arte si nasconde nella sua stessa arte» (*ars adeo latet arte sua*, X,252); Venere la trasformerà in una donna vera. Piramo e Tisbe, i due ragazzi di Babilonia che i padri non lasciano sposare, muoiono per un equivoco, come accadrà a Romeo e Giulietta.

14.3.5 Il discorso di Pitagora

Nel libro XV, prima di arrivare a Cesare, Ovidio dà la parola a un filosofo: «Viveva qui un uomo nato a Samo, ma era fuggito da Samo e dai suoi padroni» (*Vir fuit hic, ortu Samius*, XV,60). Ovidio non lo nomina mai, ma il lettore antico riconosceva subito Pitagora, il filosofo del VI secolo a.C. che si era stabilito a Crotone (*Filosofia 3*, cap. 1). Il suo lungo discorso (XV,60–478) è il testo più esteso del poema in bocca a un solo personaggio. Pitagora insegna la metempsicosi (cap. 9): l'anima non muore, ma passa da un corpo all'altro, anche da un uomo a un animale; per questo bisogna astenersi dal mangiare carne. Poi allarga lo sguardo a tutta la natura: le stagioni, le età dell'uomo, i fiumi, i mari e i monti, le città che nascono e scompaiono. Tutto cambia: *omnia mutantur, nihil interit*, «tutto si trasforma, nulla muore» (XV,165; T5).

Il discorso sembra offrire una spiegazione filosofica all'intero poema. Ma è affidato a un personaggio, con il suo stile e i suoi argomenti, e non tutto quello che dice si accorda con le storie raccontate prima, in cui le trasformazioni sono opera di dèi e non di leggi naturali. È uno dei tanti punti di vista che le *Metamorfosi* mettono uno accanto all'altro.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **_Omnia mutantur, nihil interit_ non è la fisica di Ovidio**
>
> La frase di XV,165 viene spesso citata come se fosse un principio scientifico, una specie di antenato della legge di conservazione della massa («nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma»). Non lo è. Le parole sono di un personaggio, il filosofo di Samo, e il soggetto di ciò che «non muore» è l'anima (*spiritus*, v. 167) che passa da un corpo all'altro: è la dottrina pitagorica della metempsicosi, non una teoria della materia. Attribuirla a Ovidio come sua convinzione, o leggerla con le categorie della chimica moderna, è un anacronismo.

14.3.6 L'epilogo e la sfida a Orazio

Le *Metamorfosi* si chiudono con nove versi in cui il poeta parla di sé (XV,871–879; T5). Come Virgilio alla fine delle *Georgiche* (cap. 7), anche Ovidio mette un sigillo alla sua opera, ma lo fa in forma di profezia: il poema è compiuto, e né l'ira di Giove, né il fuoco, né il ferro, né il tempo potranno distruggerlo; il poeta, con la parte migliore di sé, salirà oltre le stelle e sarà letto ovunque arrivi la potenza di Roma. Il testo risponde all'ode che chiude il terzo libro delle *Odi* di Orazio, *Exegi monumentum aere perennius* (cap. 11): *Iamque opus exegi* riprende lo stesso verbo all'inizio, e *parte tamen meliore mei* riprende il *non omnis moriar* oraziano.

Il confronto è una gara. Orazio aveva paragonato la sua poesia a un monumento più duraturo del bronzo, e si era immaginato letto finché il pontefice fosse salito al Campidoglio; Ovidio estende la propria fama a tutto l'impero e a tutti i secoli, e chiude il poema con una sola parola: *vivam*, «vivrò». Pochi anni dopo, a Tomi, riprenderà l'ultimo verso quasi alla lettera nell'elegia autobiografica dei *Tristia* (*si quid habent igitur vatum praesagia veri*, IV,10,129): la profezia sulla fama diventa la consolazione dell'esule.

COLLEGAMENTI

Permanenze · Dante, Petrarca, Bernini, Shakespeare

Nella bolgia dei ladri Dante sfida Ovidio: i ladri che diventano serpenti e i serpenti che diventano uomini superano ogni metamorfosi antica (*Italiano 3*, cap. 6): «Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, / ché se quello in serpente e quella in fonte / converte poetando, io non lo 'nvidio» (*Inferno* XXV,97–99). Petrarca fa di Dafne il centro del *Canzoniere*: Laura e il lauro, l'alloro della gloria poetica, si confondono, e nella canzone 23 il poeta racconta la propria vita come una serie di metamorfosi.

Nel canto X dell'*Orlando furioso* Ruggiero libera Angelica dall'orca come Perseo libera Andromeda (*Metamorfosi* IV). Bernini scolpì fra il 1622 e il 1625 l'*Apollo e Dafne* della Galleria Borghese, che fissa nel marmo l'istante di I,548–552. Shakespeare fa recitare Piramo e Tisbe, come una tragedia goffa e comica, dagli artigiani del *Sogno di una notte di mezza estate*. E la caduta di Icaro è al centro del *Paesaggio con la caduta di Icaro* di Bruxelles, attribuito a Pieter Bruegel il Vecchio ma ritenuto da molti la copia di un originale perduto: Icaro vi è soltanto due gambe che spariscono nel mare, mentre il contadino continua ad arare.

14.3.7 Dall'elegia d'amore all'elegia del lamento

Nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto* Ovidio usa lo stesso distico elegiaco degli *Amores*, con le stesse tecniche: le coppie di versi chiuse, le antitesi, le frasi brevi da ricordare (cap. 13). Ma il contenuto è rovesciato. Il poeta non è più l'innamorato che passa la notte davanti alla porta della donna amata, ma un esule che scrive da una terra lontana alla moglie, agli amici e al principe; la lettera, che nelle *Heroides* dava voce alle eroine abbandonate, ora dà voce a lui. Il libro

stesso diventa un messaggero che va a Roma al posto del suo autore: «Piccolo libro, andrai senza di me in città: non ti invidio» (*Parve — nec invideo — sine me, liber, ibis in urbem*, *Tristia* I,1,1).

Il tema dominante è il paragone fra l'esilio e la morte. La partenza da Roma è raccontata come un funerale (T6); la lontananza dagli amici come una sepoltura da vivo; la speranza di un perdono come la speranza di una risurrezione. E Ovidio si paragona di continuo agli eroi del mito, soprattutto a Ulisse, ma per dire che le sue sventure sono maggiori. È la stessa materia mitologica delle *Metamorfosi*, applicata ora alla propria vita: anche il poeta, come i suoi personaggi, ha subito una trasformazione.

14.3.8 Modelli greci e latini

Il modello più antico di un poema che racconta l'origine del mondo e degli dèi è la *Teogonia* di Esiodo (*Greco 3*, cap. 7). Esiodo comincia con il Caos: «Per primo nacque il Caos, e poi la Terra dall'ampio petto, sede sempre sicura di tutti»; Ovidio comincia allo stesso modo, ma il suo caos non è un dio che «nasce»: è una massa informe di elementi in conflitto, descritta come una realtà fisica (I,5–9).

> ἦ τοι μὲν πρώτιστα Χάος γένετ', αὐτὰρ ἔπειτα
> Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ
>
> Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum
> unus erat toto naturae vultus in orbe,
> quem dixere chaos: rudis indigestaque moles
>
> (Esiodo, *Teogonia* 116–117, ed. Evelyn-White (PerseusDL); Ovidio, *Metamorfosi* I,5–7 · testi d'autore, senza adattamenti)

«Prima del mare, delle terre e del cielo che tutto ricopre, uno solo era l'aspetto della natura in tutto l'universo, che chiamarono caos: una massa rozza e disordinata» (traduzione della redazione). Il confronto mostra il metodo di Ovidio: la parola greca *chaos* resta, ma diventa la materia prima da cui un dio ordinatore separerà gli elementi, come nelle cosmologie dei filosofi e in Lucrezio (*Latino 3*, cap. 11).

Il modello più vicino per la forma è Callimaco. Nel prologo degli *Aitia* il poeta alessandrino rifiutava di scrivere «un solo canto continuo» su re ed eroi, preferendo componimenti brevi e raffinati (*Latino 3*, cap. 10). Ovidio annuncia invece proprio un *carmen perpetuum*, ma chiede agli dèi di «filarlo sottile» (*deducite*, I,4), con il verbo con cui Virgilio aveva tradotto l'ideale callimacheo (*deductum dicere carmen*, *Ecl.* 6,5; cap. 6): un poema lungo come l'epica, fatto di storie brevi e dotte come quelle degli alessandrini. Esistevano anche raccolte greche di miti di trasformazione: gli ***Heteroeumena*** («Cose trasformate») del poeta ellenistico Nicandro di Colofone, perduti, di cui conosciamo alcuni contenuti da riassunti in prosa di età imperiale; e il poeta Partenio di Nicea, che visse a Roma e dedicò a Cornelio Gallo una raccolta di storie d'amore infelici, aveva composto, secondo le fonti antiche, anche un poema di metamorfosi.

Fra i modelli latini, Ennio aveva raccontato negli *Annales* la storia di Roma dalle origini al proprio tempo (*Latino 3*, cap. 2), e Ovidio ne riprende il disegno, dall'origine «ai miei tempi». Virgilio è presente ovunque: nei libri XIII–XIV Ovidio racconta il viaggio di Enea, ma sorvola sugli episodi che l'*Eneide* aveva reso celebri e si sofferma su quelli che Virgilio aveva lasciato in ombra. È l'*aemulatio* (cap. 7) in una forma nuova: non sfidare il modello sul suo terreno, ma scrivere accanto a lui.

14.4 Antologia

I testi latini delle *Metamorfosi* sono quelli di The Latin Library, confrontati parola per parola con l'edizione di H. Magnus (1892) pubblicata da PerseusDL; dove le due edizioni divergono lo segnaliamo nella riga di riferimento. Il testo dei *Tristia* è confrontato con l'edizione di A. L. Wheeler (PerseusDL). Grafia normalizzata (*u/v*), punteggiatura e maiuscole adattate all'uso italiano; la numerazione dei versi è quella di Magnus. Nei distici il pentametro è rientrato.

14.4.1 T1 · Il proemio (*Metamorfosi* I,1–4)

Lettura in lingua con traduzione. Sono i primi quattro versi del poema: un proemio brevissimo, se lo si confronta con quelli dell'epica, che contiene in una sola frase l'argomento, l'invocazione agli dèi e il programma dell'opera.

> In nova fert animus mutatas dicere formas
> corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illas)
> adspirate meis primaque ab origine mundi
> ad mea perpetuum deducite tempora carmen!
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* I,1–4 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato parola per parola con l'ed. Magnus (PerseusDL))

- *in nova … corpora* «in corpi nuovi»: la preposizione e l'aggettivo aprono il v. 1, il nome arriva soltanto all'inizio del v. 2 (iperbato); *fert animus* + infinito «l'animo mi spinge a»; *mutatas … formas* «le forme mutate».
- *di* = *dei*, vocativo plurale; *coeptis … meis* dativo retto da *adspirate*: «soffiate favorevoli sulla mia impresa», con la metafora del vento che gonfia le vele.
- *mutastis* = *mutavistis*, perfetto sincopato; *et* = *etiam*, «anche»; *illas* riprende *formas*. Alcuni manoscritti leggono *illa*, «anche quella», cioè la mia impresa: gli dèi avrebbero trasformato anche la poesia di Ovidio, da elegia in epica.
- *prima … ab origine mundi* «dalla prima origine del mondo»; *ad mea … tempora* «fino ai miei tempi».
- *perpetuum … carmen* «un canto continuo, ininterrotto»; *deducite* «conducete», ma anche «filate»: è il verbo della lana tirata giù dalla conocchia e del canto sottile caro a Callimaco (cap. 6).

> «L'animo mi spinge a narrare le forme mutate in corpi nuovi. O dèi, poiché siete stati voi a mutare anche quelle, ispirate la mia impresa, e dalla prima origine del mondo fino ai miei tempi conducete il mio canto continuo.»
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* I,1–4 · traduzione della redazione)

Analisi

Struttura. Il proemio è un solo periodo in quattro esametri, diviso in due parti. Nel primo verso e mezzo il poeta enuncia l'argomento in prima persona (*fert animus*); poi si rivolge agli dèi con due imperativi (*adspirate*, *deducite*), al centro di una parentesi che spiega perché li invoca: sono stati loro gli autori delle trasformazioni. Mancano le Muse, che nell'epica erano le destinatarie normali dell'invocazione: Ovidio si rivolge agli dèi in generale, cioè ai personaggi stessi del suo poema.

Temi. In quattro versi c'è il programma di tutta l'opera. La materia sono le forme che cambiano; l'estensione è totale, nel tempo («dalla prima origine del mondo») e nella continuità (*perpetuum*); il punto d'arrivo è il presente, *mea tempora*, cioè la Roma di Augusto. L'ultimo verso concentra la doppia natura del poema: *perpetuum* promette un'epica lunga e continua, come quella di Omero e di Ennio, *deducite* richiama la poesia sottile e raffinata degli alessandrini. Il poema sarà entrambe le cose.

Stile e metro. Il primo verso fa subito ciò che annuncia: l'iperbato *in nova … corpora* costringe il lettore a sospendere il senso fino al verso seguente, dove *corpora* sembra dapprima l'oggetto di *dicere* e si rivela invece retto da *in*. Anche la frase, cioè, cambia forma mentre la si legge. I quattro esametri hanno tutti la cesura pentemimera:

- v. 1 – ∪∪ | – ∪∪ | – ‖ – | – – | – ∪∪ | – ×: *In nova fert animus ‖ mutatas dicere formas*; spondei nel terzo e nel quarto piede (*-mus mu-* | *-ta- -tas*).
- v. 2 – ∪∪ | – – | – ‖ – | – – | – ∪∪ | – ×: la cesura cade dopo *coeptis*, dove comincia la parentesi.
- v. 3 – – | – ∪∪ | – ‖ – | – ∪∪ | – ∪∪ | – ×: elisione *primaqu(e) ab*; *prima* è ablativo (*-ā* lunga), concordato con *origine*.
- v. 4 – ∪∪ | – ∪∪ | – ‖ – | – ∪∪ | – ∪∪ | – ×: le parole si intrecciano (*ad mea … tempora*, *perpetuum … carmen*): *perpetuum* chiude il primo emistichio e *carmen* chiude il verso, così che il «canto continuo» abbraccia i «tempi».

14.4.2 T2 · Apollo e Dafne (*Metamorfosi* I,525–567)

Lettura in traduzione (vv. 525–547 e 557–567) e in lingua, guidata (vv. 548–556). Apollo ha appena ucciso con le sue frecce il serpente Pitone e deride Cupido, che porta l'arco come lui. Cupido si vendica: colpisce Apollo con una freccia d'oro, che fa innamorare, e la ninfa Dafne, figlia del fiume Peneo, con una freccia di piombo, che fa fuggire l'amore. Dafne vuole restare libera e senza nozze come Diana; Apollo la vede e la desidera, e la insegue cercando di convincerla con un lungo discorso (I,504–524). Qui comincia la fuga. Il testo dei vv. 545–547, la preghiera di

Dafne, è incerto nei manoscritti, e le edizioni lo stampano in modi diversi; il senso, però, non cambia.

> «Mentre stava per dire ancora altre cose, la figlia del Peneo fuggì con corsa impaurita e lo lasciò con le parole a metà; e anche allora appariva bella: i venti le scoprivano il corpo, le brezze contrarie agitavano le vesti e un soffio leggero le spingeva indietro i capelli. La fuga accresceva la sua bellezza. Ma il giovane dio non sopporta più di sprecare parole gentili e, come Amore stesso lo spingeva, la insegue a passo veloce. Come quando un cane gallico ha visto una lepre in un campo aperto, e l'uno cerca con le zampe la preda, l'altra la salvezza: il cane, quasi sul punto di afferrarla, spera di prenderla da un momento all'altro e le sfiora le orme con il muso proteso; la lepre non sa se è già presa, si sottrae ai morsi e lascia indietro la bocca che la tocca: così il dio e la fanciulla, veloci lui per la speranza, lei per la paura.
>
> Ma quello che insegue, aiutato dalle ali di Amore, è più rapido: non le dà riposo, la incalza alle spalle e soffia sui capelli sparsi sul collo. Esaurite le forze, lei impallidì e, vinta dalla fatica della corsa, guardando le acque del Peneo disse: «Aiutami, padre, se voi fiumi avete un potere divino! Distruggi, trasformandola, la figura per cui sono piaciuta troppo».»
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* I,525–547 · traduzione della redazione)

> Vix prece finita torpor gravis occupat artus,
> mollia cinguntur tenui praecordia libro,
> in frondem crines, in ramos bracchia crescunt,
> pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
> ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.
> Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra
> sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
> conplexusque suis ramos, ut membra, lacertis
> oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* I,548–556 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato parola per parola con l'ed. Magnus (PerseusDL))

- *vix prece finita* ablativo assoluto, «appena finita la preghiera»; *torpor gravis* «un pesante torpore»; *occupat artus* «invade le membra».
- *mollia … praecordia* «il morbido petto» (neutro plurale); *cinguntur* presente passivo; *tenui … libro* ablativo di mezzo: *liber, libri* è la parte interna della corteccia, su cui un tempo si scriveva (da qui «libro»).
- *in frondem crines, in ramos bracchia crescunt*: un solo verbo per due soggetti; *crescere in* + accusativo «crescere fino a diventare».

- *modo* avverbio, «poco fa»; *tam velox* riferito a *pes*; *pigris radicibus* ablativo, «a radici immobili»; *haeret* «resta attaccato».
- *ora* plurale poetico, «il volto»; *cacumen* «la cima»; *remanet nitor unus in illa* «in lei resta soltanto lo splendore»: *unus* vale «solo».
- *hanc quoque* «anche così» (cioè trasformata in albero); *posita … dextra* ablativo assoluto; *in stipite* «sul tronco».
- *sentit … trepidare … pectus* infinitiva retta da *sentit*: «sente il cuore palpitare»; *adhuc* «ancora».
- *conplexus* (= *complexus*) participio di *complector* «abbracciando»; *suis … lacertis* «con le sue braccia»; *ut membra* «come fossero membra».
- *oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum*: osserva la posizione delle parole nelle due frasi.

Domande guida

- Elenca i soggetti e i verbi dei vv. 548–552. In quale tempo sono i verbi, e che effetto produce questa scelta nel racconto di una trasformazione istantanea?
- In quale ordine si trasformano le parti del corpo di Dafne? Confronta la tua risposta con la Figura 14.5.
- Che valore ha *modo* al v. 551, e quale contrasto costruisce con *pigris radicibus*?
- Nel v. 556 individua la figura dell'ordine delle parole e la ripetizione. Che cosa esprime la frase, e perché il verbo è *refugit*?

> «A lei il dio disse: «Poiché non puoi essere la mia sposa, sarai almeno il mio albero. Sempre ti porteranno, alloro, i miei capelli, la mia cetra, la mia faretra. Tu accompagnerai i condottieri latini, quando una voce lieta canterà il trionfo e il Campidoglio vedrà i lunghi cortei; tu, custode fedelissima, starai davanti alla porta sugli stipiti di Augusto e proteggerai la quercia che sta nel mezzo; e come la mia testa è sempre giovane, con i capelli mai tagliati, così anche tu porta per sempre l'onore perenne delle foglie». Peana aveva finito; l'alloro acconsentì con i rami appena nati e parve muovere la cima come una testa.»
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* I,557–567 · traduzione della redazione)

Analisi

Struttura. L'episodio ha tre tempi: la fuga (525–547), con la similitudine del cane e della lepre e la preghiera; la trasformazione (548–552); la scena del dio davanti all'albero, con il suo discorso e la risposta muta dell'alloro (553–567). Il centro, la metamorfosi, occupa cinque versi soltanto: tutto il resto prepara e commenta quell'istante.

La metamorfosi. Ovidio racconta la trasformazione come una sequenza di immagini rapidissime, una per ogni parte del corpo, quasi sempre con il presente indicativo (Figura 14.5). Il primo segno è interno, il torpore; poi la corteccia avvolge il petto; poi capelli e braccia crescono verso l'esterno, il piede si radica, il volto diventa la cima. Ogni parte del corpo trova una

parte corrispondente nell'albero, e il contrasto fra il prima e il dopo è chiuso in una sola espressione: *pes modo tam velox pigris radicibus haeret*. Alla fine resta qualcosa: lo splendore, *nitor*, la bellezza che era stata la causa della sventura. E Apollo, toccando il tronco, sente ancora il cuore che batte sotto la corteccia: Dafne è un albero, ma non ha smesso del tutto di essere Dafne.

Il dio e Roma. Il discorso finale trasforma una storia di desiderio non corrisposto in un *aition* romano. L'alloro sarà la pianta di Apollo, il segno dei trionfi sul Campidoglio e l'ornamento della casa di Augusto: nel 27 a.C. il senato aveva fatto ornare di alloro gli stipiti della casa del principe e aveva posto sopra la porta la corona di quercia, la *corona civica* (*Res gestae* 34; cap. 6). *Postibus Augustis* è insieme «gli stipiti di Augusto» e «gli stipiti augusti, venerabili». L'ultima immagine, l'albero che sembra annuire, chiude con un sorriso un racconto in cui il lettore ha appena visto una ragazza perdere il proprio corpo per sfuggire a un dio: Ovidio non commenta, ma lascia al lettore la distanza fra il punto di vista del dio vincitore e quello della ninfa.

14.4.3 T3 · Piramo e Tisbe (*Metamorfosi* IV,55–80)

Lettura in lingua con traduzione. È la prima delle storie raccontate dalle figlie di Minia (Figura 14.4): la narratrice la sceglie, dice, perché «non è una favola conosciuta» (IV,53). La scena è Babilonia, la città dalle grandi mura che la leggenda attribuiva alla regina Semiramide.

Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter,
altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,
contiguas tenuere domos, ubi dicitur altam
coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.
Notitiam primosque gradus vicinia fecit,
tempore crevit amor; taedae quoque iure coissent,
sed vetuere patres; quod non potuere vetare,
ex aequo captis ardebant mentibus ambo.
Conscius omnis abest; nutu signisque loquuntur,
quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis.
Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim,
cum fieret, paries domui communis utrique.
Id vitium nulli per saecula longa notatum —
quid non sentit amor? — primi vidistis, amantes,
et vocis fecistis iter, tutaeque per illud
murmure blanditiae minimo transire solebant.
Saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,
inque vices fuerat captatus anhelitus oris,
«Invide» dicebant «paries, quid amantibus obstas?
Quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi,
aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?
Nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur,

> quod datus est verbis ad amicas transitus auris».
> Talia diversa nequiquam sede locuti
> sub noctem dixere «vale» partique dedere
> oscula quisque suae non pervenientia contra. 80
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* IV,55–80 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato parola per parola con l'ed. Magnus (PerseusDL); Magnus scrive *aures* (v. 77))

- *iuvenum pulcherrimus alter, / altera … praelata puellis* «l'uno il più bello dei giovani, l'altra preferita alle ragazze»; *quas Oriens habuit* relativa con antecedente *puellis*.
- *contiguas … domos* «case confinanti»; *tenuere* = *tenuerunt*; *coctilibus muris* «con mura di mattoni cotti»; *dicitur … cinxisse* costruzione personale.
- *notitiam primosque gradus* «la conoscenza e i primi passi» (dell'amore); *vicinia* «la vicinanza».
- *taedae … iure* «con il diritto della fiaccola nuziale», cioè con le nozze; *coissent* congiuntivo piuccheperfetto irreale, da *coeo*: «si sarebbero uniti».
- *vetuere*, *potuere* = *-erunt*; *quod non potuere vetare* relativa prolettica: «quello che non poterono vietare (era questo):».
- *ex aequo* «in egual misura»; *captis … mentibus* ablativo, «con il cuore preso».
- *conscius* «complice, testimone»; *nutu signisque* «con cenni e segnali».
- *quoque magis … magis* = *et quo magis … eo magis* «quanto più… tanto più»; *aestuat* «ribolle, arde».
- *fissus erat … paries* «il muro era spaccato»; *tenui rima* «da una sottile fessura»; *quam duxerat olim, / cum fieret* «che aveva formato un tempo, quando era stato costruito».
- *id vitium* «quel difetto»; *nulli … notatum* «non notato da nessuno», dativo d'agente; *vidistis, fecistis*: la narratrice si rivolge agli innamorati (apostrofe).
- *vocis … iter* «una via per la voce»; *per illud* (*iter*); *blanditiae* «parole tenere».
- *hinc … illinc* «di qua… di là»; *inque vices* «a turno»; *fuerat captatus anhelitus oris* «era stato colto il respiro della bocca» (dell'altro).
- *invide … paries* vocativo; *quantum erat, ut sineres* «quanto ti costava permettere»; *toto … corpore iungi* «di unirci del tutto», cioè di stare insieme; *ad oscula danda* gerundivo con *ad*, finale; *pateres* da *pateo* «aprirti».
- *tibi nos debere fatemur, quod …* «ammettiamo di doverti il fatto che…»; *auris* = *aures*, accusativo plurale.
- *diversa … sede* «da luoghi separati»; *sub noctem* «verso sera»; *parti … suae* «alla propria parte (di muro)»; *non pervenientia contra* «che non arrivavano dall'altra parte».

> «Piramo e Tisbe, lui il più bello dei giovani, lei la più ammirata fra le ragazze dell'Oriente, abitavano in case confinanti, là dove si dice che Semiramide abbia cinto la sua alta città di mura di mattoni. La vicinanza fece nascere la conoscenza e i primi passi; col tempo crebbe l'amore. Si sarebbero anche sposati, ma i padri lo

> vietarono; quello che non poterono vietare era che ardessero entrambi, presi allo stesso modo. Non c'è nessuno che sappia; si parlano con cenni e segnali, e quanto più il fuoco è nascosto, tanto più, nascosto, brucia.
>
> Il muro comune alle due case era spaccato da una fessura sottile, che si era formata un tempo, quando era stato costruito. Quel difetto, che nessuno aveva notato in tanti secoli — che cosa non scopre l'amore? —, lo vedeste per primi voi, innamorati, e ne faceste una via per la voce: attraverso quella le parole tenere passavano sicure, in un sussurro lievissimo. Spesso, quando si erano fermati, di qua Tisbe, di là Piramo, e ciascuno aveva raccolto a turno il respiro dell'altro, dicevano: «Muro invidioso, perché ti metti fra due innamorati? Che cosa ti costava permetterci di stare insieme, o, se è chiedere troppo, aprirti almeno quanto basta per un bacio? Non siamo ingrati: riconosciamo che è merito tuo se le nostre parole hanno trovato un passaggio fino alle orecchie amate». Dopo aver parlato così, invano, da luoghi separati, verso sera si dissero «addio» e ciascuno diede alla propria parte di muro baci che non arrivavano dall'altra parte.»
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* IV,55–80 · traduzione della redazione)

Analisi

Struttura e seguito. Il passo è l'inizio del racconto: la presentazione dei due giovani e del divieto (55–64), la scoperta della fessura (65–70), il dialogo con il muro (71–80). La storia continua così. I due decidono di fuggire di notte e di incontrarsi fuori città, presso la tomba del re Nino, sotto un gelso dai frutti bianchi. Tisbe arriva per prima, vede una leonessa che viene a bere con il muso sporco del sangue di una preda, fugge in una grotta e perde il velo, che la belva strappa. Piramo, arrivato più tardi, trova il velo macchiato di sangue, crede che Tisbe sia stata uccisa e si trafigge con la spada; Tisbe ritorna, lo trova morente e si uccide con la stessa arma. Il sangue tinge le radici del gelso, i cui frutti da allora maturano scuri: è il segno della metamorfosi, e il racconto è un *aition* (IV,81–166).

Temi. È una storia di amore contrastato dai genitori, senza dèi: la sola trasformazione è quella del gelso, e la tragedia nasce da un equivoco. Il muro è il vero antagonista e insieme il complice: divide le case, ma la sua fessura permette alle voci di passare, e i due ragazzi gli parlano come a una persona, con un rimprovero e un ringraziamento (vv. 73–77). La domanda della narratrice, *quid non sentit amor?*, «che cosa non scopre l'amore?», è una *sententia* che riassume il tema.

Stile. Ovidio narra con grande economia: in quattro versi (59–62) passano la conoscenza, l'amore che cresce, il desiderio di sposarsi, il divieto, la passione che resiste (lo vedremo nella sezione 5). Le simmetrie disegnano la coppia: *alter / altera* (55–56), *hinc Thisbe, Pyramus illinc* (71), un chiasmo che mette gli avverbi alle estremità e i due nomi al centro, vicini nella frase come le voci attraverso la fessura, ma separati nella realtà dal muro; il poliptoto di *vetuere … ve-*

tare (61) e di *tegitur, tectus* (64) fa sentire la forza del sentimento che cresce contro gli ostacoli. Il v. 80, con l'immagine dei baci dati alla parete, chiude la scena su un gesto insieme tenero e un poco comico.

14.4.4 T4 · Dedalo e Icaro (*Metamorfosi* VIII,183–235)

Lettura in traduzione, con i vv. 183–189 in lingua. Dedalo, l'artista ateniese che aveva costruito il labirinto per il re Minosse, vuole tornare in patria, ma il re di Creta non lo lascia partire. La storia è raccontata nel libro VIII, dopo quella del Minotauro e di Arianna.

> Daedalus interea Creten longumque perosus
> exilium tactusque loci natalis amore
> clausus erat pelago. «Terras licet» inquit «et undas
> obstruat: at caelum certe patet; ibimus illac.
> Omnia possideat, non possidet aera Minos».
> Dixit et ignotas animum dimittit in artes
> naturamque novat. Nam ponit in ordine pennas
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* VIII,183–189 · testo d'autore, senza adattamenti; ed. Magnus (PerseusDL), confrontata con The Latin Library, che al v. 186 legge *et caelum*)

- *Creten* accusativo greco di *Crete*; *perosus* participio di *perodi*, con valore attivo: «che odiava»; *tactus … amore* «preso dalla nostalgia».
- *licet … obstruat* «sbarri pure» (congiuntivo concessivo con *licet*; il soggetto è Minosse); *illac* «per di là».
- *possideat* congiuntivo concessivo, «possieda pure»; *aera* accusativo greco di *aer*, «l'aria».
- *animum dimittit in artes* «rivolge la mente ad arti»; *naturam novat* «rinnova la natura».

> «Dedalo intanto, che odiava Creta e il lungo esilio ed era preso dalla nostalgia della terra natale, era chiuso dal mare. «Minosse può sbarrarmi le terre e le acque — disse —, ma il cielo è certamente aperto: andremo di là. Possieda pure tutto: l'aria Minosse non la possiede». Così disse, e volge la mente ad arti sconosciute e rinnova la natura. Dispone infatti le penne in fila, cominciando dalla più piccola, una lunga dopo una più corta, così che le diresti cresciute su un pendio: allo stesso modo la zampogna dei pastori si alza a poco a poco con canne disuguali. Poi lega con il lino quelle al centro e con la cera quelle in fondo, e, così composte, le piega in una leggera curva, perché imitino le ali dei veri uccelli.
>
> Il piccolo Icaro stava con lui e, senza sapere di maneggiare il proprio pericolo, ora con il volto sorridente acchiappava le piume che un soffio vagante aveva sollevato, ora ammorbidiva col pollice la cera bionda, e con i suoi giochi intralciava il lavoro meraviglioso del padre. Quando all'opera fu data l'ultima mano, l'artefice librò il proprio corpo sulle due ali e restò sospeso nell'aria che le ali muovevano. Istruisce

> anche il figlio: «Ti raccomando, Icaro, di volare a mezza altezza: se andrai troppo in basso, l'acqua appesantirà le penne; se troppo in alto, il fuoco le brucerà. Vola fra l'uno e l'altro. E non ti dico di guardare Boote, o l'Orsa, o la spada sguainata di Orione: segui la strada dietro di me». Insieme gli insegna le regole del volo e gli adatta alle spalle le ali sconosciute. Mentre lavora e lo ammonisce, le guance del vecchio si bagnarono di lacrime e le mani del padre tremarono. Diede al figlio baci che non avrebbe più potuto dargli e, sollevato dalle penne, vola davanti e teme per il compagno, come l'uccello che dal nido in alto ha portato nell'aria la sua tenera covata; lo esorta a seguirlo, gli insegna l'arte che lo perderà, muove le proprie ali e si volta a guardare quelle del figlio.
>
> Un pescatore che prendeva pesci con la canna tremante, un pastore appoggiato al bastone, un contadino appoggiato al manico dell'aratro li videro e restarono stupiti, e pensarono che fossero dèi, se potevano percorrere il cielo. Già avevano a sinistra Samo, cara a Giunone (Delo e Paro erano rimaste indietro), a destra Lebinto e Calimne ricca di miele, quando il ragazzo cominciò a godere del volo audace, abbandonò la sua guida e, trascinato dal desiderio del cielo, salì più in alto. La vicinanza del sole ardente ammorbidisce la cera profumata che teneva legate le penne. La cera si era sciolta: lui agita le braccia nude e, senza più remi, non fa presa sull'aria; la sua bocca, che gridava il nome del padre, è accolta dall'acqua azzurra, che da lui prese il nome. E il padre infelice, ormai non più padre, disse: «Icaro, Icaro, dove sei? In quale luogo devo cercarti?». «Icaro» diceva: e vide le penne sulle onde. Maledisse le proprie arti, chiuse il corpo in un sepolcro, e quella terra prese il nome dal sepolto.»
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* VIII,183–235 · traduzione della redazione)

Analisi

Struttura. Il racconto ha quattro momenti: il progetto (183–189), la costruzione delle ali con Icaro che gioca (189–200), le istruzioni e il volo (200–220), la caduta e il lamento del padre (220–235). Il tempo dedicato a ciascuno è calcolato: la costruzione e le raccomandazioni occupano più della metà del passo, la caduta pochi versi. Il lettore sa come andrà a finire, e Ovidio lo fa aspettare.

Temi. Al centro c'è l'arte umana che sfida la natura: Dedalo «rinnova la natura» (*naturam novat*, 189) e fa ciò che ai mortali non è dato. Gli spettatori a terra lo credono un dio (219–220). Ma l'arte che libera il padre è *damnosa*, rovinosa, per il figlio, e alla fine Dedalo la maledice (234). Il consiglio del padre, volare a mezza altezza, fra l'acqua e il sole, è una lezione di misura che il ragazzo, preso dal «desiderio del cielo», dimentica. Anche qui c'è una metamorfosi, ma è minima: un mare e un'isola prendono il nome da Icaro (230, 235). La trasformazione vera è

quella di Dedalo, che diventa un uomo-uccello e poi un padre senza figlio: *pater infelix, nec iam pater* (231).

Stile. Il narratore alterna la tecnica e l'affetto. La costruzione delle ali è descritta con la precisione di un manuale, con una similitudine tratta dalla vita dei campi, la zampogna; le lacrime del padre e i baci «che non avrebbe più potuto dargli» anticipano la fine. La caduta è un'accelerazione: il piuccheperfetto *tabuerant* (227) dice che la cera si è già sciolta prima che il lettore se ne accorga. Il lamento del padre è fatto di una sola parola ripetuta tre volte, *Icare*, che risuona sulle onde senza risposta.

14.4.5 T5 · Tutto si trasforma; il poeta vivrà (*Metamorfosi* XV,165–175 e 871–879)

Lettura in lingua con traduzione. Due passi dell'ultimo libro. Nel primo il filosofo di Samo, dopo aver parlato del cibo degli uomini, enuncia la dottrina della trasmigrazione delle anime e ne trae la conseguenza morale. Il secondo è l'epilogo del poema, la sua firma.

> Omnia mutantur, nihil interit: errat et illinc
> huc venit, hinc illuc, et quoslibet occupat artus
> spiritus eque feris humana in corpora transit
> inque feras noster, nec tempore deperit ullo;
> utque novis facilis signatur cera figuris
> nec manet ut fuerat nec formam servat eandem,
> sed tamen ipsa eadem est, animam sic semper eandem
> esse, sed in varias doceo migrare figuras.
> Ergo, ne pietas sit victa cupidine ventris,
> parcite, vaticinor, cognatas caede nefanda
> exturbare animas, nec sanguine sanguis alatur!
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* XV,165–175 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato parola per parola con l'ed. Magnus (PerseusDL), che al v. 170 legge *formas … easdem*)

- *nihil interit* «nulla muore»; *errat* «vaga»; soggetto è *spiritus* (v. 167), «lo spirito, l'anima».
- *illinc huc … hinc illuc* «di là qui, di qui là»; *quoslibet … artus* «le membra che vuole, qualunque corpo».
- *eque feris* = *et e feris* «e dalle bestie»; *noster* (*spiritus*) «il nostro (spirito)»; *nec … deperit* «e non si perde».
- *facilis … cera* «la cera malleabile»; *signatur … figuris* «riceve l'impronta di figure»; *ut fuerat* «come era stata».
- *animam … esse … migrare* infinitive rette da *doceo*.
- *ne pietas sit victa* finale negativa; *cupidine ventris* «dall'avidità del ventre».
- *parcite … exturbare* «smettete di cacciare»; *vaticinor* inciso, «lo dico da profeta»; *cognatas … animas* «anime che vi sono parenti»; *alatur* congiuntivo esortativo passivo di *alo*, «sia nutri-

to».

> «Tutto si trasforma, nulla muore. Lo spirito vaga, va di là in qua e di qua in là, prende possesso delle membra che vuole, passa dalle bestie ai corpi umani e da noi alle bestie, e non si perde mai col tempo. E come la cera malleabile riceve l'impronta di figure nuove, non resta com'era e non conserva la stessa forma, eppure è sempre la stessa, così, io insegno, l'anima è sempre la stessa, ma migra in figure diverse. Dunque, perché la pietà non sia vinta dall'avidità del ventre, smettete — è una profezia — di cacciare con un'uccisione empia anime che vi sono parenti, e il sangue non si nutra di sangue!»
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* XV,165–175 · traduzione della redazione)

> Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
> nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
> Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
> ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
> parte tamen meliore mei super alta perennis
> astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
> quaque patet domitis Romana potentia terris,
> ore legar populi, perque omnia saecula fama,
> siquid habent veri vatum praesagia, vivam.
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* XV,871–879 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato parola per parola con l'ed. Magnus (PerseusDL))

- *exegi* perfetto di *exigo* «ho compiuto»; *quod … abolere* relativa con il soggetto multiplo *ira, ignis, ferrum, vetustas*; *edax … vetustas* «la vecchiaia vorace».
- *illa dies*: *dies* femminile, «il giorno fissato» (della morte); *nil nisi … ius habet* «non ha diritto se non su…»; *finiat* congiuntivo esortativo-concessivo: «ponga pure fine».
- *parte … meliore mei* «con la parte migliore di me»; *perennis* predicativo, «eterno»; *ferar* futuro passivo di *fero*, «sarò portato».
- *quaque patet* «e dovunque si estende»; *domitis … terris* dativo o ablativo, «sulle terre domate».
- *ore legar populi* «sarò letto dalla bocca del popolo», cioè letto ad alta voce; *fama* ablativo, «nella fama»; *siquid … veri* genitivo partitivo, «se c'è qualcosa di vero».

> «E ora ho compiuto un'opera che né l'ira di Giove, né il fuoco, né il ferro, né la vecchiaia vorace potranno distruggere. Quel giorno che ha potere soltanto su questo mio corpo ponga pure fine, quando vorrà, all'incerta durata della mia vita: con la parte migliore di me sarò portato, eterno, al di sopra delle alte stelle, e il mio nome sarà indelebile; dovunque si estende sulle terre domate la potenza di Roma, sarò letto dalla bocca del popolo e, se c'è qualcosa di vero nei presagi dei poeti, vivrò nella fama per tutti i secoli.»
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* XV,871–879 · traduzione della redazione)

Analisi

Il discorso di Pitagora. Il primo passo unisce un principio e una regola di vita. Il principio è la continuità dell'anima: i corpi cambiano, lo spirito che li abita passa da uno all'altro e resta lo stesso. L'immagine della cera (169–172) lo rende concreto: un sigillo può imprimere sulla cera figure sempre nuove, ma la cera è sempre quella. La regola discende dal principio: se l'anima di un uomo può abitare un animale, uccidere un animale è un delitto contro un parente. Il tono è quello del profeta (*vaticinor*, 174), e il verso finale ha la forma di una sentenza, con il poliptoto *sanguine sanguis*. Il lessico del mutamento è concentrato in pochi versi: *mutantur, transit, figuris, formam, migrare*.

L'epilogo. Il secondo passo comincia con un perfetto, *exegi*: l'opera è finita, e il resto è futuro. Ovidio elenca quattro nemici che non potranno distruggerla, in un polisindeto (*nec … nec … nec … nec*); il primo è l'ira di Giove, e un lettore dell'età di Tiberio poteva facilmente pensarvi l'ira di Augusto, che aveva mandato il poeta a Tomi. Poi distingue il corpo, che appartiene alla morte, dalla «parte migliore», che salirà oltre le stelle: è la stessa ascesa che il poema ha appena raccontato per l'anima di Cesare (XV,843–851), applicata ora al poeta. L'ultima parola, *vivam*, isolata dopo la pausa, è l'ultima trasformazione del poema: l'uomo diventa la sua opera e la sua fama.

Metro. I due versi iniziali dell'epilogo:

- v. 871 – ∪∪ | – – | – ‖ – | – ∪∪ | – ∪∪ | – ×: *Iamqu(e) opus exegi ‖ quod nec Iovis ira nec ignis*; elisione di *-que*, *-us ex-* lunga per posizione (*x* vale due consonanti), *Io-* consonantico in *Iovis*.
- v. 872 – ∪∪ | – – | – ‖ ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ×: *nec poterit ferrum ‖ nec edax abolere vetustas*; la cesura isola i due soggetti, il ferro e il tempo.

14.4.6 T6 · L'ultima notte a Roma (*Tristia* I,3,1–26)

Lettura in traduzione, con i vv. 1–4 in lingua. È una delle elegie scritte durante il viaggio verso Tomi. Il poeta ricorda la notte prima della partenza, che rivive ogni volta come una ferita: la casa, la moglie, gli amici.

> Cum subit illius tristissima noctis imago,
> quae mihi supremum tempus in urbe fuit,
> cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,
> labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.
>
> (Ovidio, *Tristia* I,3,1–4 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato con l'ed. Wheeler (PerseusDL), che al v. 2 legge *qua*)

- *cum subit … imago* «quando mi torna in mente l'immagine»; *illius … noctis* «di quella notte».
- *quae mihi supremum tempus in urbe fuit* «che fu per me l'ultimo tempo a Roma»; *urbs* è, per antonomasia, Roma.
- *repeto* «ripenso»; *tot … cara* «tante cose care»; *labitur … gutta* «scivola una lacrima».

> «Quando mi torna in mente l'immagine tristissima di quella notte, che fu per me l'ultimo tempo trascorso a Roma, quando ripenso alla notte in cui lasciai tante cose a me care, anche adesso dagli occhi mi scivola una lacrima. Era ormai vicino il giorno in cui Cesare mi aveva ordinato di uscire dagli estremi confini dell'Ausonia. Non avevo avuto né il tempo né l'animo per prepararmi: il cuore mi si era intorpidito nella lunga attesa. Non pensai a scegliere i servi o i compagni, né alle vesti e alle cose che servono a chi va in esilio. Ero stordito, come chi, colpito dal fulmine di Giove, vive e non sa di essere vivo.
>
> Quando però il dolore stesso dissipò dall'animo questa nebbia, e finalmente i miei sensi si ripresero, sul punto di partire rivolgo le ultime parole agli amici afflitti: di tanti, ne erano rimasti uno o due. Mia moglie, che mi amava, mi stringeva mentre piangevo, e piangeva lei stessa più forte; le lacrime le scendevano senza sosta sulle guance che non lo meritavano. Mia figlia era lontana, sulle coste della Libia, e non poteva sapere del mio destino. Dovunque guardassi, risuonavano lamenti e gemiti, e dentro la casa c'era l'aspetto di un funerale non silenzioso. Donne e uomini, e anche i ragazzi, piangono la mia morte, e in casa ogni angolo ha le sue lacrime. Se è lecito usare per le cose piccole esempi grandi, questo era l'aspetto di Troia nella notte in cui fu presa.»
>
> (Ovidio, *Tristia* I,3,1–26 · traduzione della redazione)

Analisi

Struttura. Il passo comincia con il ricordo (vv. 1–4) e prosegue con la ricostruzione della notte: l'ordine di Cesare e lo stordimento (5–12), il risveglio e il congedo dagli amici (13–16), la moglie e la figlia lontana (17–20), la casa in lutto (21–24), il paragone con Troia (25–26). Nel resto dell'elegia (27–102) il poeta prega gli dèi del Campidoglio di spiegare ad Augusto che la sua colpa fu un errore e non un delitto (37–38), rimanda più volte la partenza, si separa dalla mo-

glie, che vorrebbe seguirlo e alla fine accetta di restare a Roma per aiutarlo; all'alba esce di casa: «o meglio — scrive — era un essere portato via senza funerale» (v. 89).

Temi. Due immagini dominano: il funerale e la città distrutta. La casa piange come se il poeta fosse morto (*meo … funere*, v. 23), e l'esilio diventa una morte da vivo. Il paragone finale con la notte di Troia, introdotto con una formula di modestia (*si licet exemplis in parvis grandibus uti*), porta nella vita del poeta il racconto di Enea nel libro II dell'*Eneide* (cap. 8): Ovidio diventa un Enea che non va a fondare una città, ma lascia la propria. Il paragone con chi è colpito dal fulmine di Giove (vv. 11–12) è un'allusione trasparente all'ira di Augusto.

Stile. Il distico è quello degli *Amores*, con le stesse simmetrie: *flentem flens acrius ipsa* (17) è un poliptoto, *femina virque … pueri quoque* (23) un'enumerazione che riempie la casa. Ma ora le figure servono a moltiplicare il dolore, non il gioco. Il primo distico si apre con *cum subit* e il secondo con *cum repeto*: l'anafora fa del ricordo un'azione che si ripete ogni giorno, e il presente *labitur* porta la lacrima di allora nel tempo di chi scrive (*nunc quoque*).

14.5 Lingua e stile: la narrazione poetica di Ovidio

Le *Metamorfosi* sono soprattutto un'opera di racconto: duecentocinquanta storie, raccontate in modi sempre diversi, con un ritmo che il lettore non si stanca di seguire. In questa sezione guardiamo come Ovidio racconta: come usa i tempi verbali, come passa da una storia all'altra, come descrive l'istante della trasformazione e con quali parole. Infine confrontiamo il suo proemio con una celebre traduzione del Cinquecento.

DA RICORDARE

Che cosa sai già

Da *Latino 3*, cap. 2, e dai capitoli 7–9 di questo volume conosci l'**esametro** (– ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ×, Tabella A.4) con le sue cesure e la lettura metrica. Da *Latino 3*, cap. 8, conosci l'uso dei tempi nel racconto: il **perfetto** per le azioni concluse, l'**imperfetto** per lo sfondo, la descrizione e le azioni ripetute, il **presente storico**, che porta il lettore dentro la scena. Dal capitolo 8 conosci il costrutto mediale e il lessico della poesia; dal capitolo 13 le figure della simmetria (parallelismo, chiasmo, poliptoto, anafora) e la *sententia*.

14.5.1 I tempi del racconto

Rileggi i vv. 548–556 di Dafne (T2). Tutti i verbi di modo finito sono al presente: *occupat, cinguntur, crescunt, haeret, habet, remanet*, e poi *amat, sentit, dat, refugit*. Prima, nella fuga, il racconto alternava i tempi: perfetti per l'inizio della corsa (*reliquit, aucta est*), imperfetti per la descrizione della ragazza (*nudabant, vibrabant, dabat*), presenti per l'inseguimento (*sequitur, insequitur, negat, imminet*); dopo, un piuccheperfetto e un perfetto chiudono la scena: *finierat Paean*, «Peana aveva finito», *adnuit*, «acconsentì» (566–567). Il presente non è casuale: è il tempo dell'istan-

te e della visione, e fa assistere il lettore alla trasformazione come se avvenisse sotto i suoi occhi.

Anche Piramo e Tisbe (T3) mostrano una distribuzione precisa. I fatti della storia sono al perfetto (*tenuere, fecit, crevit, vetuere, potuere*, vv. 57–61); lo stato d'animo che dura è all'imperfetto (*ardebant*, v. 62; *solebant*, *dicebant*, vv. 70 e 73, per le azioni abituali); la vita segreta degli innamorati passa al presente (*abest, loquuntur, tegitur, aestuat*, vv. 63–64), quasi una scena colta dal vivo; la fessura, che esisteva da prima, è al piuccheperfetto (*fissus erat, duxerat*, v. 65). Quando traduci, decidi se conservare il presente storico o renderlo con il passato remoto: entrambe le scelte sono legittime, purché tu sia coerente nello stesso blocco di racconto.

14.5.2 Passare da una storia all'altra

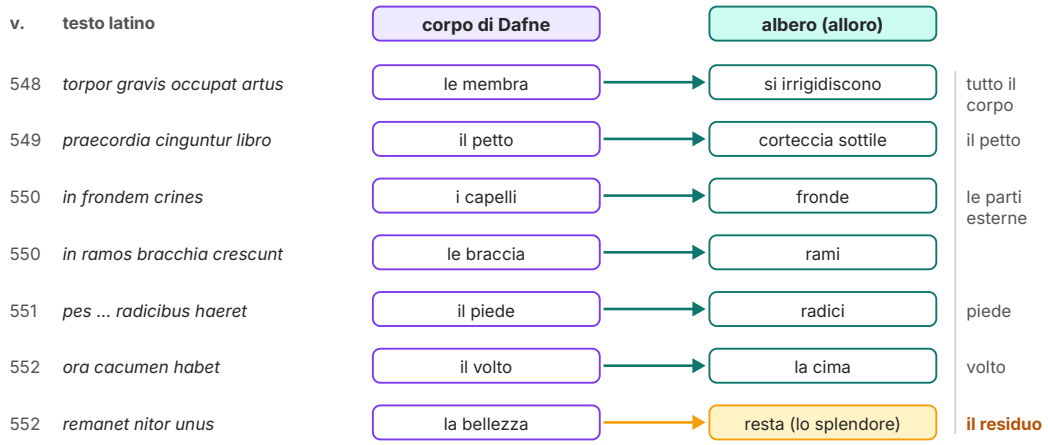
Un *carmen perpetuum* ha bisogno di legami fra un racconto e l'altro, e Ovidio ne inventa di ogni genere. Queste **transizioni** sono parte del piacere della lettura, perché il lettore cerca di indovinare come il poeta riuscirà a passare alla storia successiva. Le principali sono quattro.

- **Per luogo.** Finita la storia di Dafne, Ovidio descrive la valle di Tempe, in Tessaglia, dove scorre il Peneo, il padre della ninfa (*Est nemus Haemoniae* …, I,568); intorno al fiume si riuniscono gli altri fiumi, e manca soltanto Inaco, che piange la figlia scomparsa, Io: comincia così la storia successiva.
- **Per personaggio o per famiglia.** I libri III–IV seguono la casa di Cadmo, il fondatore di Tebe: Atteone è suo nipote, Semele sua figlia, Penteo suo nipote.
- **Per cornice.** Un personaggio prende la parola e racconta: le figlie di Minia (Figura 14.4), Orfeo, il filosofo di Samo. Il passaggio è segnato da formule: *Desierat*, «aveva finito» (IV,167), *Dixerat*, «aveva parlato» (IV,271), *Finis erat dictis*, «le parole erano finite» (IV,389).
- **Per somiglianza o per contrasto.** Una storia ne richiama un'altra dello stesso tipo: una punizione divina fa ricordare a chi ascolta un'altra punizione, come nel libro VI, dove la sorte dei contadini di Licia trasformati in rane fa tornare in mente a un altro narratore quella di Marsia (VI,382–385).

Dentro la storia, poi, il racconto ha un ritmo variabile. Ovidio accelera e rallenta con libertà: il volo di Icaro occupa molti versi, la caduta pochissimi (T4); la conoscenza e l'amore di Piramo e Tisbe stanno in un solo verso ciascuno, il dialogo con il muro in sette (T3). Il tempo del racconto non coincide mai con il tempo della storia, e proprio questa differenza tiene viva l'attenzione.

14.5.3 La metamorfosi come sequenza

Il momento della trasformazione ha in Ovidio una forma riconoscibile, che possiamo descrivere sul passo di Dafne (Figura 14.5).



vv. 553–556: Apollo tocca il tronco e «sente ancora il cuore che batte sotto la corteccia nuova»: la metamorfosi non cancella del tutto la persona. vv. 557–565: il dio fa dell'alloro la sua pianta e il segno dei trionfi romani.

Figura 14.5 La metamorfosi di Dafne (*Metamorfosi* I,548–552) come sequenza: a ogni parte del corpo corrisponde una parte dell'albero, in frasi brevi, tutte al presente. L'ordine va dal corpo intero al petto, poi alle parti esterne, ai piedi, al volto; resta lo splendore, il «residuo» della persona.

- **L'istante.** Un'espressione temporale segna il passaggio: *vix prece finita*, «appena finita la preghiera» (I,548). La trasformazione comincia nel momento esatto in cui la parola si spegne.
- **La rassegna delle parti.** Il corpo cambia per parti, una per frase, con frasi brevi e spesso senza congiunzioni (asindeto): petto e corteccia, capelli e foglie, braccia e rami, piede e radici, volto e cima. Il verbo può essere uno solo per due membri (*in frondem crines, in ramos bracchia crescunt*, con un parallelismo perfetto).
- **Il contrasto fra prima e dopo.** Un avverbio di tempo misura la distanza: *pes modo tam velox*, «il piede poco fa così veloce», ora *pigris radicibus haeret*. Nella stessa frase convivono la ragazza che correva e l'albero che non si muove.
- **Il residuo.** Qualcosa resta: *remanet nitor unus* (I,552). Spesso è una qualità morale o fisica che la nuova forma conserva o rende visibile.
- **La conferma.** Un testimone verifica la trasformazione con i sensi: Apollo tocca il tronco e sente il cuore (*sentit adhuc trepidare*).

La stessa forma ritorna, variata, in molte altre storie. Filemone e Bauci si vedono a vicenda coprirsi di foglie, e si salutano finché possono: *frondere Philemona Baucis, / Baucida conspexit senior frondere Philemon* (VIII,714–715), un chiasmo dei nomi (*Philemona Baucis / Baucida … Philemon*): i due nomi di Bauci si toccano al centro, quelli di Filemone stanno alle estremità, e il verbo *frondere* torna in ciascun verso, come i due vecchi che si guardano a vicenda. Le figlie di Minia sentono una membrana sottile allargarsi sulle braccia, e «le tenebre non permettono di sapere in

che modo abbiano perso la figura di prima» (IV,409–410). Ogni volta Ovidio sceglie che cosa mostrare e che cosa lasciare nell'ombra.

ESEMPIO SVOLTO

Esempio svolto · Il metodo su quattro esametri: *Metamorfosi* IV,59–62

1. Contesto. Inizio della storia di Piramo e Tisbe (T3), raccontata da una delle figlie di Minia: dopo aver presentato i due giovani e la città, la narratrice riassume la nascita del loro amore.

2. Costruzione e traduzione. v. 59: soggetto *vicinia*, verbo *fecit*, due oggetti (*notitiam primosque gradus*). v. 60: due proposizioni principali accostate senza congiunzione (asindeto): *tempore crevit amor*; *taedae quoque iure coissent*, congiuntivo piuccheperfetto con valore di irrealtà nel passato, come in un'apodosi la cui protasi è sottintesa («se fosse stato permesso»). v. 61: coordinata avversativa *sed vetuere patres*; poi la relativa *quod non potuere vetare*, prolettica: anticipa un contenuto che il v. 62 esprime come principale, *ardebant … ambo*, con l'ablativo *captis … mentibus* e l'avverbiale *ex aequo*. «La vicinanza fece nascere la conoscenza e i primi passi; col tempo crebbe l'amore. Si sarebbero anche sposati, ma i padri lo vietarono; ciò che non poterono vietare fu che entrambi, presi allo stesso modo, ardessero d'amore.»

3. Scansione.

- v. 60 – ∪∪ | – ∪∪ | – ‖ – | – ∪∪ | – ∪∪ | – ×: *tempore crevit amor ‖ taedae quoque iure coissent*; la cesura pentemimera coincide con la pausa del punto e virgola; *co-is-*: *co-* breve, *-is-* lunga per posizione.
- v. 62 – – | – – | – ‖ – | – – | – ∪∪ | – ×: *ex aequo captis ‖ ardebant mentibus ambo*; *ex* è lunga per posizione (*x* vale due consonanti). Quattro spondei di seguito: il ritmo rallenta sull'amore che resiste al divieto.

4. Struttura. Quattro versi, quattro momenti: la nascita (59), la crescita (60), il divieto (61), la resistenza (62). Ogni verso, o mezzo verso, porta avanti la storia di un passo.

5. Figure. Asindeto (v. 60); poliptoto *vetuere … vetare* (61), che oppone il potere dei padri al suo limite; iperbato *captis … mentibus* (62); i due amanti riuniti in *ambo*, ultima parola del passo.

6. Commento. Ovidio racconta in quattro esametri ciò che un romanzo racconterebbe in molte pagine. La rapidità non toglie peso: il verso finale, con quattro spondei di seguito, ferma il racconto sulla passione, e il lettore sa che il divieto non basterà.

14.5.4 Il lessico del mutamento

Per raccontare duecentocinquanta trasformazioni Ovidio ha bisogno di un vocabolario ricco e preciso. Le parole del mutamento si possono raccogliere in due gruppi, i nomi della forma e i verbi del cambiamento, e quasi tutte compaiono nei testi dell'Antologia.

- *forma* «forma, aspetto», e in particolare «bellezza»: *mutatas … formas* (I,1), ma anche *auctaque forma fuga est*, «la fuga accresceva la sua bellezza» (I,530).

- *figura* «figura, sagoma», la forma vista dall'esterno: *mutando perde figuram* (I,547), *in varias … migrare figuras* (XV,172).
- *corpus* «corpo», che nelle *Metamorfosi* è spesso il luogo della trasformazione: *in nova … corpora* (I,1–2), *humana in corpora* (XV,167).
- *imago* «immagine, riflesso, ricordo»: l'immagine che Narciso ama (*nec me mea fallit imago*, III,463) e quella della notte che torna in mente all'esule (*Tristia* I,3,1).
- *species* «aspetto, apparenza» (da *specio*, «guardare»): Giove e Mercurio visitano Filemone e Bauci *specie mortali*, «con aspetto mortale» (VIII,626).
- *muto* «cambiare» (*omnia mutantur*), *verto* «volgere, trasformare» (*in facies corpora versa novas*, *Tristia* II,556), *transeo* «passare da uno stato all'altro» (*humana in corpora transit*, XV,167), *migro* «migrare», *novo* «rinnovare» (*naturam novat*, VIII,189), *fio* «diventare».

La differenza fra *forma* e *figura* è sottile ma reale: *forma* indica l'aspetto con un giudizio di valore (la bella forma, la bellezza), *figura* la configurazione esterna, il contorno. Quando Dafne chiede di perdere la *figura* per cui è piaciuta troppo, sceglie la parola più neutra: vuole cambiare sagoma, non diventare brutta; e infatti il suo *nitor* rimane.

14.5.5 Tradurre Ovidio in ottava rima

Nel Cinquecento Giovanni Andrea dell'Anguillara tradusse le *Metamorfosi* in ottave, il metro dei poemi cavallereschi di Boiardo, Ariosto e Tasso (*Italiano 3*, cap. 13). Ecco come rende il proemio:

> Le forme in novi corpi trasformate
> Gran desio di cantar m'infiamma il petto,
> Da i tempi primi à la felice etate,
> Che fu capo à l'imperio Augusto eletto.
> Dei c'havete non pur quelle cangiate,
> Ma tolto à voi piu volte il proprio aspetto,
> Porgete à tanta impresa tale aita,
> C'habbiano i versi miei perpetua vita.
>
> (Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, libro I, ottava 1 · testo d'autore, dall'edizione di Venezia 1569 trascritta su it.wikisource)

La prima differenza è quantitativa: quattro esametri latini diventano otto endecasillabi, cioè un'ottava intera. L'Anguillara non traduce parola per parola, ma rifà: il verso di Ovidio è più denso, e il traduttore lo scioglie e lo amplia. Alcune scelte sono fedeli e felici. «Le forme in novi corpi trasformate» conserva l'ordine e il lessico del primo verso (*formas*, *nova corpora*), e la parentesi sugli dèi è resa in due versi, con un'aggiunta che la spiega: gli dèi hanno trasformato quelle forme e, «più volte», hanno cambiato anche il proprio aspetto, come Giove nei suoi travestimenti.

Altre scelte sono interpretazioni. *Fert animus*, «l'animo mi spinge», diventa «Gran desio di cantar m'infiamma il petto», con un fuoco che il latino non ha. *Ad mea … tempora*, «fino ai miei tempi», diventa «à la felice etate, / Che fu capo à l'imperio Augusto eletto»: il traduttore nomina Augusto e chiama «felice» la sua età, aggiungendo un giudizio che Ovidio, nel proemio, non esprime. La differenza più significativa è nell'ultimo verso. In Ovidio *perpetuum* qualifica il canto, che deve essere «continuo» dall'origine del mondo a oggi; nell'Anguillara «perpetua» qualifica la «vita» dei versi, cioè la loro immortalità. È un tema ovidiano, ma è quello dell'epilogo (T5), non del proemio: il traduttore ha spostato una parola, e con essa il senso.

Il confronto serve a capire che cosa chiediamo a una traduzione. Quella dell'Anguillara fu letta per tre secoli perché era un bel poema italiano, scorrevole e musicale; ma per chi studia il latino una traduzione deve anche permettere di riconoscere le scelte dell'autore. Negli esercizi confronterai con lo stesso metodo la sua resa della metamorfosi di Dafne.

14.5.6 Lessico

Le parole che seguono appartengono a due campi: quello della trasformazione, al centro delle *Metamorfosi*, e quello dell'esilio, al centro delle ultime opere. Molte sono passate in italiano con poche variazioni di significato.

DA RICORDARE

Lessico · Il mutamento e l'esilio

- *forma, -ae* f. «forma, aspetto; bellezza» → forma, formoso, formare
- *figura, -ae* f. «figura, sagoma» (da *fingo* «plasmare») → figura, configurare
- *corpus, -oris* n. «corpo» → corpo, corporeo, corpulento
- *imago, -inis* f. «immagine, ritratto, riflesso» → immagine, immaginare
- *species, -ei* f. «aspetto, apparenza; tipo» (da *specio*) → specie, speciale
- *muto, -as, -avi, -atum, -are* «cambiare»; *mutatio* → mutare, mutazione, mutevole
- *verto, -is, verti, versum, -ere* «volgere, trasformare» → convertire, versione, avverso
- *transeo, -is, -ii, -itum, -ire* «passare oltre, trasformarsi» → transito, transizione, transitorio
- *migro, -as, -avi, -atum, -are* «emigrare, trasferirsi» → migrare, migrazione
- *novus, -a, -um* «nuovo»; *novo, -are* «rinnovare» → nuovo, novità, rinnovare
- *perpetuus, -a, -um* «continuo, ininterrotto» → perpetuo, perpetuare
- *cortex, -icis* m. «corteccia, scorza» → corteccia, scortecciare
- *frons, frondis* f. «fronda, fogliame» → fronda, frondoso
- *radix, -icis* f. «radice» → radice, radicale, sradicare
- *exul, -ulis* m./f. «esule»; *exilium* → esule, esilio, esiliare
- *relego, -as, -avi, -atum, -are* «allontanare, confinare» → relegare, relegazione
- *barbarus, -a, -um* «straniero, che non parla greco né latino» → barbaro, barbarie
- *patria, -ae* f. «patria» (da *pater*) → patria, patriota, espatriare

IN SINTESI

La narrazione poetica di Ovidio

- **Tempi**: perfetto per i fatti, imperfetto per lo sfondo e le azioni ripetute, presente storico per le scene viste da vicino e per l'istante della metamorfosi (I,548–556); piuccheperfetto per ciò che precede e per le formule di chiusura (*finierat*, *desierat*).
- **Transizioni**: per luogo, per personaggio o famiglia, per cornice (narratori interni, formule di passaggio), per somiglianza o contrasto; il ritmo del racconto accelera e rallenta.
- **Sequenza della metamorfosi**: l'istante (*vix prece finita*), la rassegna delle parti del corpo in frasi brevi, il contrasto prima/dopo (*modo*), il residuo (*remanet*), la conferma di un testimone.
- **Lessico**: *forma* (aspetto, bellezza), *figura* (sagoma), *corpus, imago, species*; *mutare, vertere, transire, migrare, novare*.
- **Esametro**: cesura pentemimera frequente; gli spondei rallentano (IV,62), i dattili accelerano.
- **Tradurre**: l'ottava dell'Anguillara amplia e interpreta (Augusto nominato, «perpetua vita» al posto del «canto continuo»); una traduzione di studio deve lasciar riconoscere le scelte dell'autore.

SINTESI

- Negli ultimi anni di Augusto la successione è il problema dominante: muoiono Lucio (2 d.C.) e Gaio Cesare (4 d.C.), Tiberio viene adottato; scandali e relegazioni colpiscono la famiglia del principe.
- Alla fine dell'8 d.C. Ovidio viene relegato a Tomi, sul Mar Nero, con un editto di Augusto: è una *relegatio*, che gli lascia cittadinanza e beni (*Tristia* II,137; V,11,15).
- Le cause indicate dal poeta sono «una poesia e un errore» (*Tristia* II,207): la poesia è l'*Ars amatoria*, l'errore resta sconosciuto e ogni spiegazione è un'ipotesi.
- Le *Metamorfosi* sono quindici libri in esametri (circa 12.000 versi, circa 250 storie), un *carmen perpetuum* dal caos alla divinizzazione di Cesare e all'età di Augusto, finito ma non rivisto nell'8 d.C.
- I *Fasti* sono un calendario in distici delle feste romane, sul modello degli *Aitia* di Callimaco; restano sei libri (gennaio–giugno), dedicati prima ad Augusto e poi a Germanico.
- La poesia dell'esilio comprende i *Tristia* (cinque libri), le *Epistulae ex Ponto* (quattro libri, con i destinatari nominati) e l'*Ibis*, un poemetto di maledizioni.
- La trasformazione è la legge del poema: punizione, salvezza, ricompensa o dolore; la nuova forma conserva spesso un residuo della persona e rende visibile ciò che essa era.
- Le storie sono legate da cornici e narratori interni (le figlie di Minia nel libro IV, Orfeo, il filosofo di Samo) e da transizioni per luogo, personaggio, somiglianza.
- Il discorso di Pitagora (XV,60–478) espone la metempsicosi: *omnia mutantur, nihil interit* è una dottrina dell'anima detta da un personaggio, non una legge fisica.
- L'epilogo (XV,871–879) risponde a Orazio (*Carm.* III,30): l'opera sopravvivrà all'ira di Giove e al tempo, e il poeta vivrà nella fama.
- Modelli: Esiodo (*Teogonia*), Callimaco (*Aitia*: un poema continuo fatto di storie brevi e dotte), Nicandro (*Heteroeumena*), Ennio e Virgilio.
- Nella narrazione Ovidio alterna i tempi verbali, usa il presente per l'istante della metamorfosi e la descrive come una sequenza di parti del corpo, con un residuo finale; nell'esilio il distico elegiaco diventa la voce del lamento.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Con quale provvedimento Ovidio fu allontanato da Roma nell'8 d.C.?

   A. un decreto del senato, che lo condannava all'esilio e gli confiscava i beni
   B. un editto di Augusto, che lo relegava a Tomi lasciandogli la cittadinanza e i beni
   C. una sentenza di un tribunale per adulterio, eseguita per ordine di Tiberio
   D. un esilio volontario, scelto per sfuggire a un processo

2. ● Quale affermazione sulle *Metamorfosi* è corretta?
   - **A.** sono dodici libri in distici elegiaci, ordinati per argomento e non per tempo
   - **B.** furono scritte interamente a Tomi e pubblicate dopo la morte di Augusto
   - **C.** sono quindici libri in esametri, un «canto continuo» dalle origini del mondo all'età di Augusto
   - **D.** raccontano soltanto miti greci, senza alcun riferimento alla storia di Roma

3. ● I *Fasti* sono:
   - **A.** un poema in esametri che racconta la storia di Roma anno per anno
   - **B.** una raccolta di lettere in versi scritte dall'esilio agli amici
   - **C.** un poema didascalico sull'agricoltura, sul modello delle *Georgiche*
   - **D.** un calendario in distici delle feste romane, di cui restano sei libri, da gennaio a giugno

4. ● Tomi, la città in cui Ovidio fu relegato, era:
   - **A.** una colonia greca sulla costa occidentale del Mar Nero, vicino alla foce del Danubio, oggi Costanza in Romania
   - **B.** un'isola del Mar Egeo, dove Augusto mandava i membri della sua famiglia
   - **C.** una città della Tracia sullo stretto dell'Ellesponto
   - **D.** un accampamento romano sul Reno, al confine con la Germania

5. ●● Chi racconta la storia di Piramo e Tisbe nel libro IV delle *Metamorfosi*?
   - **A.** Orfeo, nel canto che occupa il libro X
   - **B.** Ovidio stesso, senza alcun narratore intermedio
   - **C.** Leuconoe, dopo aver narrato gli amori del Sole
   - **D.** la prima delle figlie di Minia che prende la parola, mentre tesse con le sorelle

6. ●● Il verso *omnia mutantur, nihil interit* (XV,165):
   - **A.** formula la legge di conservazione della materia, come la intendeva Ovidio
   - **B.** è un proverbio popolare che Ovidio cita nel proemio del poema
   - **C.** è detto dal filosofo di Samo nel libro XV ed esprime la dottrina della trasmigrazione delle anime
   - **D.** è l'ultimo verso del poema, con cui Ovidio annuncia la propria fama

Analisi del testo

7. ●● T1. In quale verso si trova il nome a cui si riferisce *in nova*, e che effetto produce questo iperbato? Chi sono i destinatari dell'invocazione, e perché non sono le Muse? Che cosa significano *perpetuum* e *deducite*, e perché la loro unione nel v. 4 è un programma poetico?

8. ●● T2. Dividi l'episodio di Apollo e Dafne nei suoi tre tempi, con i versi. Con quale similitudine Ovidio descrive l'inseguimento (vv. 533–539), e quale rapporto stabilisce fra i due personaggi? Che cosa resta di Dafne dopo la trasformazione, e chi lo constata? Che cosa promette Apollo all'alloro (vv. 557–565), e che legame ha la promessa con Augusto?

9. ●● T3. Con quali figure Ovidio rappresenta la coppia e la separazione nei vv. 55–56 e 71? Quale funzione ha il muro nel racconto? Individua la *sententia* del v. 68 e spiegala. Che cosa accadrà ai due giovani, e quale metamorfosi chiude la storia?

10. ●● T4. Individua i quattro momenti del racconto di Dedalo e Icaro, con i versi, e osserva quanto spazio occupa ciascuno. Che cosa significa *naturamque novat* (VIII,189)? Spiega l'espressione *pater infelix, nec iam pater* (231). Quale metamorfosi, in senso stretto, chiude l'episodio?

11. ●●● T5. Spiega l'immagine della cera (XV,169–172) e la conseguenza morale che il filosofo ne trae (173–175). Nell'epilogo, quali sono i nemici dell'opera, e perché la menzione dell'ira di Giove poteva avere per un lettore del tempo un significato particolare? Con quali parole Ovidio riprende Orazio, *Odi* III,30?

12. ●● T6. Con quali immagini Ovidio rappresenta la notte della partenza? Spiega il paragone dei vv. 11–12 e quello dei vv. 25–26. Che effetto producono l'anafora *cum subit … cum repeto* e l'avverbio *nunc quoque* (vv. 1–4)?

Lingua

13. ●● I tempi del racconto. Classifica i verbi di modo finito di T3, vv. 55–64, in quattro gruppi (perfetto, imperfetto, presente, piuccheperfetto, indicativo o congiuntivo) e spiega la funzione di ciascun gruppo nel racconto.

14. ●● Il presente della metamorfosi. In T2, vv. 548–556, individua tutti i verbi di modo finito con il loro soggetto. Poi traduci i vv. 548–552 due volte, una conservando il presente e una con il passato remoto. Quale versione preferisci, e perché?

15. ●●● Analisi del periodo. Analizza il periodo di T3, vv. 65–70 (*Fissus erat … transire solebant*): individua le proposizioni principali, la relativa, la temporale e l'inciso; riconosci il dativo d'agente e l'apostrofe; riscrivi il periodo nell'ordine della prosa e traducilo.

16. ●● Participi e ablativi assoluti. Classifica come participio congiunto, ablativo assoluto o parte di una forma verbale composta, e traduci nel contesto: *perosus*, *tactus*, *clausus erat* (T4, vv. 183–185); *prece finita*, *posita … dextra*, *conplexus* (T2, vv. 548, 553, 555); *captis … mentibus* (T3, v. 62).

17. ●● Traduci: a) *Daphne, prece finita, in laurum mutata est.* (adattato da Ovidio, *Met.* I,548–552) b) *Pyramus et Thisbe, quod patres vetuerant, per rimam parietis loquebantur.* (adattato da *Met.* IV,61–70) c) *Daedalus pennas in ordine posuit, ut veras aves imitaretur.* (adattato da *Met.* VIII,189–195) d) *Icarus, caeli cupidine tractus, ducem deseruit et altius volavit.* (adattato da *Met.* VIII,223–225) e) *Ovidius, ab Augusto relegatus, multos annos procul ab urbe vixit.* (testo della redazione) f) *Philosophus docebat animam in varias figuras migrare.* (adattato da *Met.* XV,171–172)

18. ●● Le transizioni. Indica di che tipo è ciascuno di questi passaggi (per luogo, per personaggio o famiglia, per cornice, per somiglianza) e spiega come funziona: a) I,566–568, *Finierat Paean … Est nemus Haemoniae*; b) IV,167–168, *Desierat, mediumque fuit breve tempus, et orsa est / dicere Leuconoe*; c) VI,382–383, *Sic ubi nescio quis Lycia de gente virorum / rettulit exitium, satyri reminiscitur alter*; d) il passaggio da Atteone a Semele nel libro III.

Lessico e metrica

19. ●● Scandisci *Metamorfosi* XV,875 (T5) e III,466 (Narciso), indicando piedi e cesure: *parte tamen meliore mei super alta perennis*; *quod cupio mecum est: inopem me copia fecit*. Nel secondo verso, che cosa accade a *mecum est*?

20. ●● Scandisci *Metamorfosi* VIII,714–715 (Filemone e Bauci): *narrarent casus, frondere Philemona Baucis, / Baucida conspexit senior frondere Philemon*. Quanti spondei ci sono in ciascun verso, e dove cade la cesura? Quale figura dell'ordine delle parole lega i due versi?

21. ●● Il lessico della forma. a) Spiega la differenza fra *forma*, *figura*, *species* e *imago*, con un esempio dai testi del capitolo. b) Che rapporto c'è fra *liber* «corteccia» (T2, v. 549) e la parola italiana «libro»? c) Scrivi tre parole italiane derivate da *verto*, tre da *transeo*, tre da *muto*.

22. ●● Dal latino all'italiano. Spiega l'origine e il significato di: «metamorfosi», «relegare», «esule», «transitorio», «specie», «perpetuo». In quali di queste parole il significato italiano si è allontanato da quello latino?

Tradurre

23. ●● T2. Traduci *Metamorfosi* I,548–556 (il testo e le note sono nell'Antologia).

24. ●●● Filemone e Bauci (testo d'autore, senza adattamenti; *Metamorfosi* VIII,712–720). Giove e Mercurio, travestiti da viandanti, sono stati accolti soltanto da due vecchi poveri, Filemone e Bauci; gli dèi trasformano la loro capanna in un tempio, e i due chiedono di esserne i custodi e di morire insieme.
donec vita data est; annis aevoque soluti / ante gradus sacros cum starent forte locique / narrarent casus, frondere Philemona Baucis, / Baucida conspexit senior frondere Philemon. / iamque super geminos crescente cacumine vultus / mutua, dum licuit, reddebant dicta «vale»que / «o coniunx» dixere simul, simul abdita texit / ora frutex: ostendit adhuc Thyneius illic / incola de gemino vicinos corpore truncos.
Note: *donec vita data est* «finché fu loro concessa la vita» (furono custodi del tempio); *annis aevoque soluti* «sfiniti dagli anni e dalla vecchiaia»; *gradus sacros* «i gradini del tempio»; *loci … casus* «le vicende del luogo»; *frondere* «coprirsi di foglie»; *Philemona, Baucida* accusativi alla greca; *senior* «il vecchio»; *crescente cacumine* ablativo assoluto; *mutua … dicta* «parole scambiate»; *simul … simul* «nello stesso momento… e nello stesso momento»; *abdita … ora* predicativo: «coprì i volti e li nascose»; *frutex* «la fronda»; *Thyneius incola* «l'abitante della Tinia», regione della Bitinia; *de gemino … corpore* «nati da un doppio corpo».

25. ●●● Narciso davanti alla fonte (testo d'autore, senza adattamenti; *Metamorfosi* III,463–467). Narciso ha capito che il giovane che ama nell'acqua è la sua immagine.
iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago; / uror amore mei: flammas moveoque feroque. / quid faciam? roger anne rogem? quid deinde rogabo? / quod cupio mecum est: inopem me copia fecit. / o utinam a nostro secedere corpore possem!
Note: *iste* «quello che vedo»; *sensi* «me ne sono accorto»; *uror* «brucio»; *moveo … fero* «accendo… e sopporto»; *roger anne rogem* congiuntivi dubitativi, «devo essere pregato o pregare?»; *inopem* predicativo; *copia* «abbondanza»; *utinam … possem* desiderio irrealizzabile; *secedere* «separarmi».

Traduzione contrastiva

26. ●●● Ecco come Giovanni Andrea dell'Anguillara traduce la metamorfosi di Dafne (I,548–554), in due ottave (testo d'autore, edizione di Venezia 1569, it.wikisource): «Volea più dir; ma di tacer la sforza / Novo stupor, che tutto il corpo prende, / E fallo un corpo immobil senza forza, / Che non ode, non vede, e non intende. / La cinge intorno una novella scorza, / Che dal capo à le piante si distende. / Crescon le braccia in rami, e'n verdi fronde / Si spargon l'agitate chiome bionde. // Il piè veloce s'appiglia al terreno, / E con radice immobil vi si caccia: / La sommità del novo arbore ameno / Tenne la grata sua leggiadra faccia. / Servò sol lo splendore almo, e sereno, / Che vuol, ch'à Febo anchor quest'arbor piaccia: / Dubbioso il tocca, e trova con effetto, / Tremar sott'altra scorza il vivo petto.» a) Quanti versi latini e quanti versi italiani? b) Individua tre aggiunte del traduttore che il latino non contiene. c) Come rende *pes modo tam velox*? Che cosa si perde? d) In quali tempi sono i verbi italiani, e corrispondono a quelli latini? e) Scegli uno dei versi dell'Anguillara e proponi una traduzione più fedele, motivando la scelta.

27. ●● Ecco due traduzioni di *Metamorfosi* XV,165 (testi della redazione). A: «Tutto cambia, nulla muore». B: «Tutto si trasforma, nulla si distrugge». Quale delle due fa pensare a un significato che il testo latino non ha, e perché (rileggi il box «Errore frequente» della sezione 3)? Che cosa significa esattamente *interit*, e qual è il suo soggetto nel contesto? Proponi una tua traduzione del verso intero (*omnia mutantur, nihil interit: errat et illinc*…).

Interpretare e collegare

28. ●●● Il poeta e la sua opera. Confronta l'epilogo delle *Metamorfosi* (XV,871–879, T5) con l'ode di Orazio *Exegi monumentum aere perennius* (*Odi* III,30, cap. 11). In un testo di 10–15 righe considera le parole riprese, l'immagine dell'opera indistruttibile, lo spazio e il tempo della fama, e spiega in che senso Ovidio gareggia con il modello.

29. ●●● Dafne nella cultura europea. Rileggi T2 e la scheda «Permanenze» della sezione 3. In un testo di 10–15 righe spiega quale momento del racconto ha scelto Bernini per il suo gruppo scultoreo e perché quel momento si presta alla scultura; poi spiega come Petrarca trasforma il mito di Dafne nel *Canzoniere* (il lauro, Laura, la gloria poetica).

30. ●●● L'esilio come metamorfosi. Nei *Tristia* Ovidio si paragona agli eroi del mito e descrive la partenza come un funerale (T6); nella difesa ad Augusto si paragona ad Atteone, trasformato per aver visto ciò che non doveva vedere (*Tristia* II,103–106). In un testo di 10–15 righe spiega in che senso la poesia dell'esilio continua le *Metamorfosi*, e che cosa cambia nell'elegia rispetto agli *Amores* (cap. 13).

Verso la verifica

31. ●●● **Verso la verifica.** Leggi il passo (testo d'autore, senza adattamenti; Seneca, *Naturales quaestiones* III,27,12–15; The Latin Library). Seneca, filosofo dell'età di Nerone (c. 4 a.C. – 65 d.C.) e figlio di Seneca il Vecchio (cap. 13), che studierai nel quinto anno, descrive il diluvio che secondo gli stoici distruggerà un giorno il mondo, e giudica i versi con cui Ovidio aveva descritto il diluvio nel libro I delle *Metamorfosi*.
Editissimis quibusque adhaerebant reliquiae generis humani, quibus in extrema perductis hoc unum solacio fuit, quod transierat in stuporem metus. Non vacabat timere mirantibus, nec dolor quidem habebat locum, quippe vim suam perdit in eo, qui ultra sensum mali miser est. Ergo insularum modo eminent «montes et sparsas Cycladas augent», ut ait ille poetarum ingeniosissimus egregie; sicut illud pro magnitudine rei dixit «omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto», ni tantum impetum ingenii et materiae ad pueriles ineptias reduxisset: «nat lupus inter oves, fulvos vehit unda leones». Non est res satis sobria lascivire devorato orbe terrarum. Dixit ingentia et tantae confusionis imaginem cepit, cum dixit: «expatiata ruunt per apertos flumina campos, … pressaeque labant sub gurgite turres». Magnifice haec, si non curaverit quid oves et lupi faciant. Natari autem in diluvio et in illa rapina potest? Aut non eodem impetu pecus omne, quo raptum erat, mersum est? Concepisti imaginem quantam debebas, obrutis omnibus terris, caelo ipso in terram ruente: perfer. Scies quid deceat, si cogitaveris orbem terrarum natare.
Note: *editissimis quibusque* «a tutti i luoghi più alti»; *reliquiae* «i resti»; *in extrema perductis* «ridotti all'estremo»; *solacio fuit* doppio dativo, «fu di consolazione»; *non vacabat* impersonale, «non c'era tempo»; *mirantibus* dativo, «per chi era stupito»; *quippe* «infatti»; *ultra sensum mali* «al di là della percezione del male»; *insularum modo* «come isole»; *montes … augent*: *Met.* II,264, dal racconto di Fetonte; *ille poetarum ingeniosissimus*: Ovidio; *pro magnitudine rei* «in modo adeguato alla grandezza dell'argomento»; *omnia pontus erat …*: *Met.* I,292; *ni … reduxisset* «se non avesse ricondotto»; *pueriles ineptias* «sciocchezze da bambini»; *nat lupus …*: I,304; *sobria* «seria»; *lascivire* «scherzare, fare il frivolo»; *devorato orbe terrarum* ablativo assoluto; *expatiata ruunt …*: I,285 e 290; i puntini segnano i versi che Seneca salta; Ovidio scrive *latent*, non *labant* (Seneca cita a memoria); *si non curaverit* «a patto che non si sia messo a pensare»; *natari … potest* passivo impersonale, «si può nuotare?»; *rapina* «trascinamento, rapimento delle acque»; *perfer* «sostieni fino in fondo (l'immagine)»; *natare* «nuotare, galleggiare».
a) Comprensione (prima di tradurre). 1. In che stato si trovano gli ultimi uomini, e quale «consolazione» hanno? 2. Quali versi di Ovidio Seneca loda, e quale critica? Per quale ragione? 3. Che cosa consiglia, alla fine, al poeta? b) Traduci il passo. c) Analisi: individua il periodo ipotetico con *ni* e il periodo ipotetico con *si* della seconda metà del passo, e indica il modo e il tempo dei loro verbi. d) Contesto: in che cosa il giudizio di Seneca ricorda quello di Quintiliano sul rapporto di Ovidio con il proprio ingegno (cap. 13)? e) Motiva una scelta di traduzione: come hai reso *ingeniosissimus* e *lascivire*, e perché?

PER APPROFONDIRE

- [CON] G. B. Conte, *Letteratura latina*: i capitoli su Ovidio, per la struttura delle *Metamorfosi*, il rapporto con i generi e la poesia dell'esilio; Conte vede nel poema un'«enciclopedia» dei miti in cui l'epica si apre a tutti gli altri generi.
- [CEC] L. Ceccarelli, *Prosodia e metrica latina classica*: l'esametro di Ovidio, le cesure e il rapporto fra dattili e spondei.
- [ZAN] P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*: l'alloro e la corona di quercia sulla casa di Augusto e il linguaggio delle immagini del principato, utili per leggere la fine della storia di Dafne.
- [SYR] R. Syme, *The Roman Revolution*: gli ultimi anni di Augusto, la successione e gli scandali della casa del principe, sullo sfondo della relegazione di Ovidio.

Glossario del capitolo

Carmen perpetuum
«Canto continuo»: la definizione che Ovidio dà delle *Metamorfosi* (I,4), un poema ininterrotto dall'origine del mondo ai suoi tempi.

Cornice (racconto a)
Struttura in cui un racconto ne contiene un altro, affidato a un narratore interno; nelle *Metamorfosi*, per esempio, le storie delle figlie di Minia nel libro IV.

Epistulae ex Ponto
Quattro libri di lettere in distici scritte da Tomi (c. 12–16 d.C.), con il nome dei destinatari, ai quali Ovidio chiede di intercedere per lui.

Error (di Ovidio)
La colpa, mai rivelata, che insieme all'*Ars amatoria* causò la relegazione (*carmen et error*, *Tristia* II,207); Ovidio dice di aver visto qualcosa (II,103). Ogni spiegazione è un'ipotesi.

Exilium
In senso giuridico, l'allontanamento da Roma con la perdita della cittadinanza e dei beni; Ovidio non lo subì, ma usa la parola nel senso comune.

Fasti
Poema in distici sul calendario romano e sull'origine delle feste, sul modello degli *Aitia*; restano sei libri (gennaio–giugno), dedicati ad Augusto e poi a Germanico.

Geti
Popolo affine ai Traci, stanziato presso il basso Danubio; Ovidio dice di averne imparato la lingua e di avervi scritto un poemetto (*Ex Ponto* IV,13,19–20).

Heteroeumena
«Cose trasformate»: poema perduto di Nicandro di Colofone sui miti di metamorfosi, noto da riassunti in prosa; uno dei modelli di Ovidio.

Ibis
Poemetto in distici scritto in esilio, di maledizioni contro un nemico senza nome, sul modello di un'opera perduta di Callimaco.

Metamorfosi
Poema di Ovidio in quindici libri di esametri (c. 2–8 d.C.), circa 12.000 versi e circa 250 storie di trasformazione, dal caos all'età di Augusto.

Minieidi
Le figlie di Minia, che a Tebe rifiutano il culto di Bacco e, tessendo, si raccontano storie (*Met.* IV,1–415); il dio le trasforma in pipistrelli.

Ovide moralisé
Poema francese anonimo del XIV secolo che rifà le *Metamorfosi* accompagnando ogni mito con un'interpretazione morale e cristiana.

Relegatio
Pena che obbligava a vivere in un luogo fissato, lasciando cittadinanza e beni; Ovidio fu *relegatus, non exul* (*Tristia* II,137).

Residuo (della metamorfosi)
Ciò che della persona rimane nella nuova forma (lo splendore di Dafne nell'alloro, l'abilità di Aracne nel ragno), spesso una qualità che la trasformazione rende visibile.

Tomi
Colonia greca di Mileto sulla costa occidentale del Mar Nero, presso le foci del Danubio, luogo della relegazione di Ovidio; oggi Costanza, in Romania.

Transizione
Nelle *Metamorfosi*, il legame con cui il poeta passa da una storia all'altra: per luogo, per personaggio o famiglia, per cornice, per somiglianza.

Tristia
«Le tristezze»: cinque libri di elegie scritte durante il viaggio e i primi anni dell'esilio (8–12 d.C.); il libro II è una lunga lettera di difesa ad Augusto.

Soluzioni

1. B. Augusto decise da solo, con un editto, senza processo né decreto del senato (*Tristia* II,131–134); Ovidio fu *relegatus, non exul* (II,137) e conservò vita, beni e cittadinanza (V,11,15).

2. C. Quindici libri in esametri, l'unica opera di Ovidio in questo metro; un *carmen perpetuum* «dalla prima origine del mondo» ai «miei tempi» (I,3–4). Furono composte a Roma, circa 2–8 d.C., e rimasero senza l'ultima revisione.

3. D. Un calendario poetico in distici, sul modello degli *Aitia* di Callimaco; restano sei libri, da gennaio a giugno, dedicati prima ad Augusto e poi a Germanico.

4. A. Colonia di Mileto sulla costa occidentale del Mar Nero, presso le foci del Danubio; oggi Costanza (Romania).

5. D. Una delle tre figlie di Minia, la prima che le sorelle invitano a raccontare (IV,42–54); Leuconoe racconta la seconda storia (167–270), Alcitoe la terza (274–388).

6. C. È il filosofo di Samo (Pitagora, che Ovidio non nomina) a parlare; il soggetto di ciò che «non muore» è lo *spiritus*, l'anima che migra da un corpo all'altro. Non è una legge fisica né il pensiero personale di Ovidio; l'ultimo verso del poema è XV,879 (*vivam*).

7. *Corpora*, all'inizio del v. 2: l'iperbato tiene sospeso il senso, e la frase stessa «cambia forma» mentre si legge (*corpora* sembra oggetto di *dicere*, ed è retto da *in*). Ovidio invoca gli dèi (*di*) perché sono stati loro gli autori delle trasformazioni (parentesi del v. 2): li chiama come personaggi e garanti del poema, non le Muse dell'epica tradizionale. *Perpetuum* «continuo, ininterrotto» annuncia un poema lungo, epico, che attraversa tutto il tempo; *deducite* «filate sottile» richiama l'ideale callimacheo della poesia breve e raffinata (*Ecl.* 6,5). Il poema sarà un'epica continua fatta di storie dotte e brevi.

8. Fuga (525–547), metamorfosi (548–552), Apollo davanti all'albero, il suo discorso e l'assenso dell'alloro (553–567). La similitudine del cane gallico e della lepre (533–539) fa del dio un cacciatore e della ninfa una preda, l'uno spinto dalla speranza, l'altra dalla paura (*hic spe celer, illa timore*). Resta lo splendore (*remanet nitor unus*, 552), e Apollo, toccando il tronco, sente ancora il cuore che batte (553–554). Il dio promette che l'alloro ornerà i suoi capelli, la cetra e la faretra, accompagnerà i trionfi sul Campidoglio e starà davanti alla porta di Augusto, accanto alla corona di quercia (562–563): un omaggio al principe, che nel 27 a.C. aveva ricevuto dal senato gli allori sugli stipiti e la corona civica (*RG* 34).

9. *Alter / altera* (55–56) presenta i due giovani in parallelo, ciascuno il migliore del suo sesso; in *hinc Thisbe, Pyramus illinc* (71) gli avverbi stanno alle estremità e i due nomi al centro, accostati (chiasmo): vicini nella frase, divisi dal muro nella realtà. Il muro è insieme ostacolo e complice: divide le case, ma la sua fessura lascia passare le voci, e i due gli parlano come a una persona (73–77). La *sententia quid non sentit amor?* (68): l'amore scopre ciò che nessuno aveva visto in tanti secoli. I due fuggiranno di notte per incontrarsi presso la tomba di Nino; Tisbe, arrivata prima, fugge davanti a una leonessa e perde il velo; Piramo lo trova macchiato di sangue, crede Tisbe morta e si uccide con la spada; Tisbe, tornata, si uccide con la stessa spada. Il gelso, bagnato dal sangue, ha da allora frutti scuri (IV,81–166).

10. Progetto (183–189, 7 versi), costruzione delle ali con Icaro che gioca (189–200, circa 12 versi), istruzioni e volo (200–220, circa 21 versi), caduta e lamento (220–235, circa 15 versi, di cui la caduta vera e propria occupa 225–230). Costruzione e volo occupano più della metà del passo; la caduta è rapidissima. *Naturam novat*: Dedalo «rinnova», cioè modifica, le leggi della natura, dando all'uomo ciò che la

natura non gli ha dato. *Pater infelix, nec iam pater*: Dedalo è ancora padre per il suo dolore, ma non lo è più perché ha perso il figlio; la ripetizione corretta subito (epanortosi) dice la perdita. La metamorfosi in senso stretto è solo un nome: il mare e la terra prendono il nome da Icaro (230, 235).

11. La cera riceve impronte di figure sempre nuove, non conserva la forma di prima, eppure resta la stessa materia: così l'anima resta la stessa passando in corpi diversi. Ne segue che gli animali possono ospitare anime umane, «parenti» nostre: uccidere e mangiare carne è un'empietà (*caede nefanda*), e il sangue non deve nutrirsi di sangue. Nell'epilogo i nemici sono l'ira di Giove, il fuoco, il ferro, la vecchiaia vorace; l'ira di Giove poteva far pensare all'ira di Augusto, che Ovidio, dall'esilio, paragonava di continuo a Giove. Le riprese da Orazio: *exegi* (= *Exegi monumentum*), l'opera più duratura di ogni forza distruttrice, *parte … meliore mei* (= *non omnis moriar*), la fama legata alla potenza di Roma.

12. La notte è ricordata come un'immagine che ritorna (*imago*); la partenza è un funerale (vv. 21–24: lutto, gemiti, «la mia morte»); la casa è come Troia presa (25–26). Il paragone dei vv. 11–12: il poeta è stordito come chi è colpito dal fulmine di Giove e vive senza sapere di essere vivo, cioè sopravvive a una morte; il fulmine allude all'ira di Augusto. Il paragone con Troia, introdotto da una formula di modestia, porta nella vita del poeta l'epica di Virgilio (*Eneide* II). L'anafora di *cum* fa del ricordo un'esperienza ripetuta; *nunc quoque* e il presente *labitur* portano la lacrima di allora nel presente di chi scrive.

13. Perfetto indicativo: *habuit* (56, nella relativa), *tenuere* (57), *fecit* (59), *crevit* (60), *vetuere*, *potuere* (61): i fatti della storia, in successione. Imperfetto: *ardebant* (62): lo stato d'animo che dura. Presente: *dicitur* (57, presente del narratore, che riferisce una tradizione), *abest*, *loquuntur* (63), *tegitur*, *aestuat* (64): presente storico, che mostra da vicino la vita segreta degli amanti (o presente generale, per la sentenza del v. 64). Piuccheperfetto congiuntivo: *coissent* (60), irreale del passato: ciò che sarebbe accaduto e non accadde.

14. *torpor occupat* (548), *praecordia cinguntur* (549), *crines* e *bracchia crescunt* (550), *pes haeret* (551), *cacumen habet* (552: il soggetto è *cacumen*, singolare; *ora* è l'oggetto: «una cima ha, cioè occupa, il volto»), *nitor remanet* (552); poi *Phoebus amat, sentit, dat* (553–556) e *lignum refugit* (556). Con il presente: «Appena finita la preghiera, un pesante torpore le invade le membra, il morbido petto si avvolge di una sottile corteccia…»; con il passato remoto: «… un pesante torpore le invase le membra, il morbido petto si avvolse…». Il presente conserva l'effetto di istantaneità e di visione del latino; il passato remoto è più consueto in un racconto italiano. Entrambe le scelte sono accettabili se motivate e coerenti.

15. Prima principale: *Fissus erat tenui rima … paries domui communis utrique*, con la relativa *quam duxerat olim* (soggetto *paries*) e la temporale *cum fieret*, subordinata alla relativa. Seconda principale: *id vitium … primi vidistis, amantes*, con *nulli … notatum* (participio con dativo d'agente *nulli*), l'inciso interrogativo *quid non sentit amor?* e l'apostrofe *amantes*; coordinata *et vocis fecistis iter*; terza principale, coordinata con *-que*: *tutae … per illud / murmure blanditiae minimo transire solebant*. Ordine della prosa: *Paries utrique domui communis tenui rima fissus erat, quam olim, cum fieret, duxerat. Id vitium, per longa saecula nulli notatum (quid non sentit amor?), vos, amantes, primi vidistis et iter vocis fecistis, blanditiaeque per illud tutae minimo murmure transire solebant.* Traduzione: vedi T3.

16. *perosus* participio congiunto riferito a Dedalo, attivo («che odiava»); *tactus* participio congiunto, passivo («preso dalla nostalgia»); *clausus erat* piuccheperfetto passivo («era chiuso»); *prece finita* ablativo assoluto, temporale («appena finita la preghiera»); *posita … dextra* ablativo assoluto («posata la destra»); *conplexus* participio congiunto di deponente, con valore attivo e contemporaneo («abbracciando»); *captis … mentibus*: participio congiunto riferito a *mentibus*, che è un ablativo di modo («con il cuore preso»); non è un ablativo assoluto in senso stretto, perché le *mentes* sono quelle dei soggetti stessi (*ambo*).

17. a) «Dafne, finita la preghiera, fu trasformata in alloro.» b) «Piramo e Tisbe, poiché i padri lo avevano vietato, si parlavano attraverso una fessura del muro.» c) «Dedalo dispose le penne in fila, per imitare i veri uccelli.» (oppure: «perché imitasse i veri uccelli»: il soggetto di *imitaretur*, singolare, è Dedalo) d) «Icaro, trascinato dal desiderio del cielo, abbandonò la sua guida e volò più in alto.» e) «Ovidio, relegato da Augusto, visse molti anni lontano da Roma.» f) «Il filosofo insegnava che l'anima migra in figure diverse.»

18. a) Per luogo: finita la storia di Dafne (*finierat*), la descrizione della valle di Tempe e del Peneo, padre della ninfa, introduce l'assemblea dei fiumi e la storia di Io, figlia di Inaco. b) Per cornice: una narratrice ha finito (*desierat*), dopo una breve pausa ne comincia un'altra (*orsa est dicere Leuconoe*): il passaggio avviene dentro la cornice delle figlie di Minia. c) Per somiglianza: il racconto della punizione dei contadini di Licia fa ricordare a un altro narratore un'altra punizione divina, quella di Marsia. d) Per personaggio o famiglia: Atteone e Semele appartengono entrambi alla discendenza di Cadmo (nipote e figlia).

19. XV,875: – ∪∪ | – ‖ ∪∪ | – ∪∪ | – ‖ ∪∪ | – ∪∪ | – × (*par-te ta-men ‖ me-li-o-re me-i ‖ su-per al-ta pe-rennis*): cinque dattili e uno spondeo; cesura tritemimera dopo *tamen* ed eftemimera dopo *mei* (bisillabo, *měī*); *-per al-*: *r* passa alla sillaba seguente, *-ral-* lunga per posizione. III,466:
– ∪∪ | – – | – ‖ ∪∪ | – – | – ∪∪ | – × (*quod cupi-o mecum (e)st ‖ inopem me copia fecit*): *mecum est* si fonde per prodelisione (*mecumst*), con la cesura pentemimera subito dopo, dove cadono i due punti; *-pem me* lunga per posizione.

20. v. 714: – – | – – | – ‖ – | – ∪∪ | – ∪∪ | – × (*nar-rarent ca-sus ‖ fron-de-re Phi-le-mo-na Bau-cis*): tre spondei (piedi 1–3), cesura pentemimera dopo *casus*. v. 715: – ∪∪ | – – | – ‖ ∪∪ | – – | – ∪∪ | – × (*Bau-ci-da conspe-xit ‖ se-ni-or fron-de-re Phi-le-mon*): due spondei (piedi 2 e 4), cesura pentemimera dopo *conspexit*. I due versi formano un chiasmo: *frondere Philemona Baucis / Baucida … frondere Philemon*; i due nomi di Bauci (*Baucis / Baucida*) si toccano al centro, a cavallo dei due versi, quelli di Filemone stanno alle estremità, e *frondere* torna in ciascun verso: ciascuno vede l'altro trasformarsi.

21. a) *forma*: aspetto, spesso con valore di bellezza (*auctaque forma fuga est*, I,530); *figura*: sagoma, configurazione esterna (*mutando perde figuram*, I,547); *species*: apparenza visibile, anche ingannevole (*specie mortali*, VIII,626); *imago*: immagine, riflesso, ricordo (*nec me mea fallit imago*, III,463; *Tristia* I,3,1). b) *liber* era lo strato interno della corteccia, su cui anticamente si scriveva; il nome passò al materiale scritto e poi al libro. c) Da *verto*: convertire, versione, avversario (anche: inverso, verso); da *transeo*: transito, transizione, transitorio; da *muto*: mutare, mutazione, mutevole (anche: immutabile, permutare).

22. «Metamorfosi»: dal greco μεταμόρφωσις, «cambiamento di forma» (μετά + μορφή); in italiano anche in senso scientifico (gli insetti) e figurato. «Relegare»: da *relegare* «allontanare, confinare»; in italiano «confinare» e in senso figurato «mettere in secondo piano». «Esule»: da *exul*, chi è fuori dalla patria. «Transitorio»: da *transire*, «che passa»; oggi «provvisorio». «Specie»: da *species* «aspetto», poi «tipo, categoria»; in italiano soprattutto in biologia e nell'espressione «in specie». «Perpetuo»: da *perpetuus* «continuo»; oggi «eterno, che dura per sempre». Si sono allontanate di più «relegare» (nel senso figurato), «specie» e «perpetuo», che da «continuo» è diventato «eterno» (lo stesso spostamento dell'Anguillara nel proemio).

23. «Appena finita la preghiera, un pesante torpore le invade le membra; il morbido petto si avvolge di una sottile corteccia; i capelli crescono in fronde, le braccia in rami; il piede, poco fa così veloce, resta attaccato a radici immobili; una cima occupa il volto: resta in lei soltanto lo splendore. Anche così Febo la ama e, posata la destra sul tronco, sente ancora il cuore palpitare sotto la corteccia nuova; e stringendo fra le braccia i rami come fossero membra, bacia il legno: ma il legno rifugge i baci.» Domande guida: tutti presenti (istantaneità); ordine: il corpo intero (il torpore), il petto, poi le estremità (capelli, braccia, piede) e infine il volto; *modo* «poco

fa» oppone la velocità di prima all'immobilità di ora; v. 556: chiasmo (*oscula … ligno / … oscula lignum*) con poliptoto *ligno / lignum*; *refugit* riprende il verbo della fuga: l'albero «fugge» ancora.

24. «(Furono custodi del tempio) finché fu loro concessa la vita. Sfiniti dagli anni e dalla vecchiaia, mentre un giorno stavano per caso davanti ai gradini del tempio e raccontavano le vicende del luogo, Bauci vide Filemone coprirsi di foglie, e il vecchio Filemone vide Bauci coprirsi di foglie. E già, mentre la cima cresceva sopra i due volti, finché fu possibile, si scambiavano parole, e dissero insieme «addio, mio sposo», «addio, mia sposa»; e insieme la fronda coprì i loro volti e li nascose. Ancora oggi l'abitante della Tinia mostra in quel luogo i due tronchi vicini, nati da un doppio corpo.» Si noti il chiasmo dei vv. 714–715 e la ripetizione di *simul* (718): la metamorfosi realizza il desiderio dei due di morire insieme.

25. «Sono io quello! L'ho capito, e la mia immagine non mi inganna: brucio d'amore per me stesso, accendo la fiamma e la sopporto. Che cosa devo fare? Essere pregato o pregare? E poi che cosa chiederò? Ciò che desidero è con me: l'abbondanza mi ha reso povero. Oh, potessi separarmi dal mio corpo!» Il paradosso (*inopem me copia fecit*) e il desiderio impossibile dell'ultimo verso, che rovescia quello degli innamorati (unirsi), riassumono la storia.

26. a) Sette esametri (548–554) e sedici endecasillabi (due ottave). b) Aggiunte: «Che non ode, non vede, e non intende»; «Che dal capo à le piante si distende»; «verdi» fronde e chiome «bionde»; «la grata sua leggiadra faccia»; «lo splendore almo, e sereno»; «Che vuol, ch'à Febo anchor quest'arbor piaccia»; «Dubbioso il tocca» (in Ovidio Apollo posa la mano, senza dubbio). c) «Il piè veloce s'appiglia al terreno»: l'aggettivo resta, ma cade *modo tam*, «poco fa così», cioè il confronto fra prima e dopo dentro la stessa frase. d) Dopo l'imperfetto iniziale (Volea), presenti nella prima ottava e all'inizio della seconda (sforza, prende, cinge, crescon, s'appiglia), poi passati remoti (Tenne, Servò) e di nuovo presenti (tocca, trova): l'Anguillara alterna i tempi più del latino, che resta al presente per tutta la trasformazione. e) Traccia: per esempio «Il piede, poco fa così veloce, è fermo in radici immobili», che conserva il contrasto di *modo*; la motivazione deve richiamare il valore del testo latino.

27. B fa pensare alla formula moderna della conservazione della massa («nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma»), che il testo non contiene: suggerisce una teoria della materia, mentre il passo parla dell'anima. *Interit* da *intereo* significa «perisce, muore»; il soggetto, nel contesto, è ciò che vive, e in particolare lo *spiritus* del v. 167, che passa da un corpo all'altro. A è più fedele e conserva la brevità della sentenza. Una traduzione possibile: «Tutto si trasforma, nulla muore: lo spirito vaga di là in qua…»; va bene anche «tutto cambia», purché «muore» renda *interit*.

28. Traccia: parole riprese (*exegi*; *parte meliore mei / non omnis moriar*; la fama, il popolo, la potenza di Roma); l'opera indistruttibile: per Orazio un monumento più duraturo del bronzo, che né la pioggia né il vento né il tempo abbatteranno; per Ovidio un'opera che resiste all'ira di Giove, al fuoco, al ferro, alla vecchiaia; lo spazio e il tempo: Orazio lega la fama al rito romano (il pontefice sul Campidoglio) e alla sua terra d'origine, Ovidio a tutto l'impero e a tutti i secoli, e aggiunge l'ascesa oltre le stelle; la gara: Ovidio usa le stesse forme per dire di più, e chiude con *vivam*. Si può notare che dopo la relegazione l'«ira di Giove» assume un senso nuovo.

29. Traccia: Bernini sceglie l'istante della trasformazione (I,548–552), quando Dafne è insieme ragazza e albero: le dita diventano foglie, i piedi radici, la corteccia sale sul corpo, mentre Apollo la raggiunge; la scultura può fissare in un solo momento ciò che il testo racconta come sequenza, e rende il contrasto fra movimento (la corsa) e immobilità (l'albero). Petrarca fa di Dafne e dell'alloro il centro del *Canzoniere*: Laura e il lauro si confondono; l'alloro è la donna amata e insieme la gloria poetica (la corona dei poeti); nella canzone 23 il poeta stesso subisce una serie di metamorfosi, fra cui quella in lauro. Il mito diventa simbolo dell'amore non corrisposto e del desiderio di fama.

30. Traccia: l'esilio è una trasformazione della vita del poeta, raccontata con i mezzi delle *Metamorfosi*

(paragoni mitici: Atteone, Ulisse, Troia; il fulmine di Giove); il poeta diventa personaggio delle sue storie, punito per aver visto ciò che non doveva; la partenza è una morte da vivo. L'elegia conserva il metro e le tecniche degli *Amores* (distici chiusi, simmetrie, sentenze), ma cambia contenuto e destinatari: non più la donna amata e il gioco dei codici erotici, ma la moglie, gli amici, Augusto; la lettera, già usata nelle *Heroides*, diventa la forma della supplica e del lamento; il libro viaggia a Roma al posto del poeta (*Tristia* I,1,1).

31. a) 1. Gli ultimi uomini si aggrappano ai luoghi più alti; la loro sola consolazione è che la paura si è trasformata in stupore, e lo stupore non lascia spazio né alla paura né al dolore. 2. Loda «montes et sparsas Cycladas augent» (in realtà *Met.* II,264) e «omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto» (I,292), adeguati alla grandezza del tema, e «expatiata ruunt … turres» (I,285 e 290); critica «nat lupus inter oves, fulvos vehit unda leones» (I,304), una «sciocchezza da bambini», perché è fuori luogo scherzare mentre il mondo è inghiottito, e perché è inverosimile che in un diluvio si possa nuotare. 3. Di sostenere fino in fondo l'immagine grandiosa che ha concepito, pensando che è il mondo intero a essere sommerso. b) «Ai luoghi più alti si aggrappavano gli ultimi resti del genere umano, e per loro, ridotti all'estremo, una sola cosa fu di consolazione: che la paura si era trasformata in stupore. Chi era stupito non aveva tempo per avere paura, e nemmeno il dolore trovava posto, perché perde la sua forza in chi è infelice al di là della percezione del male. Dunque i monti sporgono come isole «e accrescono il numero delle Cicladi sparse», come dice egregiamente quel poeta, il più ingegnoso di tutti; così come, in modo adeguato alla grandezza del tema, disse quel verso: «tutto era mare, e al mare mancavano anche i lidi», se non avesse ricondotto un così grande slancio dell'ingegno e della materia a sciocchezze da bambini: «nuota il lupo fra le pecore, l'onda trasporta i fulvi leoni». Non è cosa abbastanza seria fare dello spirito quando il mondo intero è stato inghiottito. Disse cose grandiose e colse l'immagine di una così grande confusione, quando disse: «i fiumi straripati corrono per i campi aperti … e le torri sommerse vacillano sotto i gorghi». Parole magnifiche, a patto che non si sia messo a pensare a che cosa facciano le pecore e i lupi. Ma si può nuotare in un diluvio, in quel travolgimento? O non fu sommerso tutto il bestiame dallo stesso impeto da cui era stato trascinato via? Hai concepito un'immagine grande quanto dovevi, con tutte le terre sommerse e il cielo stesso che precipita sulla terra: sostienila fino in fondo. Saprai che cosa conviene, se penserai che è il mondo intero a nuotare.» c) *ni … reduxisset*: protasi con *ni* (= *nisi*) al congiuntivo piuccheperfetto, irreale del passato; l'apodosi è implicita nel giudizio precedente (avrebbe detto bene, «se non avesse…»). *si non curaverit* (congiuntivo perfetto o futuro anteriore, con l'apodosi nominale *magnifice haec*); *scies … si cogitaveris*: periodo ipotetico della realtà al futuro (futuro semplice e futuro anteriore). d) Come Quintiliano (*nimium amator ingenii sui*, X,1,88) e Seneca il Vecchio (*non ignoravit vitia sua sed amavit*), Seneca riconosce il grande ingegno di Ovidio (*ingeniosissimus*) e gli rimprovera di non saperlo frenare: il gusto della battuta e del dettaglio brillante prevale sul decoro dell'argomento. e) Traccia: *ingeniosissimus* «il più ingegnoso» conserva il legame con *ingenium*, parola chiave del giudizio antico su Ovidio, mentre «il più geniale» sarebbe troppo moderno e solo positivo; *lascivire* «fare dello spirito, scherzare» rende il rimprovero di frivolezza (Quintiliano: *lascivior*, cap. 13), senza il senso moderno e morale di «lascivo».