CAPITOLO

14

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

Omnia mutantur, nihil interit. «Tutto si trasforma, nulla perisce.» (Ovidio, Metamorfosi XV,165: parla Pitagora)

OBIETTIVI

1. Collocare le ultime opere di Ovidio negli anni finali di Augusto e conoscere i fatti certi e le ipotesi sulla relegazione a Tomi.
2. Conoscere la struttura delle *Metamorfosi*, dei *Fasti* e delle opere dell'esilio.
3. Riconoscere i temi del poema (trasformazione, potere, amore, identità), la tecnica delle cornici e i modelli greci e latini.
4. Leggere e analizzare in lingua il proemio, la metamorfosi di Dafne, Piramo e Tisbe, il discorso di Pitagora e l'epilogo; leggere in traduzione Dedalo e Icaro e l'ultima notte a Roma.
5. Riconoscere gli strumenti della narrazione di Ovidio (tempi verbali, transizioni, descrizione per sequenze) e il lessico del mutamento; confrontare una traduzione d'autore con il testo latino.

INDICE DEL CAPITOLO

14.1 Il contesto 2
14.2 Le opere 4
14.3 Temi, forme e modelli 7
14.4 Antologia 12
14.5 Lingua e stile 26

Latino 4 · Parte IV · Ovidio e Livio · versione 1.0
Capitolo 14: Ovidio: le Metamorfosi, i Fasti, la poesia dell'esilio · pagine 503–542 del volume completo · estratto per lo studio

Un ragazzo si specchia in una fonte e si innamora della propria immagine; uno scultore chiede agli dèi una sposa simile alla statua che ha scolpito; una ragazza in fuga diventa un albero mentre il dio che la insegue la sta per afferrare. Molti di questi racconti li conosci già, magari senza sapere da dove vengono: la loro fonte principale, per l'Europa, è un solo poema latino, le *Metamorfosi* di Ovidio. Per secoli pittori, scultori, poeti e musicisti hanno cercato lì i loro soggetti.

Nel capitolo precedente hai conosciuto l'Ovidio poeta d'amore, maestro di ironia e di retorica. Qui lo vedi alle prese con un progetto molto più ambizioso: un poema epico di quindici libri che racconta la storia del mondo come una catena di trasformazioni, dal caos primitivo fino ai tempi di Augusto. E poi lo vedi cadere: nell'8 d.C. un ordine dell'imperatore lo allontana da Roma e lo manda a Tomi, sul Mar Nero, dove il poeta più brillante della sua generazione passa gli ultimi anni a scrivere elegie di lamento e di supplica.

Leggere Ovidio oggi significa chiedersi che cosa resta di noi quando cambiamo: il corpo, il nome, la voce, la memoria. È una domanda che ritorna nella biologia, che studia le metamorfosi degli insetti e degli anfibi, e nella vita di ognuno. Ovidio non dà una risposta sola: racconta, e lascia che siano i suoi personaggi a mostrarla.

14.1 Il contesto

14.1.1 Gli ultimi anni di Augusto

Quando Ovidio compone le *Metamorfosi*, nei primi anni dopo la nascita di Cristo, Augusto governa da più di trent'anni (cap. 6). Il principato è solido, ma il problema della **successione** pesa su tutto. Gli eredi designati muoiono uno dopo l'altro: Marcello nel 23 a.C., Agrippa nel 12 a.C., i nipoti Lucio e Gaio Cesare nel 2 e nel 4 d.C. Nel 4 d.C. Augusto adotta Tiberio, figlio di sua moglie Livia, e insieme a lui Agrippa Postumo, l'ultimo figlio di Agrippa e di Giulia; pochi anni dopo anche Agrippa Postumo viene allontanato da Roma. La famiglia del principe è colpita da scandali che Augusto punisce con durezza: nel 2 a.C. la figlia Giulia è relegata per adulterio, e nell'8 d.C. la stessa sorte tocca alla nipote, Giulia minore.

Anche il clima culturale cambia. Augusto aveva promosso nel 18 a.C. leggi sul matrimonio e sull'adulterio (le *leges Iuliae*, cap. 12), e la poesia d'amore elegiaca, che celebrava amori fuori dal matrimonio, non si accordava con questa politica. Il vecchio circolo di Mecenate non c'è più: Virgilio, Orazio e Mecenate sono morti, e Ovidio, nato nel 43 a.C., è ormai il primo poeta di Roma, ma non è mai stato un poeta «di corte». Si sente libero di scherzare, e il suo scherzo non sempre piace.

14.1.2 La relegazione a Tomi

Nell'8 d.C., mentre si trova all'isola d'Elba con l'amico Cotta Massimo (*Epistulae ex Ponto* II,3,83–84), Ovidio riceve l'ordine di lasciare Roma e di stabilirsi a Tomi, sulla costa occidentale del Mar Nero. Il provvedimento non viene da un tribunale né da un decreto del senato: è un **editto** personale di Augusto, come il poeta stesso ricorda (*Tristia* II,131–136). Si tratta di una **relegatio**: una forma di allontanamento più mite dell'*exilium*, perché il condannato conservava la cittadinanza e i beni, ma doveva vivere nel luogo stabilito. Ovidio insiste molto su questa differenza: *quippe relegatus, non exul, dicor in illo*, «in quell'editto infatti sono chiamato relegato, non esule» (*Tristia* II,137).

Sulle cause il poeta è reticente. Dice che lo hanno rovinato «due colpe, un carme e un errore» (*duo crimina, carmen et error*, *Tristia* II,207). Il **carme** è l'*Ars amatoria*, pubblicata quasi dieci anni prima, che lo faceva apparire «maestro di adulterio» (*Tristia* II,212). L'**error**, invece, è un fatto che Ovidio non vuole o non può raccontare: lascia capire soltanto di aver **visto** qualcosa (*cur aliquid vidi?*, *Tristia* II,103) e ripete che si trattò di uno sbaglio, non di un delitto. Che cosa sia stato, non lo sappiamo. Gli studiosi hanno proposto varie ipotesi, nessuna dimostrata: un legame con lo scandalo di Giulia minore, condannata nello stesso anno; un coinvolgimento, forse involontario, nelle lotte per la successione intorno ad Agrippa Postumo; la partecipazione a un rito o a una riunione proibita. Sono, appunto, ipotesi.

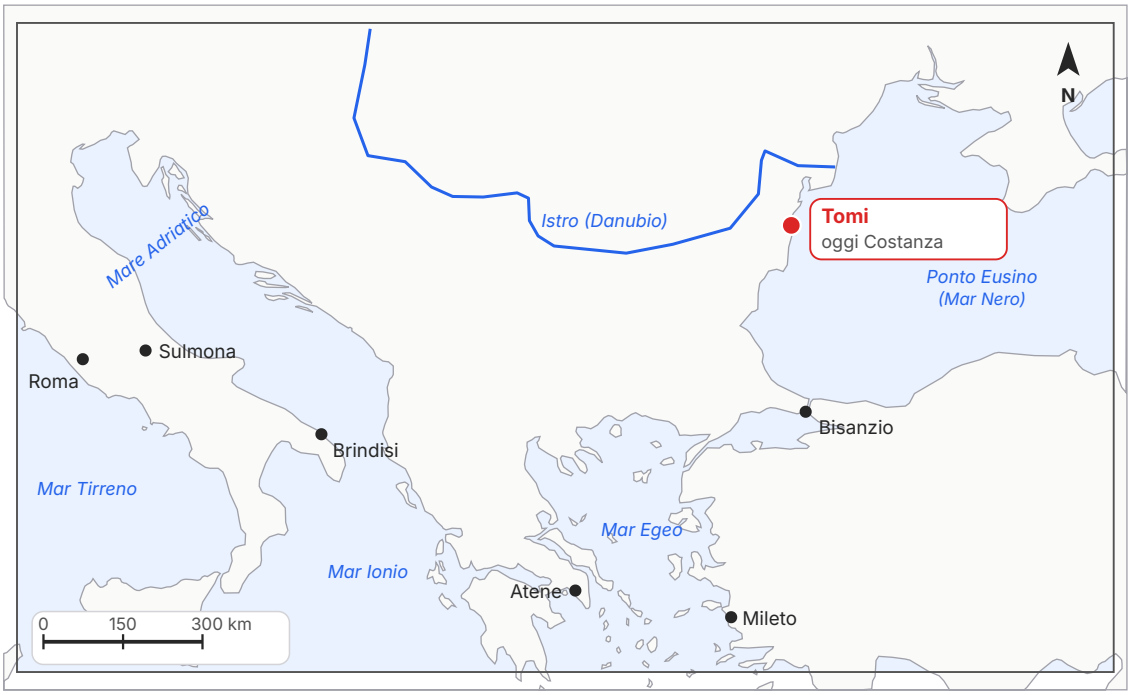
ERRORE FREQUENTE

«Esilio» o «relegazione»?

Nei manuali si legge spesso «l'esilio di Ovidio», e i Romani stessi usano la parola in senso largo: lo fa anche Ovidio quando si lamenta. Ma in senso tecnico Ovidio **non fu esiliato**. La *relegatio* gli lasciava la cittadinanza e il patrimonio: *nec vitam nec opes nec ius mihi civis ademit*, «non mi tolse né la vita né i beni né i diritti di cittadino» (*Tristia* V,11,15), e Augusto lo chiamò *relegatus, non exul* (II,137; V,11,21). Quando parli della sua condizione giuridica, usa «relegazione»; puoi dire «poesia dell'esilio» per le opere scritte a Tomi, perché è la formula consueta.

14.1.3 Tomi, sul Mar Nero

Tomi era una colonia fondata da Greci di Mileto sulla costa del Ponto Eusino, il Mar Nero; oggi è la città di Costanza, in Romania (Figura 14.1). Ai tempi di Ovidio era un piccolo centro di frontiera, vicino alla foce dell'Istro (il Danubio), esposto alle incursioni dei Geti e dei Sarmati, popolazioni che Ovidio descrive come barbare e minacciose. Nelle sue elegie insiste sul freddo, sul vino che gela nelle anfore, sul fiume ghiacciato che i carri dei Sarmati attraversano come un ponte (*Tristia* III,10,29–34), sulla lingua greca ormai imbarbarita e sulla mancanza di libri e di ascoltatori. Il quadro è volutamente cupo: l'esule dipinge il luogo come l'opposto di Roma.



In rosso il luogo della relegazione di Ovidio (8 d.C.); la linea blu segue il corso dell'Istro (Danubio) in modo schematico.

Figura 14.1 Da Roma a Tomi. Il Ponto Eusino e le terre intorno, con alcune città di riferimento: Sulmona, patria di Ovidio; Mileto, che fondò Tomi; Tomi, luogo della relegazione (oggi Costanza, in Romania). Le coste sono tracciate dai dati geografici reali; il corso dell'Istro è semplificato.

Con il gusto di sempre per le origini dei nomi, Ovidio spiega anche il nome della città: Tomi verrebbe dal greco «tagliare», perché lì Medea, in fuga con Giasone, avrebbe fatto a pezzi il fratello Absirto per rallentare l'inseguimento del padre (*Tristia* III,9,33–34). Anche in esilio, il poeta delle *Metamorfosi* continua a cercare il mito dietro i luoghi.

14.2 Le opere

14.2.1 Le *Metamorfosi*

Le *Metamorfosi* (*Metamorphoses*, dal greco «trasformazioni») sono un poema in **esametri**, il solo grande poema di Ovidio in questo metro, in **quindici libri**: circa 12.000 versi, nei quali si raccontano, a seconda di come si contano, circa 250 miti. Il filo che li unisce è annunciato nel proemio: il poema canta le **metamorfosi**, cioè le trasformazioni di esseri umani, di dèi e di cose in forme nuove, e le segue in ordine cronologico, «dalla prima origine del mondo» fino ai tempi del poeta (I,3–4). Si comincia dal caos e dalla creazione e si arriva, nell'ultimo libro, all'anima di

Giulio Cesare trasformata in stella, cioè al suo **catasterismo** (XV,745–851), e all'elogio di Augusto. La Figura 14.2 mostra i racconti principali di ogni libro.



Figura 14.2 La struttura delle *Metamorfosi*: i quindici libri e i loro racconti principali, nell'ordine del poema. La divisione in tre blocchi (dèi e primi uomini, eroi, storia da Troia a Roma) è una lettura moderna, utile per orientarsi: Ovidio non la dichiara e i passaggi fra un blocco e l'altro sono graduali.

Il poema fu composto negli anni immediatamente precedenti la relegazione, più o meno fra il 2 e l'8 d.C. Quando dovette partire, racconta Ovidio, ne bruciò la sua copia con le proprie mani, perché era ancora un «carme in crescita e grezzo» (*adhuc crescens et rude carmen*, *Tristia* I,7,22); ma altre copie circolavano già fra gli amici, e il poema si salvò. Non sappiamo quanto il testo che leggiamo sia stato ritoccato in seguito; Ovidio sostiene di non avergli potuto dare l'ultima mano.

14.2.2 I *Fasti*

Negli stessi anni Ovidio lavorava a un'opera di tutt'altro genere, i **Fasti**: un calendario poetico in **distici elegiaci**, che segue l'anno romano giorno per giorno e spiega l'origine delle feste, dei riti

e dei nomi, insieme al sorgere e al tramontare delle costellazioni (*tempora cum causis Latium digesta per annum*, «i tempi distribuiti lungo l'anno latino, con le loro cause», *Fasti* I,1). Ci restano **sei libri**, da gennaio a giugno, uno per mese. In *Tristia* II,549–552 Ovidio dice di aver scritto «sei libri e altrettanti», dedicati ad Augusto, e che la relegazione interruppe l'opera: se gli altri sei siano mai stati completati è discusso. In esilio il poeta rivide il primo libro e lo dedicò a Germanico, nipote e figlio adottivo di Tiberio (*Fasti* I,3).

I *Fasti* sono il poema più vicino al programma culturale di Augusto: la religione tradizionale, le feste restaurate, le date della famiglia imperiale. Ma anche qui Ovidio resta se stesso, con digressioni narrative, scene comiche e una voce che interroga di continuo le divinità come testimoni di un'indagine erudita. Il modello principale è l'elegia eziologica di Callimaco, gli *Aitia* (vol. 3, cap. 10).

14.2.3 La poesia dell'esilio

A Tomi Ovidio scrisse quasi soltanto elegie, rivolte a Roma. Le raccolte sono due, più un poemetto di invettiva (Tabella 14.1). I **Tristia** («Le tristezze», cinque libri, 8–12 d.C.) sono elegie che non nominano i destinatari, per non comprometterli; il secondo libro è un'unica, lunga lettera ad Augusto, una difesa della propria poesia. Le **Epistulae ex Ponto** («Lettere dal Mar Nero», quattro libri) sono invece lettere con il nome del destinatario: amici, protettori, membri della corte, ai quali il poeta chiede di intercedere per lui. L'**Ibis** è un poemetto di oltre seicento versi, in distici, che scaglia una lunga serie di maledizioni, ricavate dal mito, contro un nemico mai nominato; il titolo e l'idea vengono da un'opera perduta di Callimaco.

Tabella 14.1 Le opere scritte da Ovidio a Tomi.

Opera	Libri	Metro	Date	Caratteri
Tristia	5	distico elegiaco	8–12 d.C.	elegie e lettere senza il nome del destinatario; il libro II è una lettera ad Augusto di 578 versi
Epistulae ex Ponto	4	distico elegiaco	c. 12–16 d.C.	lettere con il nome del destinatario; i primi tre libri raccolti intorno al 13 d.C., il quarto forse pubblicato dopo la morte del poeta
Ibis	1	distico elegiaco	dopo l'8 d.C.	maledizioni contro un nemico anonimo, sul modello di un'opera perduta di Callimaco
Fasti (revisione)	6	distico elegiaco	in esilio	il libro I rivisto e dedicato a Germanico

Augusto morì nel 14 d.C. senza richiamarlo, e Tiberio non lo fece mai. Ovidio morì a Tomi nel 17 o nel 18 d.C. Le sue ultime elegie, tuttavia, mostrano che non smise di scrivere né di cercare un pubblico: neppure fra i Geti.

APPROFONDIMENTO

Approfondimento · Un poeta latino fra i Geti

In una delle ultime *Epistulae ex Ponto* Ovidio racconta di aver scritto un poemetto nella lingua dei Geti, con i metri latini, e di averlo recitato davanti a un pubblico locale. L'opera non ci è giunta, e non abbiamo altre testimonianze: sappiamo soltanto ciò che dice il poeta.

> a! pudet, et Getico scripsi sermone libellum,
> structaque sunt nostris barbara verba modis:
> et placui (gratare mihi) coepique poetae
> inter inhumanos nomen habere Getas.
>
> (Ovidio, *Epistulae ex Ponto* IV,13,19–22 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library e Perseus)

> «Ah, che vergogna: ho scritto anche un libretto nella lingua dei Geti, e parole barbare sono state costruite nei nostri metri; e ho avuto successo (rallegrati con me!) e ho cominciato ad avere il nome di poeta fra i Geti inumani.»
>
> (traduzione della redazione)

Il seguito della lettera (vv. 23–32) spiega che l'argomento era la lode di Augusto, appena divinizzato, e della sua famiglia. L'episodio è insieme un lamento (il poeta di Roma ridotto a scrivere in una lingua «barbara») e una piccola rivincita: anche a Tomi la poesia trova ascoltatori. È anche una mossa calcolata, perché il poemetto loda proprio la casa del principe che avrebbe potuto richiamarlo.

14.3 Temi, forme e modelli

14.3.1 Un *carmen perpetuum*

Il proemio delle *Metamorfosi* è di soli quattro versi, ma contiene un programma (T1). Ovidio chiede agli dèi di condurre un **carmen perpetuum**, un «canto ininterrotto»: una narrazione continua, che non si spezza in componimenti separati, come quella dell'epica. È una scelta sorprendente per il poeta degli *Amores*, che fino ad allora aveva scritto solo in distici elegiaci e aveva più volte dichiarato di non voler cantare le armi. Ma il verbo con cui chiede questo canto, *deducite*, è la parola con cui Virgilio aveva definito la poesia sottile e raffinata di gusto callimacheo (*deductum dicere carmen*, *Ecl.* 6,5): «filate», come si fila la lana. Il poema promette dunque di essere insieme grande come l'epica e raffinato come la poesia alessandrina.

Il risultato non somiglia a nessun altro poema antico. Ha la lunghezza, il metro e lo stile alto dell'epica, ma non ha un eroe né una sola vicenda; ha un ordine cronologico, ma lo segue in modo libero, con salti, ritorni e lunghe digressioni. A tenerlo insieme sono il tema della trasfor-

mazione, che ritorna in quasi ogni racconto, e l'abilità con cui il narratore passa da una storia all'altra.

14.3.2 Cornici e racconti incassati

Ovidio raramente racconta un mito e poi ricomincia da capo. Più spesso un racconto ne contiene un altro: un personaggio prende la parola e narra una storia, dentro la quale un altro personaggio ne narra una terza. Questa tecnica della **cornice narrativa** (con i racconti «incassati» uno nell'altro, come scatole cinesi) permette di variare il punto di vista e di moltiplicare i narratori. L'esempio più noto è nel libro IV (Figura 14.3). A Tebe si celebra la festa di Bacco, ma le figlie di Minia, le **Minieidi**, rifiutano di partecipare: restano in casa a filare e, per passare il tempo, si raccontano a turno delle storie. La prima, di cui Ovidio non dice il nome, sceglie quella di Piramo e Tisbe (T3); le sorelle Leuconoe e Alcitoe seguono con altri racconti. Alla fine Bacco punisce l'empietà delle sorelle e le trasforma in pipistrelli: le narratrici diventano a loro volta materia di una metamorfosi.

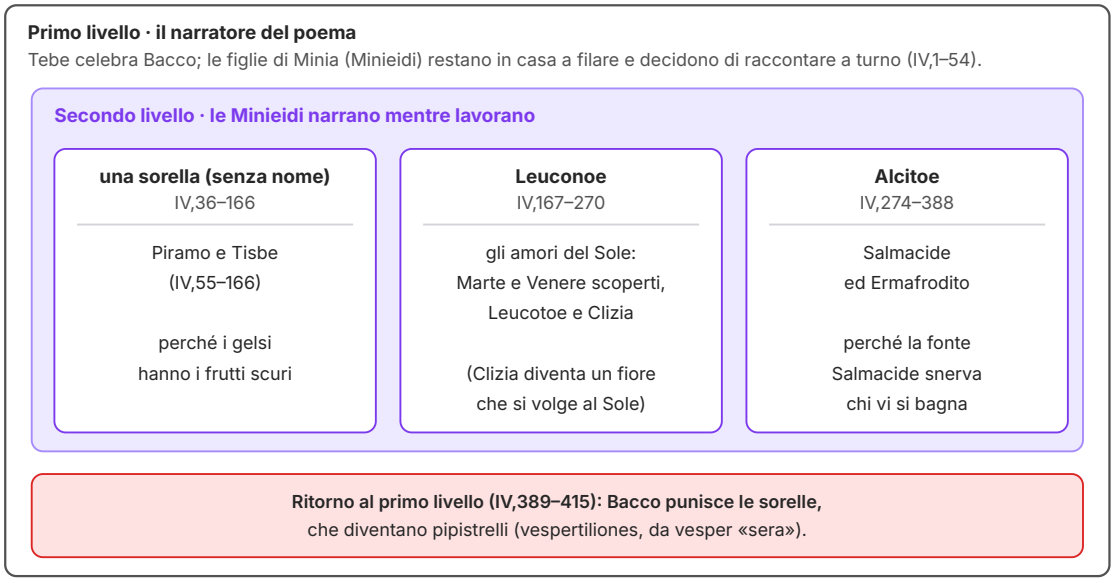


Figura 14.3 Le cornici del libro IV delle *Metamorfosi*. Il narratore del poema racconta delle figlie di Minia, che a loro volta raccontano tre storie; i versi indicati sono quelli del testo di riferimento. Piramo e Tisbe è il racconto della prima sorella, che Ovidio non nomina.

Altre cornici famose sono il canto di Orfeo nel libro X, dentro cui si trova la storia di Pigmalione, e il discorso di Pitagora nel libro XV. Le cornici servono anche a far riflettere sul racconto stesso: chi narra sceglie cosa dire, lo adatta al suo pubblico, ne trae una morale. Le Minieidi raccontano storie d'amore e di dèi mentre disprezzano un dio, e il lettore capisce prima di loro come andrà a finire.

14.3.3 Gli dèi, il potere e l'arte

Gli dèi delle *Metamorfosi* sono potenti, passionali e spesso crudeli. Apollo insegue Dafne, che lo rifiuta (T2); Giove seduce e inganna; Giunone si vendica sulle rivali. Molte metamorfosi sono punizioni, e alcune colpiscono proprio chi ha sfidato un dio sul terreno dell'arte. Aracne, una giovane tessitrice della Lidia, osa gareggiare con Minerva e tesse una tela perfetta che rappresenta gli amori e gli inganni degli dèi: la dea, che non trova difetti nel lavoro, strappa la tela e colpisce la fanciulla; Aracne si impicca, e Minerva la trasforma in ragno (VI,1–145). Il satiro Marsia sfida Apollo in una gara musicale, lui con il flauto, il dio con la lira, e, vinto, viene scorticato vivo (VI,382–400). L'arte umana, in questi racconti, è grande quanto quella divina, ma il potere sta tutto da una parte.

Questi racconti sono stati letti in modi opposti. Alcuni studiosi vi vedono una critica velata del potere assoluto, in anni in cui un solo uomo poteva decidere della vita e della poesia di un cittadino; altri ricordano che il poema si chiude con l'elogio di Cesare e di Augusto e che l'alloro di Dafne diventa, nelle parole di Apollo, il simbolo dei trionfi romani e della casa del principe (T2, vv. 560–563). Probabilmente le due letture non si escludono: Ovidio celebra il regime con le parole del regime, ma il suo modo di raccontare, ironico e attento alle vittime, lascia sempre una seconda voce.

14.3.4 Amore e identità

Molte metamorfosi nascono dall'amore, e molte rivelano chi è davvero un personaggio. Il re Licaone, che ha offerto a Giove carne umana, diventa un lupo e «conserva le tracce dell'antico aspetto» (*veteris servat vestigia formae*, I,237): la stessa ferocia, gli stessi occhi. Narciso, che rifiuta ogni amore, si innamora del proprio riflesso in una fonte e si consuma fino a diventare un fiore (III,339–510). Pigmalione, deluso dalle donne del suo tempo, scolpisce una statua d'avorio così bella da innamorarsene, e Venere la rende viva (X,243–297): qui la trasformazione va nella direzione opposta, dall'arte alla vita. In Piramo e Tisbe (T3) il cambiamento è minimo, il colore dei frutti del gelso, ma è il segno visibile di un amore che i genitori avevano proibito.

La metamorfosi, dunque, non è solo un prodigio. Spesso rende stabile e visibile qualcosa che il personaggio già era: la crudeltà di Licaone, la vanità di Narciso, la fuga di Dafne, che diventa un albero radicato per sempre. A volte, invece, lascia un resto di umanità dentro la nuova forma: Dafne fa ancora battere il cuore sotto la corteccia (T2), e il lettore resta sospeso fra la meraviglia e la pietà.

COLLEGAMENTI

Permanenze · Ovidio da Dante a Bernini

Le *Metamorfosi* sono state, dopo l'*Eneide*, il poema latino più letto nel Medioevo e nel Rinascimento. **Dante**, che nel Limbo mette Ovidio fra i grandi poeti antichi (*Inferno* IV), lo sfida apertamente quando descrive le trasformazioni dei ladri, uomini che diventano serpenti e serpenti che diventano uomini:

> Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
> ché se quello in serpente e quella in fonte
> converte poetando, io non lo 'nvidio;
>
> (Dante, *Inferno* XXV,97–99 · testo da it.wikisource)

Cadmo trasformato in serpente e Aretusa trasformata in fonte sono episodi dei libri IV e V; Dante sostiene che la sua metamorfosi doppia, in cui due nature si scambiano la forma, supera quelle del poeta antico. **Petrarca** costruisce sul nome di Laura e sull'alloro di Dafne una parte del *Canzoniere*, e una sua canzone (*Rerum vulgarium fragmenta* 23) è nota come «canzone delle metamorfosi». **Ariosto** riprende nell'*Orlando furioso* l'episodio di Perseo che libera Andromeda dal mostro marino (*Met.* IV), quando Ruggiero salva Angelica dall'orca.

Nelle arti, la scultura di **Gian Lorenzo Bernini** *Apollo e Dafne* (1622–1625, Roma, Galleria Borghese) coglie l'istante descritto in I,548–552: le dita che diventano foglie, i piedi che mettono radici. **Shakespeare** fa recitare la storia di Piramo e Tisbe da un gruppo di artigiani nel *Sogno di una notte di mezza estate* (c. 1595), con un attore che interpreta il Muro. Il *Paesaggio con la caduta di Icaro* dei Musei Reali di Bruxelles, a lungo attribuito a Pieter Bruegel il Vecchio, è oggi considerato da molti studiosi una copia antica di un originale perduto: l'attribuzione è discussa. Il dipinto mostra un contadino che ara, un pastore e un pescatore, come in *Met.* VIII,217–218, mentre Icaro cade quasi inosservato in un angolo.

14.3.5 Il discorso di Pitagora e l'epilogo

Nell'ultimo libro Ovidio dà la parola a un filosofo. Il re Numa, successore di Romolo, ascolta a Crotone gli insegnamenti di un saggio venuto da Samo, che Ovidio non nomina mai ma che è chiaramente Pitagora (*vir fuit hic ortu Samius*, XV,60). Il suo discorso (XV,60–478) è il più lungo del poema. Pitagora predica il rifiuto della carne, perché le anime passano da un corpo all'altro, anche dagli uomini agli animali: è la dottrina della **metempsicosi**, che hai incontrato nel libro VI dell'*Eneide* (cap. 9). Poi allarga lo sguardo al mondo intero: «tutto si trasforma, nulla perisce» (*omnia mutantur, nihil interit*, XV,165), «tutto scorre» (*cuncta fluunt*, XV,178); i fiumi cambiano corso, le terre emergono dal mare, le città nascono e muoiono (T5).

Il discorso dà al poema una giustificazione filosofica: se tutto cambia, un poema delle trasformazioni è un poema sul mondo. Ricorda da vicino il *De rerum natura* di Lucrezio (vol. 3, capp. 11–12), nel lessico e nel tono didascalico, ma la dottrina è diversa: per Lucrezio l'anima

muore con il corpo, per il Pitagora di Ovidio migra. E il lettore sa che Pitagora non è Ovidio: è un personaggio, con la sua voce, inserito in un poema pieno di ironia.

ERRORE FREQUENTE

***Omnia mutantur, nihil interit* non è la fisica di Ovidio**

La frase è spesso citata come se fosse una legge scientifica antica, un'anticipazione della conservazione della materia o dell'energia. Non lo è. È detta da **Pitagora**, personaggio del poema, e riguarda soprattutto l'**anima** che migra da un corpo all'altro (XV,165–172): è dottrina religiosa e filosofica, presentata in versi, non una teoria della natura verificata con esperimenti. Attribuiscila a Pitagora che parla in Ovidio, non a Ovidio, e non farne una legge fisica.

C'è anche un secondo tranello: l'incontro fra Numa e Pitagora è impossibile. Già Livio osservava che Pitagora visse più di un secolo dopo Numa, al tempo di Servio Tullio (Livio I,18,2). Ovidio lo sapeva, e segue una tradizione leggendaria per dare alla sapienza di Roma un maestro illustre.

Subito dopo la morte di Cesare e la sua trasformazione in stella, il poema si chiude con un **epilogo** di nove versi (XV,871–879, T5) nel quale il poeta parla in prima persona: la sua opera non potrà essere distrutta né dal fuoco né dal ferro né dal tempo, e il suo nome vivrà ovunque arrivi il potere di Roma. È una risposta all'ultima ode del terzo libro delle *Odi* di Orazio, *Exegi monumentum aere perennius* (*Carm.* III,30; cap. 11), che Ovidio riprende fin dal primo verbo, *exegi*. Dopo un poema in cui tutto cambia, l'unica cosa che resiste è la poesia.

14.3.6 L'esilio: l'elegia diventa lamento

Nelle opere di Tomi Ovidio torna al **distico elegiaco**, il metro della sua giovinezza, ma il genere cambia natura. Secondo una tradizione antica, che anche Orazio ricorda (*Ars* 75–76), il distico era nato per il lamento, e con Ovidio esule torna a quella funzione: non si lamenta più l'amante chiuso fuori dalla porta della donna amata, ma il poeta chiuso fuori da Roma. Molti motivi dell'elegia d'amore si rovesciano: la lontananza, la supplica a una persona potente, il ricordo, la lettera. Il primo libro dei *Tristia* si apre con il poeta che parla al proprio libro, il quale potrà andare a Roma senza di lui: *Parve — nec invideo — sine me, liber, ibis in urbem*, «Piccolo libro – e non ti invidio – andrai senza di me in città» (*Tristia* I,1,1).

Queste elegie sono state a lungo giudicate monotone, e Ovidio stesso ammette di ripetersi. Oggi si leggono con più attenzione: sono il primo grande racconto, nella letteratura latina, di un intellettuale allontanato dal potere, con i suoi stati d'animo, le speranze, le strategie per farsi ascoltare. E sono costruite con la stessa arte delle opere giovanili: la notte della partenza (T6) è narrata come la caduta di Troia.

14.3.7 Modelli greci

L'idea di un poema che raccoglie molte trasformazioni non era nuova. La *Teogonia* di **Esiodo** (VIII–VII secolo a.C.) aveva dato l'esempio di un racconto delle origini del mondo e degli dèi, ordinato per generazioni. Gli *Aitia* di **Callimaco** (III secolo a.C.) erano una raccolta di racconti eziologici, cioè dedicati alle origini di riti, nomi e usanze, legati con passaggi eleganti: il gusto dell'**eziologia** attraversa tanto le *Metamorfosi* («e ancora oggi…») quanto i *Fasti*. Il poeta ellenistico **Nicandro** di Colofone aveva composto le *Heteroeumena* («Cose trasformate»), un poema di metamorfosi oggi perduto, che conosciamo solo attraverso riassunti di età più tarda. **Partenio** di Nicea, poeta greco vissuto a Roma, aveva raccolto in prosa per Cornelio Gallo trame di amori infelici, materia per i poeti latini.

Fra i Latini, Ovidio dialoga continuamente con Virgilio: i libri XIII–XIV contengono una specie di «piccola *Eneide*», che racconta il viaggio di Enea saltando proprio gli episodi che Virgilio aveva reso famosi. E dialoga con Lucrezio, nella cosmogonia del libro I e nel discorso di Pitagora. Ma il modello più presente è forse Ovidio stesso: il narratore delle *Metamorfosi* conserva lo spirito, la rapidità e il gusto dei paradossi del poeta elegiaco.

14.4 Antologia

I sei testi seguono l'ordine del poema e poi passano all'esilio: il proemio (T1), tre trasformazioni d'amore e d'arte (T2–T4), la dottrina di Pitagora e il congedo del poeta (T5), la notte della partenza da Roma (T6). Tre testi sono letti in lingua con la traduzione, uno è da tradurre con l'aiuto di note e domande (T2, vv. 548–556), due sono in traduzione con qualche verso in latino.

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

Lettura in lingua con traduzione. I primi quattro versi del poema: l'argomento, l'invocazione agli dèi e il programma. Leggili ad alta voce seguendo la scansione della Figura 14.4.

> 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 con l'edizione di Perseus)

- *In nova … corpora*: «in corpi nuovi»; l'aggettivo *nova* apre il verso e il sostantivo *corpora* apre il verso seguente (iperbato). *fert animus* «l'animo (mi) spinge», con l'infinito *dicere* «a narrare».
- *mutatas … formas*: «le forme mutate», oggetto di *dicere*; *forma* è qui l'aspetto esteriore di un essere.

- *di* = *dei*, vocativo; *coeptis … meis*: dativo retto da *adspirate* «soffiate (favorevoli) sulla mia impresa».
- *nam vos mutastis et illas*: *mutastis* = *mutavistis* (forma sincopata); *et illas* «anche quelle» (le forme). Una parte dei manoscritti ha *illa*, «anche quella» (la mia impresa), e alcuni editori moderni preferiscono questa lezione: gli dèi avrebbero trasformato anche la poesia di Ovidio, da elegiaca in epica.
- *prima … ab origine mundi*: «dalla prima origine del mondo»; la preposizione sta fra l'aggettivo e il sostantivo.
- *ad mea … tempora* «fino ai miei tempi»; *perpetuum … carmen* «un canto ininterrotto», oggetto di *deducite* «conducete», ma anche «filate» (§3).

> Mi spinge l'animo a narrare di forme mutate in nuovi
> corpi; o dèi, alla mia impresa (perché anche quelle le avete mutate voi)
> date il vostro soffio, e dalla prima origine del mondo
> fino ai miei tempi conducete un canto ininterrotto!
>
> (traduzione della redazione)

Analisi

Il proemio è brevissimo, se lo si confronta con i sette versi di argomento e i quattro di invocazione dell'*Eneide* (cap. 8), ma dice tutto ciò che serve. L'**argomento** sono le forme cambiate in corpi nuovi: le prime parole, *In nova*, mettono subito in primo piano la novità, e l'enjambement *formas / corpora* fa «cambiare verso» alle forme proprio mentre il poeta ne parla. La **richiesta agli dèi** è motivata con una battuta: sono stati loro i primi autori di metamorfosi, e dunque devono aiutare chi le racconta. Il **programma** è nel v. 4: un canto continuo, dalle origini al presente.

Il primo verso è costruito in modo che il lettore antico si aspettasse, per un momento, una dichiarazione diversa: *In nova fert animus mutatas dicere formas* può essere letto, fino alla fine del verso, come «l'animo mi spinge a dire forme mutate in cose nuove», e solo il v. 2 chiarisce, con *corpora*, che si parla di corpi. Nel v. 4 la parola *perpetuum* «ininterrotto» e il verbo *deducite* «filate fine» tengono insieme le due poetiche (§3): il poema lungo e il verso raffinato.

Metrica. Sono esametri dattilici (vol. 3, cap. 2; cap. 7). La Figura 14.4 li scandisce: tutti e quattro hanno la cesura pentemimera, che separa in ogni verso due blocchi di senso, per esempio *In nova fert animus ‖ mutatas dicere formas*. Al v. 3 il *-que* di *primaque* si elide davanti ad *ab*, e *prima*, ablativo concordato con *origine*, ha la *-a* finale lunga.

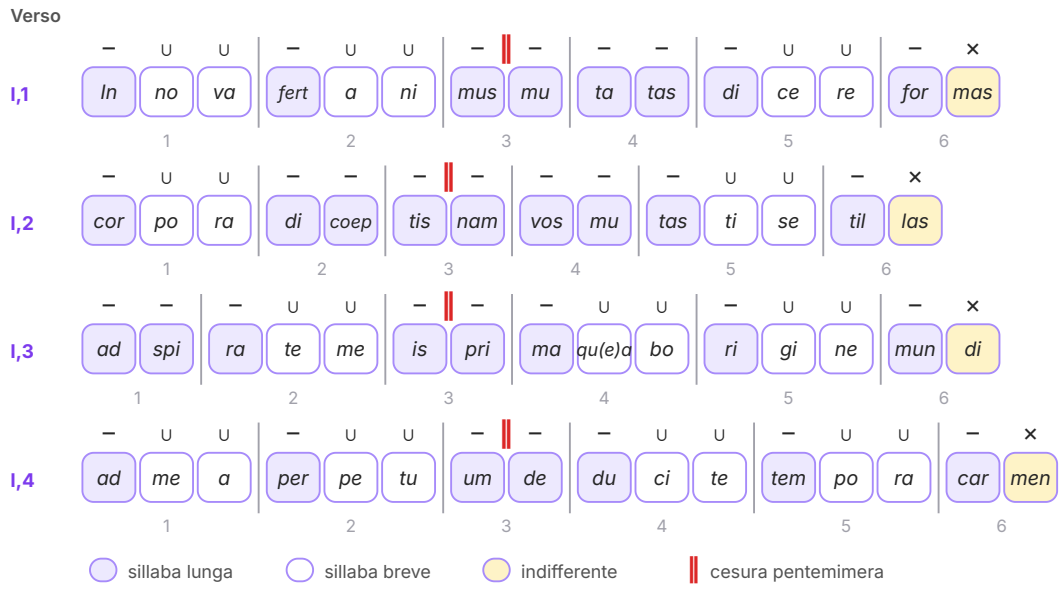


Figura 14.4 La scansione del proemio delle *Metamorfosi* (I,1–4): per ogni sillaba la quantità e, sotto, il numero del piede. Le linee grigie separano i sei piedi, il segno rosso indica la cesura pentemimera. Le sillabe sono divise come si pronunciano: al v. 2 *mutastis et illas* si legge *mu-tas-ti-se-til-las*; al v. 3 *-que* è eliso davanti ad *ab*.

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

Lettura in traduzione, con i vv. 548–556 in lingua, guidati. Apollo, colpito da una freccia d'oro di Cupido, si è innamorato di Dafne, figlia del dio fluviale Peneo; Dafne, colpita da una freccia di piombo, rifiuta l'amore e vuole restare vergine come Diana. Il dio la insegue e le rivolge un lungo discorso di corteggiamento, che la fanciulla non aspetta di sentire fino alla fine. Il racconto è il «primo amore di Febo» (*primus amor Phoebi*, I,452) e la prima storia d'amore del poema.

> Mentre lui voleva dire ancora di più, la figlia di Peneo con corsa timorosa
> fuggì, e lasciò insieme a lui le sue parole incompiute,
> bella anche allora: i venti le scoprivano il corpo,
> i soffi contrari agitavano le vesti che li affrontavano,
> una brezza leggera spingeva indietro i capelli,
> e la fuga ne accresceva la bellezza. Ma il giovane dio non sopporta più
> di sprecare parole d'amore e, come lo incitava
> Amore in persona, ne segue le orme a passo sciolto.
> Come quando un cane di Gallia ha visto in un campo aperto una lepre,
> e l'uno cerca con le zampe la preda, l'altra la salvezza;
> l'uno, come se stesse per afferrarla, spera ormai, ormai di tenerla

> e sfiora le orme con il muso proteso;
> l'altra non sa se è già presa, e si strappa
> proprio ai morsi e si lascia dietro la bocca che la tocca:
> così il dio e la vergine, lui veloce per la speranza, lei per la paura.
> Ma quello che insegue, aiutato dalle ali di Amore,
> è più rapido, non le dà tregua, incalza le spalle
> della fuggitiva e le soffia sui capelli sparsi sul collo.
> Esaurite le forze, lei impallidì e, vinta dalla fatica
> della fuga veloce, guardando le acque del Peneo:
> «Aiutami, padre», disse, «se voi fiumi avete potere divino:
> distruggi, trasformandola, questa figura con cui sono piaciuta troppo!»
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* I,525–546 · traduzione della redazione)

Il v. 547 dei manoscritti, quasi identico al 546, è considerato dagli editori un'aggiunta antica e non si traduce. Seguono i vv. 548–556, la metamorfosi: leggili in latino con le note e le domande guida, poi traducili (esercizio 22).

> 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 con l'edizione di Perseus)

- *vix prece finita*: ablativo assoluto, «appena finita la preghiera»; *torpor gravis occupat artus* «un pesante torpore invade le membra».
- *mollia … praecordia* «il morbido petto», soggetto di *cinguntur* «si cingono»; *tenui libro*: ablativo di *liber, -bri* «corteccia (interna)», la stessa parola che significa «libro», perché sulla corteccia si scriveva.
- *in frondem crines, in ramos bracchia crescunt*: un solo verbo per due soggetti, con le due coppie in parallelo; *crescunt in* «crescono fino a diventare».
- *pes modo tam velox*: *modo* «poco fa»; *pigris radicibus haeret* «è trattenuto da radici inerti» (ablativo di mezzo).
- *ora cacumen habet*: «una cima occupa il volto» (*cacumen* soggetto, *ora* plurale poetico, oggetto); *remanet nitor unus in illa* «in lei rimane soltanto lo splendore».

- *Hanc quoque* «anche così (trasformata)»; *positaque in stipite dextra*: ablativo assoluto, «posata la destra sul tronco».
- *sentit adhuc trepidare … pectus*: infinitiva, «sente che il cuore batte ancora»; *novo sub cortice* «sotto la corteccia nuova».
- *conplexus*: participio di *complector*, «abbracciando»; *suis … lacertis* «con le sue braccia»; *ut membra* «come (fossero) membra»; *refugit*: presente, «si ritrae da».

Domande guida.

1. Quali parti del corpo di Dafne si trasformano, e in che cosa? Elencale nell'ordine del testo (vv. 548–552).
2. Quali verbi dei vv. 548–551 sono al presente? Che effetto produce il presente in una descrizione così rapida?
3. Quale parola del v. 551 ricorda la fuga di Dafne? Con quale aggettivo contrasta?
4. Che cosa resta della fanciulla nell'albero (vv. 552 e 554)?
5. Come risponde l'albero ai baci di Apollo (v. 556)? Quali parole si ripetono nel verso, e con quale cambiamento di funzione?

> E il dio a lei: «Poiché non puoi essere mia sposa,
> sarai almeno il mio albero!» disse. «Sempre di te si orneranno
> i miei capelli, la mia cetra, la mia faretra, o alloro.
> 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, agli stipiti
> di Augusto, e proteggerai la quercia nel mezzo;
> e come il mio capo è giovane, con i capelli mai tagliati,
> anche tu porta sempre l'onore perenne delle fronde!»
> Peana aveva finito: l'alloro con i rami appena nati
> fece segno di sì, e parve agitare la cima come una testa.
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* I,557–567 · traduzione della redazione)

Analisi

Il racconto è costruito come una **caccia**. La similitudine del cane e della lepre (vv. 533–539) traduce la corsa in un'immagine che ogni lettore romano conosceva, e il v. 539 la chiude con un verso perfettamente bilanciato: *sic deus et virgo est hic spe celer, illa timore*. Apollo, il dio della poesia e della profezia, diventa un cacciatore; Dafne, che voleva vivere libera nei boschi come una cacciatrice, diventa una preda. Ovidio guarda la scena anche con gli occhi del dio che desidera: il vento che scopre il corpo della fanciulla (vv. 527–530) mostra quello che Apollo vede, e il lettore è invitato a notarlo, non a condividerlo.

La **metamorfosi** (vv. 548–556) è un modello che Ovidio riprende in tutto il poema (§5 e Figura 14.5). Avviene in un istante, *vix prece finita*, ed è descritta come una sequenza di piccoli cambiamenti, uno per ogni parte del corpo, con i verbi al presente: il lettore la vede accadere. L'ordine va dal centro (il petto) all'esterno (capelli, braccia, piedi) e si chiude sul volto, che scompare per ultimo. Alla fine resta il *nitor*, lo splendore che la rendeva bella, e il cuore che batte sotto la corteccia: la nuova forma conserva qualcosa della persona.

Il finale cambia registro. Apollo trasforma la sconfitta in un atto di possesso (*arbor eris certe … mea*) e fa dell'alloro il simbolo della poesia, dei trionfi e della casa di Augusto: nel 27 a.C. il senato aveva fatto porre due allori ai lati della porta della casa del principe e una corona di quercia sopra di essa, come Augusto stesso ricorda nelle *Res gestae* (34; cap. 6). Il mito delle origini del mondo si collega così al presente di Roma. L'ultimo gesto è ambiguo: l'albero *visa est* «parve» annuire. Ovidio non dice se Dafne acconsenta davvero.

14.4.3 T3 · Piramo e Tisbe: il muro (*Metamorfosi* IV,55–92)

Lettura in lingua con traduzione (vv. 55–77) e in traduzione (vv. 78–92). È il racconto della prima delle Minieidi (§3). La scena è a Babilonia, la città che, secondo la leggenda, la regina Semiramide aveva cinto di mura di mattoni. Due giovani vicini di casa si amano, ma i padri si oppongono alle nozze.

'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."

(Ovidio, *Metamorfosi* IV,55–77 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato con l'edizione di Perseus)

- *iuvenum pulcherrimus alter, / altera … praelata puellis*: «l'uno il più bello dei giovani, l'altra preferita (per bellezza) alle fanciulle»; *quas Oriens habuit* «che l'Oriente ebbe».
- *contiguas tenuere domos* «abitavano case attigue» (*tenuere* = *tenuerunt*); *coctilibus muris* «con mura di mattoni cotti»; *Semiramis*: leggendaria regina di Babilonia.
- *notitiam primosque gradus* «la conoscenza e i primi passi (dell'amore)»; *vicinia* «la vicinanza».
- *taedae … iure coissent* «si sarebbero uniti anche con il diritto della fiaccola (nuziale)», cioè con il matrimonio; congiuntivo piuccheperfetto dell'irrealtà; *vetuere* = *vetuerunt*.
- *quod non potuere vetare*: la relativa anticipa il suo antecedente, sottinteso: «ciò che non poterono vietare (era che)…»; *ex aequo* «in uguale misura».
- *conscius* «confidente, complice»; *quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis* «e quanto più è nascosto, tanto più, nascosto, il fuoco divampa» (*quoque* = *et quo*).
- *fissus erat tenui rima* «era spaccato da una sottile fessura» (soggetto *paries*, v. 66); *duxerat* «aveva formato»; *cum fieret* «quando veniva costruito»; *domui … utrique* «alle due case».

- *vitium* «difetto»; *quid non sentit amor?*: interrogativa retorica fra due trattini; *vidistis*: il narratore si rivolge agli amanti (apostrofe).
- *vocis … iter* «un passaggio per la voce»; *murmure … minimo* «con un sussurro lievissimo»; *blanditiae* «parole tenere».
- *inque vices fuerat captatus anhelitus oris* «e a turno avevano cercato di cogliere il respiro (l'uno dell'altra)».
- *quantum erat, ut sineres* «quanto (ti) costava permettere»; *vel ad oscula danda pateres* «o almeno aprirti per (lasciar) dare dei baci» (gerundivo); *auris* = *aures*.

> Piramo e Tisbe, lui il più bello dei giovani,
> lei preferita a tutte le fanciulle che l'Oriente ebbe,
> abitavano case vicine, là dove si dice che Semiramide
> cinse di mura di mattoni la sua alta città.
> La vicinanza fece nascere la conoscenza e i primi passi,
> con il tempo crebbe l'amore; si sarebbero anche sposati,
> ma i padri lo vietarono; ciò che non poterono vietare:
> ardevano entrambi, presi in egual misura nell'animo.
> Non c'è nessun confidente; si parlano con cenni e segnali,
> e quanto più il fuoco è nascosto, tanto più, nascosto, divampa.
> Era spaccato da una sottile fessura, formatasi un tempo,
> mentre veniva costruito, il muro comune alle due case.
> Quel difetto, che nessuno aveva notato per lunghi secoli
> – che cosa non scopre l'amore? – voi amanti lo vedeste per primi
> e ne faceste un passaggio per la voce, e attraverso di esso
> le parole tenere passavano sicure, in un sussurro lievissimo.
> Spesso, quando si erano fermati, di qua Tisbe, di là Piramo,
> e a turno avevano cercato di cogliere il respiro l'uno dell'altra,
> dicevano: «Muro invidioso, perché ti opponi agli amanti?
> Quanto ti costava permetterci di unirci con tutto il corpo
> o, se questo è troppo, almeno di aprirti per darci dei baci?
> Non siamo ingrati: riconosciamo che è merito tuo
> se alle nostre parole è stato concesso un passaggio fino alle orecchie amate.»
>
> (traduzione della redazione)

> Dette queste parole invano, da luoghi separati, verso sera si dissero «addio» e ciascuno diede alla sua parte del muro baci che non arrivavano dall'altra. L'Aurora del giorno dopo aveva spento i fuochi della notte e il sole aveva asciugato con i suoi raggi l'erba coperta di brina: si ritrovarono al solito posto. Allora, dopo molti lamenti sussurrati, decidono di tentare, nel silenzio della notte, di ingannare i custodi e di uscire di casa, e una volta usciti di lasciare anche la città; e per non dover vagare in campo aperto, di incontrarsi presso la tomba di Nino e di nascondersi all'ombra di un albero: c'era lì un albero carico di frutti bianchi come la neve, un alto gelso, vicino a una fonte gelida. L'accordo piace; e la luce, che pareva andarsene lentamente, precipita nelle acque, e dalle stesse acque esce la notte.
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* IV,78–92 · traduzione della redazione)

Analisi

Il racconto procede con una velocità tipica di Ovidio: in sei versi (55–60) i due giovani sono presentati, si conoscono e si innamorano, e il v. 61 introduce l'ostacolo con un gioco di parole: *vetuere patres: quod non potuere vetare*. I padri possono vietare le nozze, non l'amore. La sentenza del v. 64, con la ripetizione *magis … magis* e il poliptoto *tegitur, tectus*, è il tipo di frase che i lettori antichi amavano citare e che le scuole di retorica avevano insegnato a Ovidio (cap. 13).

Il vero protagonista della scena è il **muro**. Ovidio lo presenta con un piccolo racconto sulla sua costruzione (vv. 65–66), poi con un'**apostrofe** ai due amanti (*primi vidistis amantes*, v. 68), infine con un discorso che i due gli rivolgono come se fosse una persona: lo accusano di essere «invidioso» e insieme lo ringraziano. Il muro separa e unisce nello stesso tempo, e il tono è quasi comico. Il lettore, però, conosce la fine. Tisbe arriva per prima al gelso, una leonessa con il muso sporco di sangue la spaventa e lei fugge lasciando cadere il velo, che la belva strappa; Piramo trova il velo insanguinato, crede che Tisbe sia morta e si uccide con la spada; il suo sangue schizza sui frutti del gelso e li rende scuri; Tisbe torna, lo trova morente e si uccide con la stessa spada (IV,93–166). Le ultime parole di Tisbe chiedono che i due siano sepolti insieme e che il gelso porti per sempre frutti scuri: è la **metamorfosi** del racconto, un mutamento di colore, e la sua spiegazione eziologica.

Il tempo dei verbi segue il ritmo del racconto: perfetti per i fatti decisivi (*tenuere, fecit, crevit, vetuere*), imperfetti per le azioni abituali e gli stati (*ardebant, solebant, dicebant*), presenti quando la scena si avvicina (*abest, loquuntur*), piuccheperfetti per lo sfondo (*fissus erat, duxerat*). Ne parliamo nel §5.

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 ha costruito il labirinto per il re Minosse, è prigioniero a Creta con il figlio Icaro. Il re controlla il mare; Deda-

lo decide di fuggire per il cielo. Il racconto è anche nell'*Ars amatoria* (II,21–96), ma qui ha un altro tono.

> Daedalus interea Creten longumque perosus
> exilium tactusque loci natalis amore
> clausus erat pelago. 'terras licet' inquit 'et undas
> obstruat: et 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; The Latin Library, confrontato con l'edizione di Perseus)

- *Creten*: accusativo greco di *Crete*, retto da *perosus* «che odiava» (participio di *perodi*); *tactusque loci natalis amore* «preso dall'amore della terra natale».
- *clausus erat pelago* «era chiuso (prigioniero) dal mare»; *terras licet … et undas obstruat* «mi sbarri pure le terre e le onde» (*licet* con il congiuntivo, concessivo).
- *et caelum certe patet*: «ma il cielo almeno è aperto»; molte edizioni leggono *at* «ma» invece di *et*; *illac* «di là».
- *omnia possideat, non possidet aera Minos*: il congiuntivo concessivo e l'indicativo si contrappongono con lo stesso verbo; *aera*: accusativo greco di *aer* «l'aria».
- *ignotas animum dimittit in artes* «rivolge la mente ad arti sconosciute»; *naturamque novat* «e rinnova (cambia) la natura».

> Dedalo intanto, insofferente di Creta e del lungo esilio, preso dall'amore della terra natale, era chiuso dal mare. «Mi sbarri pure le terre e le onde», disse, «ma il cielo almeno è aperto: andremo di là. Possieda pure tutto: Minosse non possiede l'aria.» Disse, e rivolge la mente ad arti sconosciute e rinnova la natura.
>
> Dispone infatti delle penne in fila, cominciando dalla più piccola, una più lunga dopo una più corta, così che le diresti cresciute su un pendio: così un tempo la zampogna dei pastori si alzava a poco a poco con canne disuguali. Poi le lega con il lino nel mezzo e con la cera alla base e, così composte, le piega con una leggera curvatura, perché imitino veri uccelli. Il fanciullo Icaro stava con lui e, ignaro di toccare il proprio pericolo, con il volto sorridente ora afferrava le piume che un soffio vagante aveva mosso, ora ammorbidiva con il 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 rimase sospeso nell'aria che agitava.
>
> Istruisce anche il figlio: «Ti avverto, Icaro, di volare a metà 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 ordino di guardare Boote o Elice o la spada sguainata di Orione: segui la strada con me come guida!» Insieme gli insegna le regole del volo e gli adatta alle spalle le ali mai viste. Durante il lavoro e i consigli le guance del vecchio si bagnarono di lacrime e le mani del padre tremarono; diede al figlio baci che non avrebbe più ripetuto e, sollevato dalle penne, vola davanti e teme per il compagno, come un uccello che dall'alto nido ha portato nell'aria la tenera prole; lo esorta a seguirlo, gli insegna l'arte rovinosa, e muove le sue ali guardando indietro quelle del figlio.
>
> Qualcuno, mentre pescava con la canna tremante, o un pastore appoggiato al bastone, o un contadino appoggiato al manico dell'aratro, li vide e restò stupito, e credette che fossero dèi, se potevano attraversare il cielo. E ormai avevano a sinistra Samo, cara a Giunone (Delo e Paro erano rimaste indietro), a destra Lebinto e Calimne ricca di miele, quando il fanciullo cominciò a godere del volo audace, abbandonò la guida e, trascinato dal desiderio del cielo, salì più in alto. La vicinanza del sole ardente ammorbidisce la cera profumata, legame delle penne; la cera si era sciolta: lui agita le braccia nude e, privo dei remi delle ali, non fa più presa sull'aria; e la bocca che gridava il nome del padre è accolta dall'acqua azzurra, che da lui prese il nome.
>
> Ma il padre infelice, non più padre: «Icaro», disse, «Icaro», disse, «dove sei? In quale luogo devo cercarti?» «Icaro» diceva: vide le penne sulle onde, maledisse la propria arte, chiuse il corpo in un sepolcro, e la terra prese il nome dal sepolto.
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* VIII,183–235 · traduzione della redazione)

Analisi

Il racconto è una **metamorfosi tecnica**: nessun dio interviene, è l'ingegno umano a «rinnovare la natura» (*naturamque novat*, v. 189) e a trasformare un uomo in un essere alato. La costruzione delle ali è descritta con precisione da manuale (le penne in ordine di lunghezza, il lino al centro, la cera alla base, la curvatura), e la similitudine della zampogna, il flauto di canne di lunghezza crescente, la rende visibile a chiunque. Il v. 187, *omnia possideat, non possidet aera Minos*, riassume l'idea in un verso: il potere del re finisce dove comincia l'ingegno.

Ma il racconto è soprattutto la storia di un **padre e di un figlio**. Icaro gioca con le piume senza sapere che sta toccando il proprio pericolo; il padre piange mentre gli insegna, e la similitudine dell'uccello che porta fuori dal nido i piccoli (vv. 213–214) dice la sua paura. La caduta è narrata in pochi versi rapidi, con il passaggio dal perfetto al presente e al piuccheperfetto (*egit … mollit … tabuerant … quatit*), e si chiude sul nome gridato e inghiottito dal mare. Il finale ripete tre volte *Icare* e definisce Dedalo *pater infelix, nec iam pater*, «padre infelice, ormai non più padre». La doppia eziologia, il mare Icario e l'isola dove Icaro è sepolto, lega il racconto alla geografia del mondo greco.

14.4.5 T5 · Pitagora e l'epilogo (*Metamorfosi* XV,165–175 e 871–879)

Lettura in lingua con traduzione. Due brani dell'ultimo libro. Nel primo parla Pitagora: dopo aver raccontato di essere stato, in una vita precedente, il troiano Euforbo, espone la dottrina della trasmigrazione delle anime e ne trae la conseguenza che non si devono uccidere gli animali. Nel secondo parla il poeta, nell'epilogo dell'opera.

> 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 con l'edizione di Perseus)

- *omnia mutantur, nihil interit*: due frasi coordinate senza congiunzione (asindeto) e in antitesi; *interit* da *intereo* «perire»; *illinc huc … hinc illuc* «di là qui, di qui là».
- *quoslibet occupat artus* «occupa qualunque membra»; soggetto *spiritus* (v. 167), lo «spirito», l'anima.
- *eque feris* = *et e feris* «e dalle bestie»; *noster*: sottinteso *spiritus*; *nec … deperit* «e non va perduto».
- *ut … sic*: comparazione, «come … così»; *facilis … cera* «la cera docile», che *signatur … figuris* «riceve l'impronta di figure (nuove)»; al v. 170 una parte della tradizione legge *formas … easdem* invece di *formam … eandem*.
- *animam … esse … migrare*: infinitive rette da *doceo* «insegno».
- *ne pietas sit victa cupidine ventris* «perché la pietà non sia vinta dall'ingordigia del ventre» (finale); *parcite … exturbare* «smettete di scacciare»; *vaticinor* «io profetizzo», inciso; *cognatas … animas* «anime vostre parenti»; *nec sanguine sanguis alatur* «e il sangue non si nutra di sangue» (congiuntivo esortativo).

> Tutto si trasforma, nulla perisce: lo spirito vaga, e di là
> viene qui, di qui là, e prende possesso di qualunque corpo,
> e dalle bestie passa nei corpi umani
> e il nostro nelle bestie, e non si perde mai, in nessun tempo;
> e come la cera docile riceve l'impronta di figure nuove
> e non resta com'era, né conserva la stessa forma,
> eppure è sempre la stessa, così io insegno che l'anima è sempre
> la stessa, ma migra in figure diverse.
> Dunque, perché la pietà non sia vinta dall'ingordigia del ventre,
> smettete – ve lo annuncio da profeta – di scacciare con stragi empie
> anime che sono vostre parenti, e il sangue non si nutra di sangue!
>
> (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 con l'edizione di Perseus)

- *opus exegi* «ho portato a termine l'opera» (*exegi*: perfetto di *exigo*); *quod … abolere*: relativa con *poterit* (v. 872) e l'infinito *abolere* «distruggere»; i soggetti sono *ira, ignis, ferrum, vetustas*.
- *edax … vetustas* «il tempo vorace» (*vetustas* «vecchiaia, il passare degli anni»).
- *cum volet, illa dies* «quel giorno, quando vorrà»: il giorno della morte; *quae nil nisi corporis huius / ius habet* «che non ha potere se non su questo corpo».
- *incerti spatium … aevi* «la durata della mia vita incerta»; *finiat*: congiuntivo concessivo-esortativo, «metta pure fine».
- *parte … meliore mei* «con la parte migliore di me»; *super alta … astra* «al di sopra delle alte stelle»; *perennis* «eterno», predicativo del soggetto; *ferar* «sarò portato».
- *quaque patet* = *et qua patet* «e dovunque si estende»; *domitis … terris*: ablativo, «sulle terre domate».
- *ore legar populi* «sarò letto sulla bocca del popolo» (si leggeva ad alta voce); *siquid* = *si quid*; *vatum praesagia* «le profezie dei poeti»; *vivam*: ultima parola del poema.

> E ormai ho compiuto un'opera che né l'ira di Giove né il fuoco
> né il ferro potrà distruggere, né il tempo vorace.
> Quel giorno, che non ha potere se non su questo
> corpo, ponga fine, quando vorrà, alla durata incerta della mia vita:
> con la parte migliore di me, tuttavia, sarò portato, eterno, al di sopra
> delle alte stelle, e il mio nome sarà incancellabile;
> e dovunque si estende la potenza romana sulle terre domate,
> sarò letto sulla bocca del popolo e per tutti i secoli, nella fama,
> se le profezie dei poeti hanno qualcosa di vero, vivrò.
>
> (traduzione della redazione)

Analisi

Nel discorso di Pitagora il lessico è quello della **trasformazione**, ripetuto con variazioni: *mutantur, transit, figuris, formam, migrare, figuras*. La similitudine della cera (vv. 169–172) è il centro dell'argomento: un pezzo di cera riceve impronte sempre diverse e resta sempre cera; così l'anima resta la stessa passando da un corpo all'altro. La conclusione è pratica e quasi profetica (*vaticinor*): non mangiare carne, perché uccidendo un animale si potrebbe scacciare l'anima di un parente. Il verso finale, con il poliptoto *sanguine sanguis*, chiude il periodo come una sentenza.

L'**epilogo** rovescia il tema del poema. Tutto si trasforma, ma l'opera del poeta resisterà alla distruzione: l'elenco *nec Iovis ira nec ignis / nec … ferrum nec edax … vetustas* accumula le forze che distruggono, e il v. 875 oppone il corpo mortale alla «parte migliore», il nome e la poesia. Il modello è l'ode III,30 di Orazio (*Exegi monumentum aere perennius*, «Ho innalzato un monumento più duraturo del bronzo»), che Ovidio richiama con il primo verbo e con l'idea del poeta che *non omnis moriar*, «non morirà tutto». Ma Ovidio va oltre: la sua fama seguirà i confini dell'impero romano e durerà *per omnia saecula*. Alcuni studiosi hanno letto nell'«ira di Giove» un'allusione all'ira di Augusto, che i poeti chiamavano spesso Giove: se così fosse, l'epilogo sarebbe stato scritto o ritoccato dopo la condanna. È un'ipotesi, ma spiega bene perché il poeta affermi che nemmeno quell'ira potrà distruggere la sua opera.

L'ultima parola del poema è *vivam*, «vivrò». Un poema sulle trasformazioni si chiude con la sola cosa che non si trasforma.

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

Lettura in traduzione. L'elegia, scritta durante il viaggio verso Tomi, racconta la notte prima della partenza. È uno dei testi più celebri della poesia dell'esilio: il poeta vi narra la propria separazione da Roma come un poeta epico narrerebbe la caduta di una città.

> Quando mi torna alla mente l'immagine tristissima di quella notte (*illius tristissima noctis imago*) che fu l'ultimo tempo che passai a Roma, quando ripenso alla notte in cui lasciai tante cose a me care, anche ora una lacrima mi scivola dagli occhi. Ormai era vicina l'alba del giorno in cui Cesare mi aveva ordinato di uscire dai confini dell'estrema Ausonia. Non avevo avuto né il tempo né l'animo adatto a prepararmi: il cuore mi si era intorpidito nel lungo indugio. Non mi preoccupai di scegliere i servi o un compagno, né la veste o le cose utili a un esule. Restai stordito, non diversamente da chi, colpito dai fulmini di Giove, è vivo e non sa di esserlo.
>
> Quando tuttavia il dolore stesso dissolse questa nube dell'animo e finalmente i miei sensi ripresero forza, sul punto di partire rivolgo le ultime parole agli amici afflitti, che di tanti che erano, erano appena uno o due. Mia moglie, che mi amava, mi teneva stretto mentre piangevo, piangendo lei stessa più forte, con una pioggia di lacrime che le scendeva 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 lutto e gemiti, e dentro la casa c'era l'aspetto di un funerale non silenzioso. Donne e uomini, anche i fanciulli, piangono la mia morte, e in casa ogni angolo ha le sue lacrime. Se è lecito usare grandi esempi per cose piccole, questo era l'aspetto di Troia mentre veniva presa (*haec facies Troiae, cum caperetur, erat*).
>
> (Ovidio, *Tristia* I,3,1–26 · traduzione della redazione)

Analisi

L'elegia comincia con il **ricordo** (*cum subit … cum repeto*) e con una lacrima che scende «anche ora»: il tempo della scrittura e il tempo della notte si toccano. Poi il racconto procede per scene, come in un poema: lo stordimento del poeta, paragonato a chi è colpito da un fulmine di Giove (un'immagine che allude anche all'ira di Augusto), gli amici rimasti, la moglie in lacrime, la figlia lontana, la casa piena di pianto. La partenza è descritta come un **funerale** (*funeris*, *funere*): per un Romano, essere allontanato da Roma è una specie di morte.

Il paragone finale con la caduta di **Troia** è insieme modesto («se è lecito usare grandi esempi per cose piccole») e ambizioso: la casa del poeta diventa la Troia del libro II dell'*Eneide* (cap. 8), e il poeta un nuovo Enea che parte in esilio. Ovidio trasforma la propria vicenda in un mito, con gli strumenti dell'epica e della retorica che aveva usato per tutta la vita.

14.5 Lingua e stile

Ovidio è prima di tutto un narratore. Nelle *Metamorfosi* racconta circa 250 storie senza annoiare, e per riuscirci usa con grande precisione alcuni strumenti della lingua: i tempi verbali, che regolano la velocità del racconto; le formule di passaggio, che legano una storia all'altra; la descrizione per sequenze, che fa vedere una trasformazione mentre accade; un lessico del cam-

biamento ricco di sinonimi. In questa sezione li osservi sui testi dell'antologia e poi li generalizzi.

DA RICORDARE

Che cosa sai già (vol. 2 e 3)

- **Presente storico**: un presente usato per fatti passati, per renderli più vivi (vol. 3, cap. 8); in italiano si può conservare o rendere con il passato remoto.
- **Imperfetto descrittivo** (vol. 3, cap. 8): descrive lo sfondo, uno stato o un'azione che dura, *nudabant corpora venti* (I,527).
- **Ablativo assoluto e participio congiunto** (vol. 2): *vix prece finita* (I,548); *victa labore fugae* (I,543–544).
- **Esametro dattilico** (vol. 3, cap. 2; cap. 7 di questo volume): – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ×, di norma con la cesura pentemimera.

14.5.1 I tempi del racconto

Nei testi narrativi latini il **perfetto** è il tempo dei fatti: dice che cosa è successo, un fatto dopo l'altro. Ovidio lo alterna continuamente con il **presente storico**, che porta il lettore dentro la scena. Nel racconto di Dafne (T2) la fuga è narrata al perfetto (*fugit … reliquit*, I,526: il metro mostra che *fugit* ha la *u* lunga, ed è dunque un perfetto, non un presente), la corsa del dio al presente (*sequitur*, I,532), la metamorfosi è tutta al presente (*occupat, cinguntur, crescunt, haeret, habet*, I,548–552), e il discorso di Apollo è introdotto da un perfetto (*dixit*, I,558) e chiuso da un piuccheperfetto (*finierat Paean*, I,566). Il presente rallenta e ingrandisce i momenti più intensi; il perfetto li lega e fa avanzare la storia.

L'**imperfetto** dipinge lo sfondo e le azioni che si ripetono: il vento che scopre il corpo di Dafne (*nudabant, vibrabant, dabat*, I,527–529), le parole che passavano ogni giorno attraverso il muro (*transire solebant*, IV,70), Icaro che giocava con le piume (*stabat, captabat, mollibat, impediebat*, VIII,196–200). Il **piuccheperfetto** guarda indietro: la crepa formata quando il muro fu costruito (*fissus erat … duxerat*, IV,65), la cera già sciolta quando Icaro se ne accorge (*tabuerant cerae*, VIII,227). Quest'ultimo esempio mostra un uso tipico di Ovidio: il piuccheperfetto, fra due presenti, dice che il disastro si è già compiuto prima che il personaggio possa reagire.

Tabella 14.2 I tempi della narrazione nei testi dell'antologia.

Tempo	Funzione nel racconto	Esempi
presente storico	avvicina la scena, la rallenta o la accelera: il lettore la «vede»	*occupat, cinguntur, crescunt, haeret* (I,548–551); *ponit, alligat, flectit* (VIII,189–194)
perfetto	i fatti compiuti, uno dopo l'altro; le svolte del racconto	*fecit, crevit, vetuere* (IV,59–61); *expalluit* (I,543); *devovit, condidit* (VIII,234–235)
imperfetto	lo sfondo, gli stati, le azioni ripetute o in corso	*nudabant, vibrabant* (I,527–528); *solebant, dicebant* (IV,70–73); *stabat, captabat* (VIII,196–198)
piuccheperfetto	ciò che precede il racconto; un fatto già concluso che apre una nuova fase	*fissus erat, duxerat* (IV,65); *finierat* (I,566); *tabuerant* (VIII,227)

In italiano non sempre conviene conservare il presente storico: in un racconto lungo, l'alternanza di presente e passato remoto può risultare brusca. Le traduzioni della redazione lo conservano nei momenti in cui il presente ha un evidente valore espressivo (la metamorfosi di Dafne, la costruzione delle ali) e lo rendono altrove con il passato remoto o l'imperfetto. È una scelta di traduzione, e come tale si può discutere (esercizi 25–26).

14.5.2 Passare da una storia all'altra

Un poema di 250 storie ha bisogno di **transizioni**, cioè di passaggi che legano un racconto al successivo. Ovidio ne usa di molti tipi. A volte il legame è una persona: lo stesso dio o lo stesso eroe compare in due storie vicine. A volte è un luogo, un oggetto, un tempo («intanto», *interea*, come al v. 183 del libro VIII). Spesso è un narratore interno che finisce di parlare e lascia la parola a un altro, con formule ricorrenti, spesso al piuccheperfetto: *Desierat, mediumque fuit breve tempus, et orsa est / dicere Leuconoe*, «aveva finito, ci fu un breve intervallo, e Leuconoe cominciò a raccontare» (IV,167–168); *Finis erat dictis*, «le parole erano finite» (IV,389); *finierat Paean* (I,566).

Molti racconti si chiudono con una frase **eziologica**, che collega il mito al mondo del lettore con avverbi come *nunc quoque*, «anche ora», o con un presente: il gelso ha ancora i frutti scuri (*nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater*, IV,165), Licaone-lupo «anche ora gode del sangue» (*et nunc quoque sanguine gaudet*, I,235), il mare e l'isola portano il nome di Icaro (VIII,230 e 235). Queste chiusure fanno della metamorfosi una spiegazione: il mondo che vediamo è pieno delle tracce delle storie che il poema racconta.

14.5.3 La metamorfosi come sequenza

Ovidio descrive molte trasformazioni con uno schema simile, che puoi osservare nei vv. 548–556 del libro I (Figura 14.5). La metamorfosi comincia in un **istante** preciso, segnato da un ablativo assoluto o da una temporale breve: *vix prece finita*, «appena finita la preghiera». Poi procede

per **parti del corpo**, ciascuna con il suo corrispondente vegetale o animale, in proposizioni brevi e parallele, spesso senza congiunzioni o legate da *-que … -que*: *in frondem crines, in ramos bracchia crescunt*. Il verbo può essere uno solo per più soggetti, come qui *crescunt*, oppure cambiare in ogni frase.

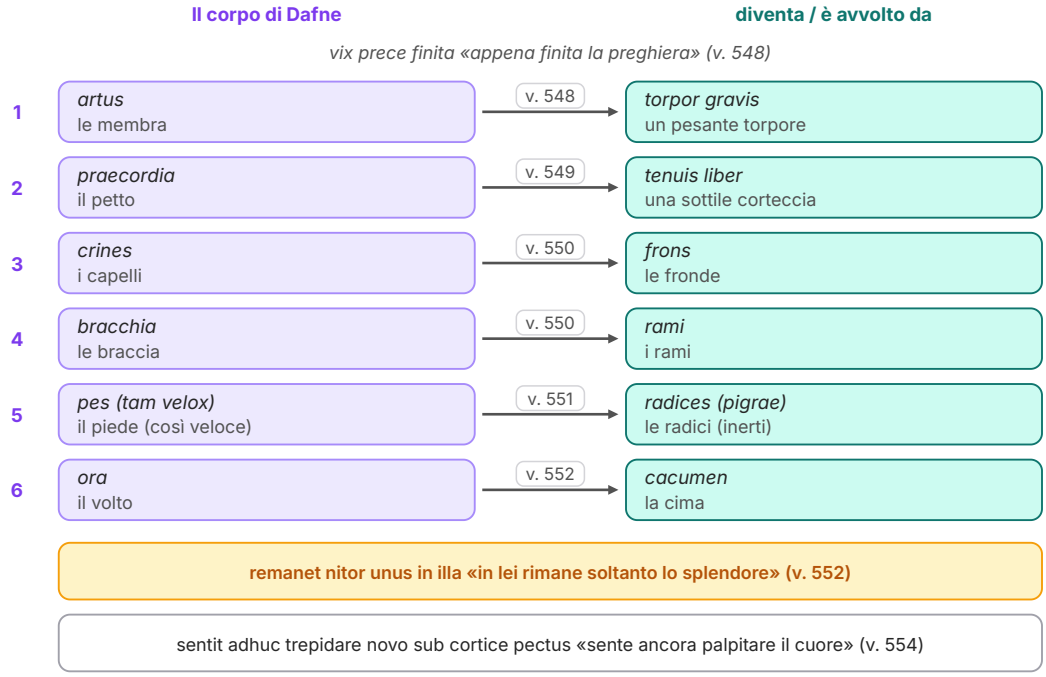


Figura 14.5 La metamorfosi di Dafne in alloro (*Metamorfosi* I,548–556) come sequenza: ogni parte del corpo, nell'ordine del testo, e ciò che la invade, la avvolge o la sostituisce. Sotto, ciò che resta della fanciulla nella nuova forma. Le traduzioni sono della redazione.

Due elementi danno alla sequenza la sua forza. Il primo è il **contrasto** fra la vecchia e la nuova condizione, spesso concentrato in un aggettivo o in un avverbio: *pes modo tam velox pigris radicibus haeret*, «il piede poco fa così veloce». Il secondo è il **resto**: qualcosa sopravvive nella nuova forma, e Ovidio lo dice con verbi come *remanet* «rimane» e *servat* «conserva», o con l'avverbio *adhuc* «ancora»: *remanet nitor unus in illa* (I,552), *sentit adhuc trepidare … pectus* (I,554), *veteris servat vestigia formae* (I,237, Licaone). Il lettore riconosce la persona dentro la nuova forma, e per questo la metamorfosi commuove.

ESEMPIO SVOLTO

Il metodo su *Metamorfosi* IV,55–62

1. Contesto. È l'inizio del racconto della prima Minieide: presenta i due protagonisti, il luogo e l'ostacolo al loro amore.

2. Prima lettura. Parole chiave: *Pyramus, Thisbe, iuvenum, puellis, domos, Semiramis, urbem, vicinia, amor, patres, ardebant*. Ci sono quattro pause forti (punto, punto e virgola o due punti): dopo *urbem* (v. 58), dopo *amor* (v. 60), dopo *patres* (v. 61) e alla fine del v. 62.

3. Analisi dei periodi. Verbi di modo finito: *tenuere, dicitur, fecit, crevit, coissent, vetuere, potuere, ardebant*.

- [*Pyramus et Thisbe … contiguas tenuere domos*]: principale; *iuvenum pulcherrimus alter, / altera … praelata puellis* sono apposizioni dei due soggetti; [*quas Oriens habuit*]: relativa di primo grado che dipende da *puellis*.
- [*ubi dicitur*]: relativa locativa di primo grado, con il verbo impersonale-personale *dicitur*; [*altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem*]: infinitiva di secondo grado (costruzione personale: «si dice che Semiramide abbia cinto»), con l'iperbato *altam … urbem*.
- [*notitiam primosque gradus vicinia fecit*] e [*tempore crevit amor*]: due principali coordinate per asindeto.
- [*taedae quoque iure coissent*]: principale al congiuntivo piuccheperfetto, irrealtà nel passato (sottinteso «se i padri lo avessero permesso»); [*sed vetuere patres*]: coordinata avversativa.
- [*ardebant … ambo*]: principale, preceduta da [*quod non potuere vetare*], relativa di primo grado con antecedente sottinteso; *ex aequo captis … mentibus*: ablativo assoluto con valore modale.

4. I tempi. Perfetti per le tappe della storia (*tenuere, fecit, crevit, vetuere*), un congiuntivo dell'irrealtà per ciò che avrebbe potuto essere, un imperfetto per lo stato che dura (*ardebant*). In otto versi l'amore nasce, cresce, viene vietato e continua.

5. Traduzione. «Piramo e Tisbe, lui il più bello dei giovani, lei la più ammirata delle fanciulle d'Oriente, abitavano in case vicine, là dove si dice che Semiramide abbia cinto con mura di mattoni la sua alta città. La vicinanza fece nascere la conoscenza e i primi passi; con il tempo l'amore crebbe. Si sarebbero anche sposati, ma i padri lo vietarono; non poterono però vietare che ardessero entrambi d'amore, presi allo stesso modo.»

6. Interpretazione. La sintassi semplice, fatta di principali brevi, dà al racconto un tono di favola. L'unica frase complessa (vv. 61–62) mette in scena il conflitto: il gioco *vetuere … vetare* oppone il potere dei padri alla forza dell'amore.

14.5.4 Tradurre Ovidio: Anguillara e noi

Le *Metamorfosi* hanno avuto in italiano molte traduzioni. La più fortunata per secoli fu quella in ottave di **Giovanni Andrea dell'Anguillara** (1561), più una riscrittura che una traduzione: il

poeta cinquecentesco amplia, aggiunge episodi e commenti, adatta Ovidio al gusto del poema cavalleresco. Ecco come rende il proemio, che in latino occupa quattro versi.

> 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.
>
> (G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, I, ottava 1 · testo da it.wikisource, grafia originale)

Il confronto mostra subito alcune scelte. Anguillara ha bisogno di otto versi per i quattro di Ovidio, perché l'ottava rima ha una forma fissa (rime ABABABCC). Rende *fert animus* con un'immagine più accesa, «gran desio … m'infiamma il petto». Esplicita ciò che Ovidio lasciava implicito: i «miei tempi» diventano la «felice etate» in cui Augusto fu eletto capo dell'impero, un omaggio che Ovidio non fa nel proemio. Interpreta il *nam vos mutastis et illas* aggiungendo che gli dèi hanno cambiato più volte anche il proprio aspetto. E sposta il senso di *perpetuum*: in Ovidio è il canto a essere ininterrotto, in Anguillara sono i versi ad avere «perpetua vita», come nell'epilogo. Nella grafia del Cinquecento *à* è la preposizione «a» e *c'havete* vale «che avete». La nostra traduzione (T1) resta più vicina alla lettera e perde in cambio il ritmo e la rima: ogni traduzione guadagna qualcosa e perde qualcosa.

14.5.5 Lessico

Il latino ha molte parole per la forma e per il cambiamento, e Ovidio le usa tutte, spesso nello stesso passo. *Forma* è l'aspetto esteriore e anche la bellezza (*auctaque forma fuga est*, I,530: «la fuga accrebbe la sua bellezza»); *figura* è la conformazione, il disegno di un corpo (*mutando perde figuram*, I,546); *imago* è l'immagine, il riflesso, l'apparenza che può ingannare, come quella di cui si innamora Narciso; *species* è ciò che si vede, l'aspetto. Per il cambiamento, *muto* è il verbo generale, *verto* e i suoi composti indicano il volgersi in un'altra cosa, *transeo* e *migro* il passaggio da un corpo all'altro. Molte di queste parole sono passate all'italiano, a volte con un significato più astratto: «specie», per esempio, è diventata un termine della biologia.

DA RICORDARE

Lessico · Forma e mutamento

- *forma, -ae* f. «aspetto, figura; bellezza» → forma, formale
- *figura, -ae* f. «conformazione, figura» → figura, figurare
- *imago, -inis* f. «immagine, riflesso, apparenza» → immagine, immaginare
- *species, -ei* f. «aspetto; apparenza; specie» → specie, specioso
- *corpus, -oris* n. «corpo» → corpo, corporeo
- *anima, -ae* f. «soffio vitale, anima» → anima, animato
- *muto, -as, -avi, -atum, -are* «cambiare» → mutare, mutazione
- *verto, -is, verti, versum, -ere* «volgere, trasformare» → convertire, versione
- *transeo, -is, -ii, -itum, -ire* «passare (da un luogo o da uno stato a un altro)» → transito, transizione
- *migro, -as, -avi, -atum, -are* «trasferirsi, migrare» → migrare, migrazione
- *novus, -a, -um* «nuovo, insolito»; *novo, -as* «rinnovare» → nuovo, innovare
- *fluo, -is, fluxi, fluxum, -ere* «scorrere» → fluire, flusso
- *pereo, -is, -ii, -itum, -ire* «morire, andare perduto» (composto: *intereo*) → perire
- *perennis, -e* «che dura per anni, eterno» → perenne
- *vetustas, -atis* f. «vecchiaia, il tempo che passa» → vetustà, vetusto
- *cortex, -icis* m. e f. «corteccia» → corteccia, corticale
- *frons, frondis* f. «fronda, fogliame» → fronda, frondoso
- *radix, -icis* f. «radice» → radice, radicale
- *penna, -ae* f. «penna, piuma; ala» → penna, pennuto

COLLEGAMENTI

Scienze · Metamorfosi, dal mito alla biologia

In biologia la parola *metamorfosi* indica la trasformazione profonda del corpo che alcuni animali attraversano durante lo sviluppo. Negli insetti come le farfalle si passa dall'uovo alla larva, poi alla pupa e infine all'adulto; negli anfibi il girino, che vive in acqua e respira con le branchie, diventa una rana con i polmoni. Queste trasformazioni sono controllate da ormoni e fanno parte del ciclo vitale normale della specie. Nel 1790 Goethe intitolò *La metamorfosi delle piante* un saggio in cui cercava di spiegare le diverse parti della pianta come trasformazioni di un unico organo, la foglia.

La differenza con Ovidio è istruttiva. Nel mito la metamorfosi è un'**eccezione**, un evento unico provocato da un dio o da una preghiera, quasi sempre irreversibile, che cambia un individuo in un essere di un'altra specie. In biologia è una **regola**, che si ripete in ogni individuo della specie secondo un programma. Ma la domanda che Ovidio pone, che cosa resta lo stesso quando tutto il corpo cambia, è anche una domanda della scienza: la farfalla è lo stesso individuo che era il bruco.

IN SINTESI

La narrazione di Ovidio in sei punti

1. Il **perfetto** fa avanzare il racconto; il **presente storico** lo avvicina e lo intensifica (la metamorfosi è spesso al presente).
2. L'**imperfetto** descrive lo sfondo e le azioni ripetute; il **piuccheperfetto** guarda a ciò che è già avvenuto, anche per dire un disastro già compiuto (*tabuerant cerae*).
3. Le **transizioni** legano le storie per persone, luoghi, tempi e narratori interni, con formule come *desierat, finierat, finis erat dictis*.
4. Molti racconti si chiudono con un'**eziologia**: *nunc quoque*, il nome di un luogo, il colore di un frutto.
5. La **sequenza** della metamorfosi: l'istante (*vix prece finita*), le parti del corpo in frasi parallele, il contrasto fra prima e dopo, il resto che sopravvive (*remanet, adhuc, servat*).
6. Il **lessico** del mutamento: *forma, figura, imago, species, corpus; muto, verto, transeo, migro, novo*.

SINTESI

- Negli ultimi anni di Augusto il problema della successione e gli scandali della famiglia imperiale rendono il clima più duro; Augusto adotta Tiberio nel 4 d.C.
- Nell'8 d.C. un editto di Augusto relega Ovidio a Tomi, sul Mar Nero (oggi Costanza): è una *relegatio*, non un *exilium*, perché il poeta conserva cittadinanza e beni (*Tristia* II,137).
- Le cause indicate da Ovidio sono «un carme e un errore» (*Tristia* II,207): il carme è l'*Ars amatoria*; l'errore resta sconosciuto, e le spiegazioni moderne sono solo ipotesi.
- Le *Metamorfosi* sono un poema in esametri in 15 libri (circa 12.000 versi, circa 250 miti), composto fra il 2 e l'8 d.C. circa: un *carmen perpetuum* dal caos fino al catasterismo di Cesare e all'età di Augusto.
- I *Fasti* sono un calendario in distici elegiaci, eziologico, sul modello degli *Aitia* di Callimaco: restano sei libri (gennaio–giugno); il I fu rivisto in esilio e dedicato a Germanico.
- A Tomi Ovidio scrive i *Tristia* (5 libri), le *Epistulae ex Ponto* (4 libri) e l'*Ibis*; muore a Tomi nel 17 o nel 18 d.C.
- Il poema è costruito con cornici e racconti incassati (le Minieidi nel libro IV, Orfeo nel X) e con transizioni che legano le storie.
- Molte metamorfosi sono punizioni divine (Aracne, Marsia) e molte nascono dall'amore (Dafne, Narciso, Pigmalione, Piramo e Tisbe); spesso la nuova forma conserva qualcosa della persona.
- Il discorso di Pitagora (XV,60–478) espone la metempsicosi e il principio *omnia mutantur, nihil interit* (XV,165): è la dottrina di un personaggio, non la fisica di Ovidio.
- L'epilogo (XV,871–879) risponde a Orazio, *Carm.* III,30: la poesia sopravvive al tempo; l'ultima parola del poema è *vivam*.
- Modelli greci: Esiodo, Callimaco, Nicandro, Partenio; modelli latini: Lucrezio e Virgilio. Nell'esilio l'elegia diventa lamento e autodifesa.
- Lo stile narrativo alterna perfetto e presente storico, usa imperfetto e piuccheperfetto per lo sfondo e descrive la metamorfosi come una sequenza di parti del corpo, con un resto che sopravvive.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● In quale anno Ovidio fu relegato a Tomi?

   A. 2 a.C.
   B. 4 d.C.
   C. 14 d.C.
   D. 8 d.C.

2. ● Che cosa distingueva la *relegatio* di Ovidio dall'*exilium*?
   A. Il relegato conservava la cittadinanza e i beni.
   B. Il relegato poteva scegliere dove vivere.
   C. La *relegatio* era decisa soltanto dal senato.
   D. La *relegatio* durava al massimo un anno.

3. ● Le *Metamorfosi* sono:
   A. un poema in dodici libri in distici elegiaci
   B. un poema in quindici libri in esametri
   C. un poema in sei libri in esametri
   D. una raccolta di quindici elegie

4. ● I *Fasti* sono:
   A. un poema in esametri sulle guerre di Augusto
   B. una raccolta di lettere scritte da Tomi
   C. un poema di cui si conservano dodici libri, uno per mese
   D. un calendario poetico in distici, di cui restano sei libri (gennaio–giugno)

5. ●● Chi racconta, nel poema, la storia di Piramo e Tisbe?
   A. Orfeo, nel suo canto
   B. Pitagora, a Numa
   C. la prima delle figlie di Minia, che Ovidio non nomina
   D. Leuconoe, la seconda delle figlie di Minia

6. ●● Quale poema greco, oggi perduto, raccoglieva racconti di trasformazioni?
   A. le *Heteroeumena* di Nicandro
   B. la *Teogonia* di Esiodo
   C. gli *Aitia* di Callimaco
   D. le storie d'amore raccolte da Partenio per Cornelio Gallo

Analisi del testo

7. ●● T1. Nel proemio (I,1–4) trova le parole che indicano a) l'argomento del poema, b) la richiesta agli dèi, c) i limiti cronologici del racconto. Quale parola del v. 4 definisce la forma del poema, e che cosa significa?

8. ●● T2. Rileggi in traduzione la similitudine del cane e della lepre (I,533–539). Chi corrisponde al cane e chi alla lepre? Quale parola latina introduce il secondo termine al v. 539? Spiega come è costruito il v. 539, *sic deus et virgo est hic spe celer, illa timore*.

9. ●● T2. Nel discorso finale di Apollo (I,557–565), quali usi dell'alloro vengono annunciati? Quali riguardano il dio e quali Roma? Perché il v. 567 dice che l'albero «parve» annuire?

10. ●● T3. Con quali procedimenti Ovidio fa del muro un personaggio (IV,65–77)? Trova un'apostrofe, una personificazione e una sentenza, citando i versi.

11. ●● T4. Confronta l'inizio (VIII,183–189) e la fine (231–235) del racconto di Dedalo: come cambia il personaggio? Quale parola viene ripetuta nel finale e con quale effetto?

12. ●●● T5 e T6. L'epilogo delle *Metamorfosi* (XV,871–879) e l'elegia della partenza (*Tristia* I,3) parlano entrambi di una «morte»: quale, in ciascuno dei due testi, e che cosa sopravvive? Rispondi in 6–8 righe.

Lingua

13. ●● T3. Classifica per tempo e modo i verbi di IV,59–64 e spiegane la funzione nel racconto: *fecit, crevit, coissent, vetuere, potuere, ardebant, abest, loquuntur, tegitur, aestuat*. Perché i due verbi del v. 64 sono al presente?

14. ●● T4. In VIII,183–189 riconosci tempo e modo di *clausus erat, obstruat, patet, ibimus, possideat, possidet, dixit, dimittit, novat*. Quale tempo descrive la situazione di partenza? Quale modo esprime la concessione? Dove comincia il presente storico, e perché proprio lì?

15. ●●● Analisi del periodo. Analizza XV,169–172 (T5): individua la proposizione principale, la comparativa con le sue coordinate, la subordinata di secondo grado e le infinitive; spiega la correlazione *ut … sic*.

16. ●● Nei vv. 548–556 del libro I (T2) e in IV,62 (T3) trova tre ablativi assoluti (due in T2, uno in T3) e un participio congiunto. Traduci ciascuno in due modi: con una forma implicita e con una proposizione esplicita.

17. ●● Le transizioni. Spiega forma e funzione di *Desierat … et orsa est / dicere Leuconoe* (IV,167–168), *finierat Paean* (I,566) e *Finis erat dictis* (IV,389): quale tempo hanno *desierat* e *finierat*, e perché? Che cosa esprime, con un'altra costruzione, *Finis erat dictis*?

18. ●● Traduci le frasi, tutte **adattate da Ovidio**, *Metamorfosi*, e indica il tempo dei verbi principali. a) *Vix prece finita, Daphne in laurum mutatur* (adattato da I,548–567). b) *Lycaon fugit et in lupum vertitur* (adattato da I,232–237). c) *Narcissus, dum bibit, imaginem suam amat* (adattato da III,415–417). d) *Arachne, quae deam non timebat, in araneam mutata est* (adattato da VI,1–145). e) *Pygmalion statuam eburneam sculpsit et operis sui amorem concepit* (adattato da X,247–249). f) *Icarus, dum audaci volatu gaudet, patrem deseruit et in mare cecidit* (adattato da VIII,223–230).

Lessico e metrica

19. ●● Per ogni parola indica il significato e un derivato italiano: *forma, figura, imago, species, migro, fluo, perennis, vetustas*. Poi spiega perché in I,530 (*auctaque forma fuga est*) *forma* si traduce «bellezza», mentre in I,546 (*mutando perde figuram*) *figura* indica il corpo stesso.

20. ●● Scandisci i versi e indica la cesura: a) *vix prece finita torpor gravis occupat artus* (I,548); b) *dixit et ignotas animum dimittit in artes* (VIII,188).

21. ●● Famiglie di parole. Per *muto* e per *verto* trova almeno tre parole latine della stessa famiglia (composti o derivati) e, per ciascuna, una parola italiana che ne deriva.

Tradurre

22. ●●● T2. Traduci *Metamorfosi* I,548–556 (testo, note e domande guida nell'Antologia) e rispondi alle domande guida.

23. ●●● Pigmalione e la statua (esametri). Pigmalione, deluso dalle donne del suo tempo, vive senza moglie; poi scolpisce una statua.
interea niveum mira feliciter arte
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.
virginis est verae facies, quam vivere credas,
et, si non obstet reverentia, velle moveri:
ars adeo latet arte sua. miratur et haurit
pectore Pygmalion simulati corporis ignes.
saepe manus operi temptantes admovet, an sit
corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur.
oscula dat reddique putat loquiturque tenetque
(Ovidio, *Metamorfosi* X,247–256 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato con Perseus). Note: *interea* «intanto»; *niveum … ebur* «l'avorio bianco come la neve»; *mira feliciter arte* «con arte meravigliosa e felice»; *qua femina nasci / nulla potest* «con la quale nessuna donna può nascere» (relativa con antecedente *formam*); *operis sui concepit amorem* «si innamorò della sua opera»; *quam vivere credas* «che crederesti viva» (congiuntivo potenziale); *si non obstet reverentia* «se il pudore non lo impedisse»; *velle moveri* «voglia muoversi» (dipende ancora da *credas*); *ars adeo latet arte sua* «a tal punto l'arte si nasconde grazie alla sua stessa arte»; *haurit / pectore … ignes* «assorbe nel petto il fuoco (d'amore)»; *simulati corporis* «per il corpo finto» (genitivo oggettivo); *manus … temptantes admovet* «avvicina le mani per saggiare»; *an sit / corpus an illud ebur* «se sia un corpo o se quello sia avorio»; *nec adhuc ebur esse fatetur* «e non ammette ancora che sia avorio»; *reddi putat* «crede che (i baci) gli siano restituiti».

24. ●●● Tutto scorre (esametri). Pitagora prosegue il suo discorso.
'Et quoniam magno feror aequore plenaque ventis
vela dedi: nihil est toto, quod perstet, in orbe.
cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago;
ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu,
non secus ac flumen; neque enim consistere flumen
nec levis hora potest: sed ut unda inpellitur unda
urgeturque prior veniente urgetque priorem,
tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur
et nova sunt semper; nam quod fuit ante, relictum est,
fitque, quod haut fuerat, momentaque cuncta novantur.
(Ovidio, *Metamorfosi* XV,176–185 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato con Perseus). Note: *magno feror aequore* «sono portato per il vasto mare» (metafora del discorso come navigazione); *plenaque ventis vela dedi* «ho spiegato ai venti le vele gonfie»; *quod perstet* «che rimanga fermo» (relativa al congiuntivo); *vagans formatur imago* «ogni immagine si forma vagando», cioè passando; *adsiduo … motu* «con moto continuo»; *non secus ac* «non diversamente da»; *consistere* «fermarsi», retto da *potest*; *ut unda inpellitur unda* «come un'onda è spinta da un'onda»; *urgetur … prior veniente urgetque priorem* «quella che è davanti è incalzata da quella che arriva, e (questa) incalza quella davanti»; *pariter* «allo stesso tempo»; *haut* = *haud*; *momenta* «gli istanti»; *novantur* «si rinnovano».

Traduzione contrastiva

25. ●●● Confronta il proemio delle *Metamorfosi* (I,1–4), la traduzione della redazione (T1) e l'ottava di Anguillara riportata nel §5. Indica almeno tre scelte con cui Anguillara si allontana dal latino (aggiunte, omissioni, cambiamenti di senso), e spiega che cosa guadagna e che cosa perde ciascuna delle due traduzioni.

26. ●●● Ecco due traduzioni della redazione di I,550–552 (*in frondem crines, in ramos bracchia crescunt, / pes modo tam velox pigris radicibus haeret, / ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa*). A: «I capelli crescono in fronde, le braccia in rami; il piede, poco fa così veloce, è trattenuto da radici inerti; una cima occupa il volto: in lei rimane soltanto lo splendore.» B: «Le chiome si fanno foglie, le braccia rami; il piede che volava ora affonda in pigre radici; dove era il volto si leva la cima. Di lei resta solo la luce.» Confronta le due versioni: tempi verbali, ordine delle parole, resa di *modo tam velox*, *pigris* e *nitor*. Quale è più fedele? Quale ti sembra più efficace, e perché?

Interpretare e collegare

27. ●●● Ovidio e il potere. Le *Metamorfosi* sono un poema augusteo o un poema che critica il potere di Augusto? Discuti la questione in 10–15 righe, usando almeno tre testi o episodi del capitolo (l'alloro di T2, Aracne e Marsia, l'epilogo di T5, la relegazione).

28. ●●● Permanenze. Rileggi i versi di Dante sulle metamorfosi dei ladri (*Inferno* XXV,97–99, box «Permanenze»). In che cosa Dante pretende di superare Ovidio? Confronta la sua sfida con la promessa di immortalità dell'epilogo delle *Metamorfosi* (T5): che idea della poesia hanno i due autori? (10–15 righe)

29. ●●● Filosofia e Scienze. Confronta il principio *omnia mutantur, nihil interit* (XV,165) con la metamorfosi della biologia (box «Scienze») e con la dottrina dell'anima di Lucrezio (vol. 3, capp. 11–12). Che cosa hanno in comune, e perché è scorretto leggere il verso di Ovidio come una legge fisica? (10–15 righe)

Verso la verifica

30. ●●● Leggi il passo (testo e note qui sotto). Rispondi alle domande A prima di tradurre, poi svolgi B, C e D.

> Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo,
> sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.
> poena metusque aberant, nec verba minantia fixo
> aere legebantur, nec supplex turba timebat
> iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti.
> nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem,
> montibus in liquidas pinus descenderat undas,
> nullaque mortales praeter sua litora norant;
> nondum praecipites cingebant oppida fossae;
> non tuba derecti, non aeris cornua flexi,
> non galeae, non ensis erat: sine militis usu
> mollia securae peragebant otia gentes.
>
> (Ovidio, *Metamorfosi* I,89–100 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato con Perseus)

Contesto. Dopo la creazione dell'uomo, Ovidio racconta le quattro età del mondo: d'oro, d'argento, di bronzo e di ferro. Questa è la prima. **Note.** *sata est* «fu generata» (da *sero* «seminare»); *vindice nullo*: ablativo assoluto, «senza nessun vendicatore» (cioè senza giudici né punizioni); *sponte sua* «spontaneamente»; *fidem rectumque colebat* «praticava la lealtà e la giustizia»; *verba minantia* «parole minacciose», le leggi; *fixo / aere* «sul bronzo affisso» (le leggi erano incise su tavole di bronzo); *supplex turba* «la folla supplice» (gli imputati); *iudicis ora sui* «il volto del proprio giudice»; *caesa suis … montibus* «tagliato sui suoi monti»; *peregrinum ut viseret orbem* «per visitare un mondo straniero» (finale anticipata); *pinus* «il pino», cioè la nave; *norant* = *noverant* «conoscevano»; *praecipites … fossae* «fossati scoscesi»; *tuba derecti … aeris cornua flexi* «la tromba di bronzo diritto, i corni di bronzo ricurvo» (*aeris* vale per entrambi); *sine militis usu* «senza bisogno di soldati»; *mollia … otia* «una pace tranquilla»; *securae … gentes* «i popoli, senza timori».

A. Comprensione (prima di tradurre). 1) Che cosa mancava nell'età dell'oro, secondo i vv. 89–93? 2) Perché gli uomini non navigavano (vv. 94–96)? 3) Quali oggetti di guerra sono nomina-

ti, e che cosa ne deduci (vv. 97–100)? **B. Traduzione.** Traduci il passo. **C. Analisi.** 1) Trova le negazioni che scandiscono il passo e spiega l'effetto della loro ripetizione. 2) Riconosci tempo e funzione di *colebat, aberant, descenderat, norant*. 3) Scandisci il v. 89 e segna la cesura. **D. Contesto.** In 6–8 righe spiega in che modo questa descrizione rovescia le istituzioni della Roma del tempo di Ovidio (leggi, tribunali, commercio, esercito) e confrontala con l'idea di progresso del *De rerum natura* di Lucrezio (vol. 3).

PER APPROFONDIRE

- [CON] G. B. Conte, *Letteratura latina*: il capitolo su Ovidio, per la struttura delle *Metamorfosi*, i *Fasti* e la poesia dell'esilio.
- [CAM] *The Cambridge History of Classical Literature*, II: il capitolo su Ovidio, per il rapporto con i modelli greci e con Virgilio.
- [OCD] *The Oxford Classical Dictionary*: le voci su Ovidio, sulla *relegatio* e su Tomi.
- [CEC] L. Ceccarelli, *Prosodia e metrica latina classica*: l'esametro di Ovidio e le sue differenze da quello di Virgilio.

Glossario del capitolo

Carmen perpetuum
«Canto ininterrotto» (*Met.* I,4): la forma narrativa continua delle *Metamorfosi*, che legano molti racconti in un solo poema dall'origine del mondo ai tempi del poeta.

Catasterismo
Trasformazione di un personaggio in stella o costellazione. Nelle *Metamorfosi* è il destino dell'anima di Giulio Cesare (XV,745–851), con cui il racconto arriva all'età di Augusto.

Cornice narrativa
Racconto che ne contiene altri, narrati da personaggi interni («racconti incassati»). Esempi: le Minieidi nel libro IV, il canto di Orfeo nel libro X delle *Metamorfosi*.

Epilogo delle Metamorfosi
I versi finali del poema (XV,871–879), in cui Ovidio afferma che la sua opera e il suo nome sopravvivranno al tempo; riprende Orazio, *Carm.* III,30.

Epistulae ex Ponto
«Lettere dal Mar Nero»: quattro libri di elegie in forma di lettera, con il nome del destinatario, scritte da Ovidio a Tomi (c. 12–16 d.C.).

Error (di Ovidio)
La seconda causa della relegazione indicata da Ovidio (*carmen et error*, *Tristia* II,207): un fatto che il poeta dice di aver visto e che non rivela; è sconosciuto, e le spiegazioni moderne sono solo ipotesi.

Eziologia
Spiegazione dell'origine (in greco *aitia*, «cause») di un nome, di un rito, di un aspetto della natura attraverso un racconto. È frequente nelle *Metamorfosi* e struttura i *Fasti*, sul modello degli *Aitia* di Callimaco.

Fasti
Poema di Ovidio in distici elegiaci che segue il calendario romano e spiega l'origine di feste e riti; restano sei libri (gennaio–giugno). Il libro I fu rivisto in esilio e dedicato a Germanico.

Ibis
Poemetto di Ovidio in distici, scritto in esilio, che scaglia maledizioni ricavate dal mito contro un nemico anonimo; titolo e idea vengono da un'opera perduta di Callimaco.

Metamorfosi
Trasformazione di un essere in un altro di forma diversa (un uomo in animale, pianta, pietra, stella…). È il tema unificante del poema di Ovidio; in biologia indica la trasformazione del corpo durante lo sviluppo di alcuni animali.

Minieidi
Le figlie di Minia, che a Tebe rifiutano la festa di Bacco e, filando, si raccontano storie (fra cui Piramo e Tisbe); il dio le trasforma in pipistrelli (*Met.* IV,1–415).

Omnia mutantur, nihil interit
«Tutto si trasforma, nulla perisce» (*Met.* XV,165): principio enunciato da Pitagora nel suo discorso (XV,60–478), riferito soprattutto all'anima che migra di corpo in corpo (metempsicosi). È la dottrina di un personaggio, non la fisica di Ovidio né una legge di conservazione.

Presente storico (ampliamento)
Uso del presente per fatti passati, che rende la narrazione più viva. In Ovidio si alterna al perfetto: il perfetto fa avanzare il racconto, il presente rallenta e ingrandisce i momenti culminanti, come le metamorfosi (*Met.* I,548–552).

Relegatio
Provvedimento con cui un cittadino era obbligato a vivere in un luogo stabilito, conservando cittadinanza e beni; più mite dell'*exilium*. Ovidio fu relegato a Tomi da un editto di Augusto (8 d.C.).

Tomi
Colonia greca di Mileto sulla costa occidentale del Mar Nero, oggi Costanza (Romania); luogo della relegazione di Ovidio, dove il poeta morì nel 17 o 18 d.C.

Transizione
Passaggio che lega un racconto al successivo (per un personaggio, un luogo, un tempo o un nuovo narratore), spesso con formule al piuccheperfetto come *desierat*, *finierat*.

Tristia
«Le tristezze»: cinque libri di elegie scritte da Ovidio fra l'8 e il 12 d.C., senza il nome dei destinatari; il libro II è un'unica lettera di difesa ad Augusto.

Soluzioni

1. D. Nell'8 d.C., con un editto personale di Augusto.

2. A. La *relegatio* lasciava la cittadinanza e i beni (*Tristia* II,137; V,11,15 e 21); il luogo era fissato dal provvedimento, che per Ovidio fu un editto del principe, non un decreto del senato.

3. B. Quindici libri in esametri, circa 12.000 versi: l'unico grande poema di Ovidio in esametri.

4. D. Restano sei libri, da gennaio a giugno; Ovidio dice di averne scritti «sei e altrettanti» (*Tristia* II,549), ma non sappiamo se gli altri fossero completi.

5. C. La prima delle Minieidi, di cui Ovidio non dice il nome (IV,36–54); Leuconoe racconta la seconda storia (IV,167–270).

6. A. Le *Heteroeumena* («Cose trasformate») di Nicandro di Colofone, perdute e note da riassunti più tardi. La *Teogonia* e gli *Aitia* ci sono giunte (gli *Aitia* in frammenti) e non sono poemi di trasformazioni.

7. a) *In nova … mutatas … formas / corpora*: le forme mutate in corpi nuovi. b) *di, coeptis … adspirate meis* e *deducite*, con la motivazione *nam vos mutastis et illas*. c) *prima … ab origine mundi / ad mea … tempora*: dall'origine del mondo ai tempi del poeta. La parola è *perpetuum* «ininterrotto»: il poema sarà un racconto continuo, come l'epica, non una raccolta di componimenti separati.

8. Il cane è Apollo, che insegue con la speranza di afferrare la preda; la lepre è Dafne, che fugge per salvarsi. Il secondo termine è introdotto da *sic*, che risponde a *ut* del v. 533. Il v. 539 è diviso in due metà parallele: *hic spe celer / illa timore*, con l'aggettivo *celer* sottinteso nella seconda metà (ellissi) e l'antitesi fra speranza e paura; *hic … illa* riprendono *deus et virgo* nello stesso ordine.

9. L'alloro ornerà i capelli, la cetra e la faretra di Apollo (v. 559: usi del dio); accompagnerà i generali nei trionfi sul Campidoglio (vv. 560–561) e starà ai lati della porta di Augusto, a protezione della corona di quercia (vv. 562–563: usi di Roma). Infine sarà sempre verde, come il dio è sempre giovane (vv. 564–565). Il verbo *visa est* «parve» lascia il dubbio: il narratore registra ciò che sembra, non dice se Dafne acconsenta; il consenso è ambiguo come il gesto di un albero mosso dal vento.

10. Apostrofe: *primi vidistis amantes* (v. 68), il narratore si rivolge agli amanti. Personificazione: il muro è chiamato *invide … paries* e interrogato (*quid amantibus obstas?*, v. 73), poi ringraziato (vv. 76–77) come una persona. Sentenza: *quid non sentit amor?* (v. 68), interrogativa retorica di valore generale; al v. 64 *quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis*. Anche la piccola storia della crepa (vv. 65–67) dà al muro un passato, come a un personaggio.

11. All'inizio Dedalo è l'artista sicuro di sé, che sfida il potere di Minosse (*omnia possideat, non possidet aera Minos*) e «rinnova la natura»; alla fine è un padre distrutto (*pater infelix, nec iam pater*) che maledice la propria arte (*devovitque suas artes*). La parola ripetuta è *Icare* (tre volte, vv. 231–233), con *dixit … dixit … dicebat*: il grido ripetuto rende la ricerca disperata e senza risposta, e il passaggio all'imperfetto *dicebat* fa durare il richiamo.

12. Traccia: nell'epilogo la morte è quella del corpo, che il «giorno» finale può distruggere (*nil nisi corporis huius / ius habet*); sopravvive la «parte migliore», cioè l'opera e il nome, letti ovunque arrivi Roma (*vivam*). Nell'elegia la «morte» è la partenza da Roma, vissuta come un funerale (*funeris, funere*); il poeta è vivo ma è come morto per la città. Sopravvivono il ricordo (*cum subit … imago*), gli affetti (la moglie, gli amici rimasti) e, di nuovo, la poesia che lo racconta: la casa diventa Troia, cioè materia di mito.

13. *fecit, crevit*: perfetti indicativi, le tappe dell'amore; *coissent*: congiuntivo piuccheperfetto, irrealtà nel passato (ciò che sarebbe accaduto); *vetue-*

re: perfetto, la svolta (l'ostacolo); *potuere*: perfetto, nella relativa; *ardebant*: imperfetto, uno stato che dura; *abest, loquuntur*: presenti storici, la scena si avvicina e diventa abituale; *tegitur, aestuat*: presenti con valore di verità generale (presente gnomico), perché il v. 64 è una sentenza che vale per ogni amore nascosto.

14. *clausus erat*: piuccheperfetto indicativo (passivo), la situazione di partenza, lo sfondo; *obstruat*: congiuntivo presente concessivo, retto da *licet*; *patet*: indicativo presente, nel discorso diretto (un fatto reale); *ibimus*: indicativo futuro; *possideat*: congiuntivo presente concessivo; *possidet*: indicativo presente; *dixit*: perfetto, chiude il discorso; *dimittit, novat*: presenti storici. Il presente storico comincia quando Dedalo passa all'azione: il lettore lo vede mettersi al lavoro, e la descrizione della costruzione delle ali continua al presente (*ponit, alligat, flectit*).

15. Principale: [*sic … doceo*] (v. 172). Da *doceo* dipendono due infinitive di primo grado coordinate con valore avversativo (*sed*): [*animam … semper eandem / esse*] e [*sed in varias … migrare figuras*]. La comparativa di primo grado, introdotta da *ut* (in *utque* = *et ut*, v. 169), ha quattro predicati coordinati: *signatur, nec manet, nec … servat, sed tamen … est*. Dentro di essa [*ut fuerat*] è una comparativa di secondo grado, che dipende da *manet*. La correlazione *ut … sic* mette in parallelo l'immagine (la cera) e la dottrina (l'anima): ciò che vale per la cera vale per l'anima. Traduzione: «e come la cera docile riceve l'impronta di figure nuove e non resta com'era né conserva la stessa forma, eppure è sempre la stessa, così io insegno che l'anima è sempre la stessa, ma migra in figure diverse».

16. Ablativi assoluti: *vix prece finita* (I,548): «appena finita la preghiera» / «appena ebbe finito di pregare»; *posita … in stipite dextra* (I,553): «posata la mano destra sul tronco» / «dopo che ebbe posato la destra sul tronco»; *ex aequo captis … mentibus* (IV,62): «presi allo stesso modo nell'animo» / «poiché il loro animo era stato conquistato in egual misura». Participio congiunto: *conplexus* (I,555), riferito al soggetto *Phoebus*: «abbracciando i rami» / «mentre stringeva i rami con le braccia».

17. *Desierat* e *finierat* sono **piuccheperfetti**: segnano che un discorso è già finito quando comincia la fase successiva. *Finis erat dictis* «le parole erano alla fine» dice la stessa cosa con un'altra costruzione: *finis* soggetto di *erat* e il dativo *dictis*, alla lettera «c'era la fine per le parole». Servono a chiudere un racconto interno o un discorso e a riaprire la narrazione, eventualmente con un nuovo narratore (*orsa est dicere Leuconoe*, al perfetto). In IV,167–168 il passaggio è fra due narratrici; in IV,389 si torna dalla cornice dei racconti alla storia delle Minieidi; in I,566 si torna dal discorso di Apollo al racconto.

18. a) «Appena finita la preghiera, Dafne viene trasformata in alloro» (presente). b) «Licaone fugge e si trasforma in lupo» (presenti; *fugit* può essere letto anche come perfetto: «fuggì e si trasformò»). c) «Narciso, mentre beve, si innamora della propria immagine» (presenti; *dum* «mentre»). d) «Aracne, che non temeva la dea, fu trasformata in ragno» (imperfetto nella relativa, perfetto passivo nella principale). e) «Pigmalione scolpì una statua d'avorio e si innamorò della sua opera» (perfetti). f) «Icaro, mentre godeva del volo audace, abbandonò il padre e cadde in mare» (*dum* con il presente si traduce con l'imperfetto; perfetti nella principale).

19. *forma* «aspetto; bellezza» → forma; *figura* «conformazione» → figura; *imago* «immagine, riflesso» → immagine; *species* «aspetto, apparenza» → specie; *migro* «trasferirsi» → migrare; *fluo* «scorrere» → fluire, flusso; *perennis* «che dura negli anni» → perenne; *vetustas* «vecchiaia, antichità» → vetustà. In I,530 si parla dell'effetto della fuga sull'aspetto di Dafne: il vento la rende più bella, e *forma* ha il senso di «bellezza», come spesso in poesia (cfr. *formosus*). In I,546 Dafne chiede di distruggere il corpo che l'ha resa desiderabile: *figura* è la conformazione fisica, ciò che la metamorfosi cambierà.

20. a) *vix pre-ce* | *fi-ni* | *ta tor* | *por gra-vi* | *soc-cu-pa* | *tar-tus*: – ∪ ∪ | – – | – ‖ – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ×; cesura pentemimera dopo *finita* (ablativo, con la *-a* lunga). b) *dic-si-te* | *tig-no* | *ta-sa-ni* | *mum di* | *mit-ti-ti* | *nar-tes*: – ∪ ∪ | – – | – ‖ ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – ×; cesura pentemimera dopo *ignotas*.

21. *muto*: *mutatio* «cambiamento» → mutazione; *mutabilis* «mutevole» → mutabile; *immutabilis* «che non cambia» → immutabile; *permuto* «scambiare» → permutare, permuta. *verto*: *converto* «volgere, trasformare» → convertire, conversione; *adverto* «volgere verso» → avvertire; *everto* «rovesciare, abbattere» → eversione, eversivo; *versus* «riga, verso» (da *verto*: il «voltarsi» dell'aratro e della scrittura) → verso; *vertex* «vortice; sommità» → vertice. Altre risposte corrette sono possibili.

22. «Appena finita la preghiera, un pesante torpore invade le membra: il morbido petto si cinge di una sottile corteccia, i capelli crescono in fronde, le braccia in rami; il piede, poco fa così veloce, è trattenuto da radici inerti, una cima occupa il volto: in lei rimane soltanto lo splendore. Anche così Febo la ama e, posata la destra sul tronco, sente che sotto la corteccia nuova il petto palpita ancora; e stringendo con le sue braccia i rami, come fossero membra, dà baci al legno; ma il legno rifugge i baci.» Domande guida: 1) membra → torpore; petto → corteccia; capelli → fronde; braccia → rami; piede → radici; volto → cima. 2) *occupat, cinguntur, crescunt, haeret*: il presente fa vedere la trasformazione mentre accade, una fase dopo l'altra. 3) *velox*, contrapposto a *pigris* (radici «inerti»). 4) Lo splendore (*nitor*) e il cuore che batte (*trepidare … pectus*). 5) *refugit tamen oscula lignum*: l'albero si ritrae; si ripetono *oscula* e, con il poliptoto, *ligno / lignum*: il legno, che nella prima frase è il destinatario passivo dei baci (dativo), nella seconda diventa il soggetto che li rifiuta.

23. «Intanto, con arte meravigliosa e felice, scolpì l'avorio bianco come la neve e gli diede una bellezza con cui nessuna donna può nascere, e si innamorò della sua opera. Il volto è quello di una vera fanciulla, che crederesti viva e, se il pudore non lo impedisse, desiderosa di muoversi: a tal punto l'arte si nasconde nella sua stessa arte. Pigmalione la ammira e assorbe nel petto il fuoco per quel corpo finto. Spesso avvicina all'opera le mani per saggiare se sia un corpo o avorio, e ancora non ammette che sia avorio. Le dà baci e crede che gli vengano restituiti, le parla, la stringe.» La sentenza *ars adeo latet arte sua* è il centro del passo: la perfezione dell'arte consiste nel non farsi vedere come arte; la statua sembra viva, e la metamorfosi finale la renderà davvero viva.

24. «E poiché sono portato per il vasto mare e ho dato ai venti le vele gonfie: non c'è nulla in tutto il mondo che resti fermo. Tutto scorre, e ogni immagine si forma passando; anche il tempo stesso scorre con moto continuo, non diversamente da un fiume; infatti né un fiume né l'ora leggera possono fermarsi, ma come un'onda è spinta da un'onda, e quella che è davanti è incalzata da quella che arriva e a sua volta incalza quella davanti, così il tempo fugge e insieme segue, ed è sempre nuovo; infatti ciò che c'era prima è lasciato indietro, e nasce ciò che non era stato, e tutti gli istanti si rinnovano.» Il passo riprende l'immagine del fiume, tradizionalmente attribuita a Eraclito, e la applica al tempo.

25. Traccia: Anguillara usa otto versi in ottava rima (rime ABABABCC) per quattro esametri. Aggiunte: «gran desio … m'infiamma il petto» per *fert animus*, più enfatico; il nome di Augusto e la «felice etate» per *ad mea … tempora*, un elogio che manca nel proemio latino; gli dèi che hanno mutato «più volte il proprio aspetto», interpretazione del *nam vos mutastis et illas*. Spostamento di senso: *perpetuum* riferito al canto continuo diventa la «perpetua vita» dei versi, cioè la fama. Omissione: la metafora del «filare» in *deducite*. Anguillara guadagna ritmo, musicalità e un testo che si legge come un poema italiano; perde la concisione e alcuni significati precisi del latino. La traduzione della redazione è più fedele alla lettera ma non ha metro né rima.

26. A è più fedele: conserva i presenti, l'ordine delle immagini, il valore di *modo* («poco fa»), il senso di *pigris* («inerti») e di *nitor* («splendore»), e la costruzione con *cacumen* soggetto. B è più libera: «si fanno» per *crescunt*, «che volava» per *tam velox* (un'immagine nuova), «affonda» per *haeret*, «pigre» (calco di *pigris*), «la luce» per *nitor*, che perde il senso di bellezza lucente; divide il verso 552 in due frasi. B è più scorrevole e poetica, A più utile per capire il latino. Si accettano motivazioni diverse, purché fondate sul testo.

27. Traccia: a favore della lettura «augustea»: l'alloro di Dafne diventa simbolo dei trionfi e della casa

di Augusto (I,560–563); il poema culmina nel catasterismo di Cesare e nell'elogio del principe; i *Fasti* celebrano il calendario restaurato. A favore della lettura critica: gli dèi abusano del loro potere (Apollo e Dafne, Aracne, Marsia), e spesso la punizione colpisce l'arte; nell'epilogo nemmeno «l'ira di Giove» potrà distruggere l'opera (forse un'allusione ad Augusto); la relegazione mostra il prezzo della libertà poetica. Conclusione possibile: Ovidio usa il linguaggio celebrativo del regime ma con ironia e simpatia per le vittime, e il testo resta aperto alle due letture; va evitato di farne semplicemente un propagandista o un oppositore.

28. Traccia: Dante chiede a Ovidio di tacere su Cadmo e Aretusa perché le sue metamorfosi sono più ardite: non un uomo che diventa serpente, ma un uomo e un serpente che si scambiano la natura e la forma; è una sfida fra poeti, in cui Dante riconosce il modello mentre afferma di superarlo. Ovidio, nell'epilogo, afferma che la sua opera sopravviverà al tempo e che il suo nome vivrà dovunque arrivi Roma. Entrambi hanno un'alta idea della poesia come arte che sfida i limiti (della natura in Dante, del tempo in Ovidio) e come fonte di fama; ma Dante misura la poesia anche sulla verità morale del suo viaggio, Ovidio sulla durata del nome e sul pubblico dei lettori.

29. Traccia: in comune c'è l'idea che il cambiamento sia la legge del mondo e che qualcosa permanga attraverso le trasformazioni (l'anima per Pitagora; gli atomi per Lucrezio; l'individuo e il programma di sviluppo nella biologia). Ma Pitagora parla dell'anima che migra di corpo in corpo, una dottrina religiosa, e Lucrezio la nega (l'anima è fatta di atomi e si dissolve con il corpo); la biologia descrive trasformazioni regolari, osservabili e misurabili, prodotte da ormoni durante lo sviluppo. Il verso *omnia mutantur, nihil interit* è detto da un personaggio, in un poema, ed è una formula filosofico-religiosa, non un risultato sperimentale: leggerlo come una legge fisica (per esempio come la conservazione della massa) significa attribuirgli un significato che non ha.

30. A. 1) Mancavano le leggi scritte, le pene, la paura e i giudici: gli uomini erano giusti spontaneamente. 2) Perché il pino non era ancora stato tagliato per costruire navi, e nessuno conosceva altre terre oltre le proprie. 3) Trombe, corni, elmi, spade: non esistevano, quindi non c'erano guerre né eserciti. B. «Per prima fu generata l'età dell'oro, che senza nessun vendicatore, spontaneamente, senza legge, praticava la lealtà e la giustizia. Pena e paura non c'erano, e non si leggevano parole minacciose sul bronzo affisso, né la folla supplice temeva il volto del proprio giudice, ma tutti erano al sicuro senza vendicatore. Il pino, non ancora tagliato sui suoi monti, non era sceso nelle limpide onde per visitare un mondo straniero, e i mortali non conoscevano altre spiagge che le proprie; fossati scoscesi non cingevano ancora le città; non c'era la tromba di bronzo diritto né i corni di bronzo ricurvo, non elmi, non spada: senza bisogno di soldati, i popoli trascorrevano sicuri una pace tranquilla.» C. 1) *nullo, sine, nec, nec, sine, nondum, nullaque, nondum, non, non, non, non, sine*: l'età dell'oro è definita per sottrazione, elencando ciò che non esisteva; la ripetizione crea un ritmo da elenco e fa sentire, per contrasto, tutto ciò che il presente possiede. 2) *colebat, aberant*: imperfetti descrittivi, uno stato che dura; *descenderat*: piuccheperfetto, un fatto che non era ancora avvenuto; *norant*: piuccheperfetto di *nosco* con valore di imperfetto («conoscevano»). 3) *au-re-a | pri-ma sa | tast ae | tas quae | vin-di-ce | nul-lo*: – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ‖ – | – – | – ∪ ∪ | – ×, con *sata est* letto *sata 'st* (prodelisione, cap. 13) e cesura pentemimera dopo *est*. D. Traccia: ogni elemento negato è un'istituzione romana: le leggi incise sul bronzo, i tribunali e i giudici, la navigazione e il commercio, le città fortificate, l'esercito con le sue trombe; l'età dell'oro è dunque l'opposto della civiltà di Roma, e la storia appare come un declino. Lucrezio, al contrario, nel libro V descrive il progresso degli uomini dalla vita selvaggia alla civiltà, attraverso le scoperte tecniche e le leggi, pur vedendone anche i costi (la guerra, l'ambizione).